

Composiciones De Tres Piezas Para Marimba Y Ensemble De Percusión

Andrés Felipe Cediél Barrera

Trabajo de grado para optar el título de Licenciado en Música

Director

Manuel Mejía Serrano

Ph.D. en Composición Musical

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Música

Bucaramanga

2020

**Dedicatoria**

A todos mis colegas músicos. El secreto del éxito es la disciplina.

*Andrés Felipe Cediell Barrera*

### **Agradecimientos**

A Dios por darme la vida, por ponerme en el lugar que amo con las personas que amo.

A mis padres, por la paciencia, la confianza y el amor que me han brindado para seguir con mis  
sueños.

A mis hermanos y sobrinos por cada consejo y enseñanza sobre la vida.

A mi director de proyecto, cuyas enseñanzas hicieron posible este proyecto.

A mis maestros de percusión por creer que sí podía.

A Germán y Davinson mi mejores amigos y consejeros.

A mis compañeros de percusión por cada momento, sin duda lo disfrutamos.

A ti que me cuidas desde el cielo A.M.M.A.R.

**Tabla de contenido**

Introducción .....	12
1. Objetivos .....	13
1.2. Objetivo General.....	13
1.2. Objetivo Específicos .....	13
2. Desarrollo Metodológico .....	13
3. Marco Referencial.....	22
3.1. Marco de Antecedentes.....	22
3.2. Marco Teórico.....	23
4. Obras .....	28
4.1. Arrullo.....	29
4.2. Bambuco .....	31
4.3. Guabina.....	33
5. Conclusiones .....	35
6. Recomendaciones.....	36
Referencias Bibliográficas .....	37
Apéndices.....	38

**Lista de figuras**

Figura 1. Fases del desarrollo del proyecto.....	13
Figura 2. Ficha técnica-Entrevistas.....	14
Figura 3. Análisis de obras.....	18
Figura 4. Ejemplo de cuartas.....	24
Figura 5. Epigraphes Antiques sexto movimiento.....	25
Figura 6. Segundo movimiento.....	255
Figura 7. Tonos enteros.....	266
Figura 8. Poliacordes.....	266
Figura 9. Poliacordes-Ballade.....	277
Figura 10. Serie armónica.....	288

**Lista de tablas**

Tabla 1. Instrumentos Musicales.....	211
Tabla 2. Análisis general de la obra - Arrullo.....	29
Tabla 3. Análisis general de la obra - Bambuco .....	311
Tabla 4. Análisis general de la obra - Guabina .....	333

**Listado de apéndices**

**(Ver apéndices adjuntos en el CD y pueden visualizarlos en la Base de Datos de la  
Biblioteca UIS)**

Apéndice A. Protocolo para entrevista semiestructurada a músicos colombianos.....	37
Apéndice B. Partitura de la obra Arrullo.....	40
Apéndice C. Partitura de la obra Bambuco.....	61
Apéndice D. Partitura de la obra Guabina.....	68

**Resumen**

**TÍTULO:** TRES COMPOSICIONES PARA MARIMBA Y ENSAMBLE DE PERCUSIÓN\*

**AUTOR:** ANDRÉS FELIPE CEDIEL BARRERA\*\*

**PALABRAS CLAVE:** MÚSICA COLOMBIANA, ENSAMBLE DE PERCUSIÓN, MÚSICA DEL SIGLO XX, CLAUDE DEBUSSY.

**DESCRIPCIÓN:**

El presente trabajo de grado tiene como idea principal la composición musical basada en ritmos colombianos con técnicas de composición del siglo XX para percusión solista y ensamble de percusión. El trabajo parte de un análisis situacional donde se indagó sobre la participación de la percusión sinfónica a nivel solista basada en música colombiana en el país. Para esto se recurrieron a entrevistas con maestros colombianos como Blas Emilio Atehortua y Jesús Pinzón Urrea quienes basan su música en diferentes ritmos y expresiones musicales de Colombia y cuyas obras fueron analizadas durante la elaboración del presente trabajo de grado; dicha información extraída del análisis fue complementada con la revisión de fuentes bibliográficas referentes a las técnicas de composición del siglo XX y al estilo impresionista del compositor Claude Debussy. Teniendo en cuenta lo anteriormente se procedió a la composición e interpretación de las obras musicales. La interpretación tuvo forma de concierto comenzando con una obra con tempo allegro (Gubina), seguido de una obra con tempo lento (bambuco) y se terminó con una obra de tempo allegro (Currualo). Dicha interpretación se llevó a cabo recurriendo a instrumentos y espacios propios de la Escuela de Música de la Universidad Industrial de Santander.

---

\* Trabajo de grado.

\*\* Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Música. Director: Manuel Mejía, Doctor en Composición Musical.

**Abstract**

**TITLE:** THREE COMPOSITIONS FOR MARIMBA AND PERCUSSION ENSEMBLE\*

**AUTHOR:** ANDRÉS FELIPE CEDIEL BARRERA\*\*

**KEYWORDS:** COLOMBIAN MUSIC, PERCUSSION ENSEMBLE, 20th CENTURY MUSIC, CLAUDE DEBUSSY, ERIK SATIE.

**DESCRIPTION:**

The present final undergraduate project has as its main idea the musical composition for Soloist percussion and Percussion ensemble based on Colombian rhythms with composition techniques from the 20th century. The project is based on a situational analysis that inquired about the participation of symphonic percussion at soloist level based on Colombian music in the country. For this, interviews were conducted with Colombian experts such as Blas Emilio Atehortua and Jesús Pinzón Urrea who base their music on different rhythms and musical expressions of Colombia and whose works were analyzed during the elaboration of this project; this information extracted from the analysis was complemented by the review of bibliographic sources referring to the composition techniques of the twentieth century and the impressionist style of the composer Claude Debussy. Taking to account what has been said before, the composition and performance of the musical pieces followed. The performance developed as a concert beginning with a piece with tempo allegro (Guabina), followed by a piece with slow tempo (Bambuco) and ended with a piece by tempo allegro (Currualo). This interpretation was carried out using instruments and spaces of the School of Music of the Universidad Industrial de Santander.

---

\* Final Undergraduate Project.

\*\* Human Science Faculty. Music School. Director: Manuel Mejía, Ph.D. in Musical Composition.

## Introducción

La realización de este trabajo de grado abarcó tres fases, partiendo del planteamiento de la pregunta ¿cómo ha sido la producción musical para percusión solista y ensamble de percusión basada en ritmos colombianos en el país?; dicha incógnita condujo a un análisis situacional donde se efectuaron entrevistas a docentes de ciudades como Bogotá y Bucaramanga con la intención de identificar la percepción de los entrevistados de la historia de la percusión sinfónica a nivel solista basada en música colombiana, además de posibles fuentes bibliográficas que permitieran efectuar una revisión bibliográfica sobre diferentes obras musicales e información relevante sobre la historia de la percusión en Colombia junto a las técnicas de composición del siglo XX.

En la segunda fase se realizó la composición musical resultante en tres obras basadas en ritmos colombianos; siendo la primera obra *Arrullo* la cual se basó en técnicas como atonalismo y música espectral, incluyendo también una sección tradicional del currulao del pacífico colombiano. La segunda obra *Bambuco* está basada en los modos griegos, politonalidad y escala de tonos enteros, correspondiendo a un bambuco lento con influencias de la obra *Epigraphes Antiques* del compositor Claude Debussy. La tercer y última obra *Guabina* se basa en *Metamorphosen* de Richard Strauss la cual utiliza sustitutos tritonales e intercambio tonal, el juego entre la melodía principal marcada por la tonalidad y el cromatismo abarca prácticamente toda la segunda sección de esta obra.

En la tercera fase del trabajo de grado se realizaron ensayos en los diferentes espacios de la Escuela de Música de la Universidad Industrial de Santander (UIS). Siendo estos dos ensayos generales por semana y ensayos individuales de cada participante a disposición del tiempo de cada uno de ellos. Se realizó el montaje en el salón 204 de la Escuela de Música y se dispusieron los instrumentos propiedad de la Universidad Industrial de Santander para presentación final de las obras.

## 1. Objetivos

### 1.2. Objetivo General

Componer tres piezas con base en elementos estéticos de la música folclórica colombiana y las Técnicas extendidas de la percusión a nivel de solista y ensamble.

### 1.2. Objetivo Específicos

- Interpretar las piezas musicales compuestas.
- Proponer nuevo repertorio para percusión basado en la música colombiana.

## 2. Desarrollo Metodológico

El presente trabajo de grado se desarrolló en tres fases consecutivas, siendo la primera de ellas un análisis situacional comprendido por entrevistas a compositores nacionales seguido de una revisión de obras musicales compuestas por maestros post románticos. Posteriormente se compusieron tres piezas musicales para marimba y ensamble de percusión para finalmente concluir con el montaje y puesta en escena de las anteriores piezas musicales, tal como se ilustra en la figura 1.



*Figura 1.* Fases del desarrollo del proyecto.

## 2.1. Fase 1 – Análisis Situacional

El análisis situacional se desarrolló a partir de los siguientes insumos: entrevistas semiestructuradas y un análisis documental, tal como se muestra a continuación.

**2.1.1. Entrevistas semiestructuradas.** Se realizaron 2 entrevistas semiestructuradas cuyos protocolos se pueden evidenciar en el Apéndice A, a músicos compositores de música colombiana quienes fueron convocados por el Maestro Manuel Mejía, tal y como se ilustra en la ficha técnica de las entrevistas en la figura 2.

<b>FICHA TÉCNICA - ENTREVISTA SEMIESTRUCTURADA - MÚSICOS COLOMBIANOS</b>	
<b>FECHA</b>	Varió según disponibilidad de cada entrevistado.
<b>LUGAR</b>	Varió según disponibilidad de cada entrevistado.
<b>OBJETIVOS</b>	<b>GENERAL</b>
	Responder a un análisis situacional de las obras musicales escritas para percusión sinfónica basadas en ritmos colombianos.
	<b>ESPECÍFICOS</b>
	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Identificar según la percepción de los entrevistados, los autores nacionales más representativos en percusión sinfónica cuyas obras se basen en ritmos colombianos.</li> <li>2. Identificar según la percepción de los entrevistados, las obras musicales más representativas de percusión sinfónica basadas en ritmos colombianos.</li> <li>3. Identificar posibles fuentes bibliográficas donde consultar partituras referentes a percusión sinfónica para ritmos colombianos.</li> </ol>
<b>RECLUTADOR</b>	Manuel Mejía Serrano.
<b>ENTREVISTADOR</b>	Andrés Felipe Cediel Barrera
<b>PARTICIPANTES</b>	Músicos y compositores de música colombiana.
<b>FORMATO</b>	Autorización para el manejo de datos personales.
<b>REGISTRO</b>	Audio, digital.
<b>DURACIÓN</b>	30 Minutos.
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	Mella, O. (2000). Grupos Focales. Técnicas de Investigación Cualitativa. Santiago, Chile: CIDE.

Figura 2. Ficha técnica-Entrevistas.

Como resultado de entrevistar al Maestro de percusión Jhon Eduard Ciro, se identificó según su perspectiva que la composición musical para percusión sinfónica a nivel solista se divide en dos periodos, los cuales se desarrollan entre los años 1960 y 2010 aproximadamente y los años 2010 hasta la actualidad.

Entre el primer periodo que va desde el año 1960 y 2010 no se conoce de manera precisa según el Maestro Ciro, la cantidad de obras que se escribieron entre los periodos mencionados, no obstante, hace diferentes afirmaciones, como que entre las primeras obras y más importantes escritas para la percusión sinfónica se encuentra el *Concierto para timbales op. 12* del compositor Blas Emilio Atehortua y el *Concierto para cinco timbales* del compositor Jesús Pinzón Urrea. También se afirma que el mayor problema de la composición para la percusión sinfónica a nivel solista se debe a que los primeros instrumentos de percusión sinfónica se emplearon exclusivamente para acompañar a la orquesta, entre ellos los timbales sinfónicos por mencionar un ejemplo.

El segundo periodo, que inicia desde el año 2010 y va hasta la actualidad, es el que el Maestro Jhon Eduard Ciro considera como el periodo de mayor productividad respecto a la percusión sinfónica a nivel solista, y que se debe a diferentes motivos como la cantidad de instrumentos disponibles, los concursos de percusión y los premios culturales. Algunas obras y compositores obras, sugeridos por el maestro para tener en cuenta en el presente trabajo de grado son: *Otro camino* del compositor Leonardo Parra, *Rítmica 4 para cinco percussionistas y piano* del compositor Jesús pinzón Urrea, y *Fantasia Breve para timbales y banda* de Blas Emilio Atehortua y *Sanquianga* del compositor Jhon Eduard Ciro y autores como Manuel Mejía y Juan David Osorio.

La siguiente entrevista se realizó al maestro Gabriel Galvis, percusionista y docente de la Universidad Nacional con sede en Bogotá. Como resultado de la siguiente entrevista, se identificó según su perspectiva que la percusión sinfónica a nivel solista, se divide en dos periodos. Donde el primer periodo de la percusión sinfónica escrita por compositores Colombianos empieza con las composiciones de Blas Emilio Atehortua y Jesús Pinzón Urrea. Y el segundo periodo aproximadamente en los años 80 dirigida por Rafael Zambrano con la introducción de instrumentos como la marimba y el vibráfono (adoptado por la percusión sinfónica ya que en sus inicios se interpretaba exclusivamente música jazz).

El maestro Gabriel Galvis concluye que la música Colombiana no solo es la que se basa en aires colombianos, e incluye la música escrita por compositores colombianos. Partiendo de ese hecho da a conocer música escrita y compuesta para instrumentos de percusión desde la introducción de instrumentos como la marimba, vibráfono, xilófono, multipercusión, igualmente el maestro Galvis menciona doce compositores colombianos como los más importantes en el campo de la percusión sinfónica del país.

Entre las obras más representativas del primer periodo, el maestro Galvis reconoce como las principales *Ritmología para un percusionista, concierto para cinco timbales y orquesta, los niños que no nacen* del compositor Jesús Pinzón Urrea. Seguido cronológicamente menciona al compositor Juan Antonio Cuellar con su obra *Los toros desde la barrera* y a su vez del compositor Gustavo Parra menciona obras como *Satup, Nerumfem Gorsovicos, las clitorianas, concierto para percusión y orquesta y maroma*. Del compositor Humberto Pinzón menciona *Evocaciones* obra escrita para marimba. Otro compositor importante para la percusión sinfónica según el maestro

Galvis es Johann Hasler quién escribe su música basado en la posguerra. Una de sus obras más representativas para la percusión es *Tres piezas para percusión, arpa celesta y piano* óp. 92.

Pedro Sarmiento con obras como *Sinfonia para timbales y orquesta de viento, collage de ritmos colombianos, concierto para flauta, cuerdas y percusión, estudio para multipercusion, sarta para marimba y sarta para vibráfono*.

Del compositor Harold Vásquez menciona *Flotante* para oboe, clarinete, corno, multipercusión, piano, violín, violonchelo y soprano, Y *Alquimia* para soprano, clarinete, corno, piano, dos percusiones, guitarra y contrabajo.

Rodolfo Acosta compositor de Bogotá compone *El árbol cantor* para guitarra, flauta, clarinete, percusión, *otros verdaderos negativos* para flauta, trombón, cuarteto de cuerdas, percusión y contrabajo.

Carolina Noguera compone *Atomik* para 5 metales y percusión, *Alborada* para ensamble Hipotenusa, trio de cuerdas, missa, barítono, percusión, electrónica, *Fiestas de Pubenza* para 5 de sorbitas, dos pianos, dos sets de multipercusion.

Otro compositor de Bogotá James Díaz compone *inflexiones siderales* para vibráfono y trompeta. El maestro Gabriel Galvis se refiere a esta obra como una de las más importantes y de nivel técnico alto escrita por un compositor colombiano. Y por último el maestro se refiere al compositor José Guillermo como el más importante para la percusión sinfónica con obras como ¡ay oí! para marimba y pista, *monologo I* para marimba solo, *three short pieces* para flauta solo y

cinco percusionistas, *imágenes de macondo*, *suite* para cinco redoblatentes, *3 aforismos* para clarinete, violonchelo y percusión, *monologo 4*, *bilingüismo* para tambor solo y *Suamoox* para marimba y vibráfono. Para la revisión bibliográfica de las obras el maestro se refiere a la compra del material o a la obtención directa por los compositores actuales que escriben para percusión sinfónicas.

**2.1.2. Revisión de obras musicales.** En esta fase se recurrió a bases de datos tales como *IMSLP* *Petrucci Music Library* para realizar un análisis de las obras musicales de autores post románticos y a una revisión literaria referente al estudio de la composición musical, tal y como se muestra a continuación en la figura 3:

AUTOR	OBRA	ANÁLISIS
Claude Debussy	Epigraphes Antiques	Estas obras tienen en común la utilización de pentafonismo acompañados de acordes o notas de paso que no pertenecen a la armonía. En algunos momentos se utiliza atonalismo y cromatismo. Pagodas esta basada en músicas como el gamelán. Se presentan escalas de tonos enteros.
	Estampes	
	Ballade	
	Pellas et Mellisande	
Erik Satie	Gymnopedies	Obras escritas a 3/4 minimalistas, de carácter delicado y ritmo lento, y que en su mayoría presenta séptimas en los acordes.
	Gnossienne	
Emanuel Sejourmé	Concierto para Marimba y Orquesta	Obras de músicas modernas escritas para percusión sinfónica donde se utilizan técnicas extendidas como la fricción de un arco de contrabajo o cello y el vibráfono. Además de la mezcla del folclore del país de origen del compositor.
	Suite para marimba y cuarteto de percusión	
	Concierto para vibráfono	
Ney Rosaura	Sambamarimba	
	Concierto No.1 para marimba y ensamble de percusión	
Richard Strauss	Metamorphosen	Obra post romántica donde se utilizan sustitutos tritonales. Aunque sigue manteniendo un carácter del romanticismo tardío empiezan aparecer técnicas y armonías del siglo XX como atonalismo y politonalidad.
Adolfo Mejía	Pequeña Suite	tres obras colombianas para orquesta: bambuco, torbellino y cumbia. Es una de las primeras obras de música colombiana escrita específicamente para ese formato.
Blas Emilio Atehortua	Concierto para tímboles op 12	obras de estilo contemporaneo donde el solista son los tímboles sinfónicos. Tiene elementos atonales y una exploracion tecnica del instrumento (tecnicas extendidas).
Jesús Pinzón Urrea	Concierto para cinco tímboles	
	Rítmica para cinco percusionistas y piano	obra de estilo contemporaneo. Donde el piano no es un instrumento melodico sino un instrumento percutido. El carácter es meramente rítmico. No tiene elementos armonicos que caractericen a la obra.

Figura 3. Análisis de obras.

A continuación, se presenta un análisis detallado de algunas de las obras previamente mencionadas:

El *Concierto para timbales* de Blas Emilio Atehortua es una obra escrita para timbales y orquesta estrenada en el año 1961 que se caracteriza por tener tres momentos donde el primero de ellos comienza *tutti* de manera rítmica y contrapuntística mezclándose en un ensamble, además de la utilización de técnicas como *glissando* la segunda sección es lenta donde el motivo principal es expresado por el timbal dándole paso a la orquesta a realizar la melodía. En el tercer momento el timbal realiza la melodía principal para ser respondido por la orquesta, utilizando atonalismo y técnicas extendidas con el *glissando*.

En la obra escrita para cinco timbales y orquesta de Jesús Pinzón Urrea *Concierto para cinco timbales*, en el primer momento de la obra, el timbal utiliza sordinas y se realiza un solo de timbal y donde la orquesta lo acompaña con una atmósfera sin carácter tonal haciendo motivos cortos. La utilización de técnicas extendidas para el timbal como golpear con escobillas, sordinas, motivos atonales y rítmicos, golpear en el centro y los bordes.

Finalmente, *Rítmica 4 para cinco percussionistas y piano* de Jesús Pinzón Urrea es una obra escrita con un carácter atonal y rítmicamente libre en la primera sección donde se mantienen motivos cortos y donde se utilizan redobles como el carácter principal. El piano deja de ser un instrumento melódico y se mezcla entre los sonidos percutidos. En la segunda sección de la obra el carácter es más rítmico donde el piano no pierde su carácter percutido. Además, se utilizan técnicas extendidas en el piano y los demás instrumentos de percusión.

Simultáneamente al análisis de las obras musicales se llevó a cabo una revisión literaria tanto de la composición musical como de la historia de la música colombiana, para dicho análisis se consideraron las siguientes obras:

- Colección nuestra música, Volumen I y III de Octavio Marulanda Arévalo (1994).
- The study of the orchestration de Samuel Adler (2002).
- Armonia del siglo XX de Vincent Persichetti (1981).
- Armonia de Walter Piston (1998).
- Tratado de armonía de Arnold Shoenberg (1974).

## **2.2. Composición de piezas musicales**

En esta fase se realizó el proceso de composición musical, teniendo en cuenta el material bibliográfico anteriormente mencionado. Las obras tienen como referente diferentes técnicas de composición del siglo XX y armonía tradicional de algunos estilos musicales de Colombia.

Las técnicas utilizadas son los sustitutos tritonales, serie armónica, análisis espectral del sonido del gong, cromatismo y atonalismo siendo los ritmos Guabina, currulao y bambuco.

La intención de escribir las obras en ritmos colombianos se debe a que se quiere contar la historia del país desde la perspectiva de otros instrumentos y otro lenguaje, motivo por el cual se escribieron para percusión sinfónica y armonía del siglo XX.

### 2.3. Montaje y puesta en marcha

Se realizaron ensayos en el transcurso de la semana 1-3 del mes de febrero y estudios individuales de cada participante del ensamble de música de cámara. Los ensayos se realizaron en el salón 204 y 209<sup>a</sup> de la Escuela de Música de la UIS, ya que ahí se encuentran los instrumentos de percusión que serán utilizados en el presente trabajo de grado.

En los ensayos generales se revisaron y efectuaron las modificaciones en el aspecto musical consideradas pertinentes y los instrumentos seleccionados para el recital de grado se muestran a continuación en la Tabla 1:

**Tabla 1.**

*Instrumentos Musicales.*

<b>Instrumento Musical</b>	<b>Cantidad</b>
Congas	2
Marimba - Cinco octavas	2
Bombo	1
Glockenspiel	1
Vibráfono	1
Xilófono	1

### 3. Marco Referencial

#### 3.1. Marco de Antecedentes

Para el presente trabajo de grado se revisaron tres obras musicales, y trabajos de grado de la Universidad Industrial de Santander.

Luis Francisco Soto Marques, quien en su trabajo de grado titulado “*Composición de piezas colombianas como repertorio para las bandas infantiles y juveniles*” (2015). Evidencia la utilización de música colombiana para el repertorio de las bandas infantiles y juveniles con el objetivo de contribuir en la ampliación del repertorio y reconocer los ritmos colombianos como base de nuestra identidad, para ello utiliza métodos tradicionales de composición colombiana y algunos métodos poco convencionales (técnicas extendidas), donde la utilización de la percusión tiene en su mayoría un rol de acompañante. (Soto, 2015)

En concordancia con lo anterior, Jhon Freddy Díaz Suárez autor de la obra “*Tríptico instrumental para formato de cámara: composición y puesta en escena*” (2018). Plantea la libertad de la forma, la utilización de sustitutos acordarles y de protagonismo en la percusión. Mostrando el vibráfono en algunas secciones como melodía principal y toda la orquesta que lo acompaña. El autor presenta estilos contrapuntísticos y melodías marcadas acompañadas de un formato de cámara para viento, metal y percusión, distribuyendo la melodía en diferentes instrumentos como la tuba y el vibráfono, instrumentos que normalmente son acompañantes. (Díaz, 2018)

En contraste con los anteriores autores, Camilo Andrés Olarte Pachón autor de la obra “*Composición y ejecución de una suite andina colombiana para metales en estilo moderno*”

(2009) Expone una suite colombiana que tiene como principal eje los estilos de composición del siglo XX. En todas las obras el compositor usa recursos como tonos enteros, serialismo, armonía por cuartas, atonalismo, siendo la primera obra denominada preludio, la segunda guabina y el tercero bambuco, mezclando los diferentes estilos musicales sin perder la base rítmica propia de la música colombiana. (Olarte, 2009)

### **3.2. Marco Teórico**

En el presente marco teórico se abordaron los siguientes ejes: composición musical y estilos compositivos del siglo XX. El presente marco teórico se basa en análisis literarios de los temas anteriormente mencionados, citando de manera textual a los autores que los presentan.

**3.2.1. Técnicas de composición del siglo XX.** Según Persichetti en su obra “*Armonía del siglo XX*” (1985). Las técnicas de composición del siglo XX se expandieron debido al constante cambio y la búsqueda de nuevas sonoridades y desarraigo de la música funcional que hasta mediados del siglo XIX tuvo gran importancia en la música erudita. Son amplios los diferentes estilos de la época como el impresionismo, el minimalismo, dodecafonismo, serialismo, neoclasicismo, donde también surgen diferentes técnicas compositivas como las armonías por segundas y cuartas, serialismo, dodecafonismo, porliacordes, tonos enteros, síntesis armónica, armonía compuesta y por espejo. (Persichetti, 1985)

Según Persichetti la música del siglo XX se enriqueció del mundo, las nuevas colonias, las expediciones, la mezcla de diferentes culturas hicieron tendencia, nuevos descubrimientos y redescubrimientos de músicas antiguas, músicas perdidas, olvidadas surgieron y abrieron una paleta de posibilidades para la época, así pues “*La rica mezcla de materiales y estilos está*

*compuesta por muchos ingredientes: energía rítmica, tejido armónico vivido, colorido melódico, y fresca escritura lineal. Hay exposiciones audaces y ornamentos delicados, momentos de fantasía y fuerzas evolutivas que se oponen a ser atadas por un severo plan formal.”* (Persichetti, 1985)

**3.2.2. Armonía por cuartas.** Persichetti las expone como acordes que tienen distancias intervalicas de cuartas, se utilizan desde la edad medieval con gran fuerza en la música del siglo XX, dicho en sus palabras como *“La mayoría de los miembros del acorde deben ser colocados a distancias de cuartas; de otra manera la estructura de cuartas puede sonar como oncenas, trecenas o acordes con sonidos añadidos”* tal como se ilustra en la figura 4. (Persichetti, 1985)



Figura 4. Ejemplo de cuartas. Adaptado de Persichetti (1985).

**3.2.3. Serialismo.** Sarmiento afirma que es una técnica de composición derivada del dodecafonismo integral y que tiene un concepto similar al dodecafonismo pero un poco más amplio y menos estricto. No necesariamente tiene que utilizar las doce notas y puede repetir las

<sup>3</sup> Persichetti, Vincent Armonía del siglo XX Ed. Real Musical, Madrid 1985, pág. 95

como considere el compositor. En la figura 5 se ilustra un ejemplo de serialismo el cual se puede encontrar en la obra *Epigraphes Antiques* sexto movimiento. (Sarmiento, 2007)

The image shows a musical score for two staves, labeled 1 and 2. The music is in a minor key and features complex, rhythmic patterns. Dynamic markings include *pp*, *sempre pp*, and *più pp*. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Figura 5. *Epigraphes Antiques* sexto movimiento. Adaptado Debussy (s.f).

**3.2.4. Escala de tonos enteros.** Schoenberg indica que se presenta con una sucesión de 6 notas que están intervalicamente a la misma distancia, donde cada nota tiene distancia de tono por lo que da un total de seis notas. (Schoenberg, 1954). La escala de tonos enteros tiene sus orígenes en la obra de Franz Liszt *La fantasía sobre Don Juan*. Debussy también utiliza esta escala en algunas composiciones como por ejemplo *Epigraphes Antiques*, en el segundo movimiento el motivo como se ilustra en la figura 6.

The image shows a musical score for two staves, labeled 1 and 2. The music is in a minor key and features a prominent six-note whole-tone scale. Dynamic markings include *p* and *pp*. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Figura 6. Segundo movimiento. Adaptado de Debussy (s.f).

A continuación se ilustra en la figura 7 un ejemplo de la escala de tonos enteros:

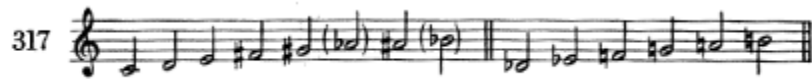


Figura 7. Tonos enteros. Adaptado de Schoenberg (1974).

**3.2.5. Poliacordes.** Según los define Persichetti son unidades acordales de dos o más triadas. Su origen puede darse por los pedales triples y dobles donde se dan sensaciones de dos o más tonalidades. Las politonalidades solo se dan cuando los poliacordes que suenan simultáneamente son de diferentes centros tonales, tal y como se ilustra en la figura 8. (Persichetti, 1985)

Tipo politonal

Allegro

Area Re Mayor  
(pleno orq.)

Area Fa Mayor

4

Figura 8. Poliacordes. Adaptado de Persichetti (1985).

En la figura 9, se puede encontrar otro ejemplo de poliacordes es la obra Ballade de Claude Debussy. La última re-exposición del motivo principal se acompaña de poliacordes.

<sup>4</sup> Persichetti, Vincent Armonía del siglo XX Ed. Real Musical, Madrid 1985, pág. 135.



Figura 9. Poliacordes-Ballade. Adaptado de Debussy (s.f.).

**3.2.6. Serie armónica.** Según Persichetti es un fenómeno natural de los cuerpos en vibración. Es una sucesión de notas donde su frecuencia es múltiplo de la anterior. Digamos que la primera nota de la serie armonía es 1 la siguiente nota será la mitad  $\frac{1}{2}$  la siguiente  $\frac{1}{3}$  y así sucesivamente. (Persichetti, 1985)

*“Un sonido tiene implicación vertical y horizontal; sus armónicos pueden utilizarse simultáneamente en estructurales acordales o consecutivamente en líneas melódicas. Algunos cuerpos sonoros producen más armónicos que otros. Un sonido producido en un instrumento capaz de generar agudos armónicos reconocibles por el oído, puede tener gran calidad resonante y relativamente disonante debido al amontonamiento de los armónicos superiores. El mismo sonido tocado en un medio que tiene armónicos que se separan auditivamente con los concomitantes más graves o medios sonarán relativamente consonante, pero con escasa resonancia.”*<sup>5</sup> (Persichetti, 1985)

<sup>5</sup> Ibídem. Pág. 21

Debussy proporciona un ejemplo de la utilización de la serie armónica la cual se encuentra en los primeros compases de su obra *Ballade*, tal como se ilustra en la figura 10.



Figura 10. Serie armónica. Adaptado de Debussy (s.f.).

#### 4. Obras

Las obras están basadas en ritmos colombianos (Bambuco, Currulao, Guabina) con técnicas de composición del siglo XX como el análisis espectral, modos, poliacordes, atonalismo, pentafónica, cuartas, tonos enteros, sustitutos tritonales, serialismo. Las obras, tal como se mencionó anteriormente tienen melodías basadas en obras como *Epigraphes Antiques* de Claude Debussy, *Metamorphosen* de Richard Strauss y motivos rítmicos basados en obras como *Chambacú* interpretada por Totó la Momposina y *Arrullando* de canalón de timbiquí. Solo en una obra se acompaña con instrumentos rítmicos ya que se busca resaltar la sensación rítmica sin la necesidad de una base percutada.

La instrumentación utilizada son cuatro instrumentos melódicos de percusión sinfónica como la marimba, vibráfono, xilófono, glockenspiel los otros instrumentos de percusión son las congas y un tom de piso para imitar el cunuco macho y hembra y el bombo arrullador. Se recomienda que las baquetas que se utilicen para la marimba solista sean blandas en las baquetas 1 y 2, medio 3 y 4.

#### 4.1. Arrullo

A continuación se presenta la descripción técnica de la obra *Arrullo* en la tabla 2 y cuya partitura se puede revisar en el Apéndice B.

**Tabla 2.**

*Análisis general de la obra - Arrullo.*

<b>Tonalidad</b>	Atonalismo (armónicos del gong. Análisis realizado en el programa <i>spear</i> ) Cm
<b>Tempo</b>	60 ppm (compas 1 al 16) 90 (compas 17 al 185)
<b>Ritmo</b>	Currulao 6/8
<b>Compás</b>	6/8

La obra comienza con un ritmo libre (compas 1 al 16) acompañado por redobles de tambores. La armonía utilizada en esta obra está basada en los armónicos del gong que se golpea en el centro con una baqueta blanda de bombo sinfónico. El juego de la melodía no se caracteriza por tener un orden específico, en lugar de eso, se tienen en cuenta los movimientos ondulatorios de las frecuencias del gong. En estos primeros compases los instrumentos acompañantes tienen la libertad de expresarse libremente ya que lo que se quiere que la libertad de expresión de los

instrumentos y las expresiones culturales de la región pacífico. El programa que se utilizó para hallar los armónicos es *Spear*. En esta primera sección se encontró que la nota más grave es FA# 2 y dura toda la prolongación del sonido del gong seguido de las notas Sol# 2 y LA 2. Los siguientes armónicos como Sol 6 y Eb 6 tienen una duración de fracciones de segundos, por lo que se realizan motivos con notas de corta duración (compas de 6/8 en tempo de negra 60) como semicorcheas y negras, mientras el bajo se mantiene en técnica pedal. En el compás 28 se mantiene el FA# 2 pero con una diferente expresión, ya no en nota larga sino en con corcheas que mantienen el pedal. Ya que la marimba se toca a cuatro baquetas (a veces se utilizan seis baquetas pero con muy poca independencia) se realiza los armónicos de corta duración en diferentes compases (compas 27, compas 47 como ejemplo) y en otros se realizan los pedales o armónicos de larga duración.

La segunda sección que va de los compases (17 al 185) está basada en ritmos tradicionales de la región pacífica de Colombia, se quiere mostrar la estética de los ritmos y las melodías que se han mantenido durante la historia de la región. Intermedio de la segunda sección todos los instrumentos improvisan en diferentes momentos. Primero improvisa la marimba, aunque se da una recomendación de improvisación (compas 105 al 120). La improvisación también se puede realizar con la siguiente escala tomada de la sucesión armónica del gong (FA#, LA, Eb, E, SOL#, SI, DO). La improvisación es libre en ritmo y melodía (se sugiere tener rítmicamente la intención de currulao del pacífico colombiano). Seguido la conga (compas 56 al 59) la tumbadora (compas 60 al 64) y finalmente el tambor (compas 65 al 68).

El objetivo de la obra es la libertad de expresión de la cultura colombiana del pacífico en épocas de caos o de crisis personales y sociales que viven cada persona y el país. También busca mantener viva la tradición y a su vez mostrar una evolución musical basada en estos ritmos.

Los aspectos técnicos de la obra están caracterizados por movimientos paralelos de 3ras y 4tas, ostinatos en la primera y segunda sección, y la utilización de permutaciones y de redobles en diferentes dinámicas musicales.

## 4.2. Bambuco

A continuación se presenta la descripción técnica de la obra *Bambuco* en la tabla 3 y cuya partitura se puede revisar en el Apéndice C.

**Tabla 3.**

*Análisis general de la obra - Bambuco.*

<b>Tonalidad</b>	Gm Dórico
<b>Tempo</b>	Negra 90
<b>Ritmo</b>	6/8 Bambuco
<b>Compás</b>	6/8

La obra tiene tres secciones, la primera es una introducción que utiliza poliacordes, el motivo melódico, son movimientos ascendentes que terminan en la tonalidad para luego hacer redobles pasando la sexta aumentada del modo, y finalizar con escala de tonos enteros (compas 1 al 4). El glockenspiel realiza acompañamientos a la marimba. La siguiente parte utiliza la tonalidad de Gm frigio en su mayoría. En algunas secciones de la obra vuelve a utilizar la escala de tonos enteros.

En esta sección hay contramelodias importantes que son interpretadas por el glockenspiel y el vibráfono, mientras el bajo realiza acompañamiento tradicional del bambuco. El juego armónico cambia gradualmente en busca de la escala de tonos enteros sin salirse de manera abrupta de la tonalidad inicial. La marimba con la mano derecha hace un ostinato de pentatónica mientras en la mano izquierda realiza cambios armónicos cambiando el bajo por semitonos descendentes. El vibráfono acompaña con acordes mientras el glockenspiel realiza contramelodias en negras imitando las intenciones del bajo del acompañamiento del bambuco. En la tercera sección las melodías principales son interpretadas por el glockenspiel y la marimba bajo mientras la marimba realiza un ostinato pentatónico. Una característica importante de la obra es el juego entre la pentatónica, tonos enteros y disminuidos y semidisminuidos. El glockenspiel y la marimba realizan motivos pentatónicos mientras el bajo y el vibráfono juegan con los acordes.

Los aspectos técnicos de la obra son permutaciones, tocar ritmos ternarios con dos baquetas en la mano derecha, y en la mano izquierda, la abertura intervalica, cambiando por semitonos el bajo la baqueta externa, mientras la baqueta interna de la mano izquierda mantiene el pedal. Los instrumentos (el glockenspiel y la marimba bajo) utilizan dos baquetas y su ejecución es de dificultad media. El vibráfono utiliza cuatro baquetas.

Es una obra lenta que está basada en *Epigraphe Antiques mov. I* del compositor Claude Debussy donde utiliza pentatónica y algunos acordes atonales de paso. Su introducción se basa en la serie armónica que utiliza Debussy en su obra *Ballade*.

### 4.3. Guabina

A continuación se presenta la descripción técnica de la obra *Guabina* en la tabla 4 y cuya partitura se puede revisar en el Apéndice D.

**Tabla 4.**

*Análisis general de la obra - Guabina.*

<b>Tonalidad</b>	GM, Gm y Em.
<b>Tempo</b>	Negra 60 ppm (compas 1 al 25 y compas 126 al 138). Negra 120 ppm (compas 26 al 126).
<b>Ritmo</b>	Guabina
<b>Compás</b>	3/4

Esta obra está basada armónicamente en la obra *Metamorphosen* de Richard Strauss. En la primera sección se utilizan sustitutos tritonales y la frase completa avanza en intervalos de segundas ascendente repitiendo la misma intención de la frase anterior. La marimba tiene un solo en tonalidad de sol mayor que finaliza en sol menor para dar inicio a la segunda sección la técnica utilizada son redobles que se quiere interpretar como si fuera un coro. El vibráfono utiliza arco en la melodía con excepción de la escala de tonos enteros que se interpreta con baquetas. El vibráfono también cambia, al igual que la marimba, por semitonos ascendentes la melodía principal y hace la escala de tonos enteros partiendo de la nota principal de la tonalidad. El bajo acompaña a dos baquetas con redobles las notas bases del acorde y al igual que la marimba cambia por segundas ascendentes.

La segunda sección de la obra está escrita en tonalidad de sol menor y la melodía principal pasa a ser interpretada por el vibráfono, la marimba pasa acompañar la melodía mientras el xilófono hace destiempo característico de la música. La marimba con la mano izquierda simula los bajos de la guabina tradicional mientras en la mano derecha realiza los acentos que van a destiempo de la guabina. En la segunda parte de la sección la marimba realiza la melodía mientras acompaña con un arpegio del acorde para luego realizar cromatismo donde la marimba bajo finaliza para luego responder el vibráfono y dar inicio a una variación de la melodía. Después de esto cada instrumento acompañante se reparte la melodía cada cuatro compases (marimba bajo, vibráfono y xilófono). Después de esto la marimba hace la misma melodía mientras los demás instrumentos acompañan.

La tercera sección viene acompañada de motivos cromáticos mientras suena la melodía principal cambiando por cada uno de los instrumentos y el cambio de tonalidad a Em. La marimba acompaña con tresillos mientras el xilófono finaliza con la melodía. La última sección de la obra es la re-exposición del solo de inicial de la marimba para finaliza en ese momento. Ahora la marimba interpreta sola la coral de la segunda parte de la introducción de la obra.

## 5. Conclusiones

Dado que la composición de obras para percusión solista, se ciñe por los mismos conceptos básicos que aplican a la orquestación y composición que otros instrumentos, el acudir a la literatura preexistente a la aparición de la percusión como instrumento solista, resulta de gran utilidad al momento de crear piezas musicales.

Los instrumentos musicales de percusión sinfónica, son instrumentos relativamente nuevos en el país con aproximadamente 60 años de historia musical y de los cuales se encuentra poca documentación respecto al formato para solista y ensamble basado en música colombiana, por lo cual se representa una gran oportunidad para aportar al crecimiento de dicho repertorio.

Se hace posible reemplazar los diferentes roles de la instrumentación tradicional de la música colombiana con la percusión sinfónica sin afectar su esencia ya que la mayoría de las técnicas y estilos se pueden ejecutar en los instrumentos de percusión.

Debido a la cantidad de técnicas e instrumentos de percusión disponibles actualmente, se abre una amplia paleta de posibilidades para la exploración de nuevas sonoridades, técnicas extendidas y estilos basados en la música colombiana que propicien el avance de esta música.

## 6. Recomendaciones

Se recomienda a los músicos el generar una mayor socialización y documentación de sus obras de percusión sinfónica a nivel solista ya que actualmente no se encuentra la suficiente información al respecto.

Se sugiere a la Escuela de Música de la UIS la creación de un repositorio propio donde reposen diferentes obras de percusión sinfónica que permita a los estudiantes un más fácil acceso a dicho material.

Se recomienda a los docentes de la Escuela de Música de la UIS, conformar un semillero donde se socialice, se interprete en diferentes formatos la música colombiana. Además de proponer a la Escuela, diferentes espacios para la divulgación como foros y conciertos.

Se sugiere a los estudiantes de Licenciatura en Música de la UIS el visitar los espacios culturales de la ciudad y del país como bibliotecas, conciertos, academias con la finalidad de adquirir la perspectiva necesaria que permita enriquecer sus propias obras. Además de contextualizarse respecto a los autores de las obras, para que la interpretación de éstas conserve su sentido.

Se recomienda a los estudiantes de la especialidad musical de Percusión de Escuela de Música de la UIS contactar o vincularse a entidades presentes en la ciudad de Bucaramanga que cuenten con los instrumentos para la presentación de las obras ya que en la ciudad son muy pocos los espacios que cuenta con los instrumentos de percusión sinfónica. De igual manera se les sugiere efectuar una revisión documental sobre los últimos años de la percusión sinfónica a nivel solista y ensamble de percusión con la intención de que les permita evidenciar la evolución de esta.

Finalmente se deja como sugerencia para toda persona que desee iniciar su formación musical a nivel profesional que no debe descuidar el aspecto teórico de la música pues este es tan importante como el dominio del instrumento.

### Referencias Bibliográficas

- Adler, S. (1989). *The Study of Orchestration*. New York: Norton & Company INC.
- Díaz, J. F. (2018). Tríptico instrumental para formato de cámara: composición y puesta en escena. Bucaramanga, Colombia: Universidad Industrial de Santander .
- Marulanda, O. (1993). *Colección Nuestra música*. Ginebra- Valle: Impresión FERIVA.
- Marulanda, O. (1994). *Colección Nuestra Música, vol III*. Ginebra- Valle: Impresión FERIVA.
- Olarte, C. A. (2009). Composición y ejecución de una suite andina colombiana para metales en estilo moderno. Bucaramanga, Colombia: Universidad Industrial de Santander.
- Persichetti, V. (1985). *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical Editores.
- Piston, W. (1998). *Armonía*. España: SpanPress Universitaria.
- Sarmiento, P. A. (2007). Dodecsfonismo atonalismo y serialismo.
- Schoenberg, A. (1954). *Structural Functions of Armony*. Great Britain: Faber and Faber.
- Soto, L. F. (2015). Composición de piezas colombianas como repertorio para las bandas infantiles y juveniles. Bucaramanga, Colombia: Universidad Industrial de Santander.

## Apéndices

Apéndice A. Protocolo para entrevista semiestructurada a músicos colombianos.

### **PROTOKOLO PARA ENTREVISTA SEMIESTRUCTURADA ORIENTADA A MÚSICOS INTERPRETES Y COMPOSITORES QUE ESCRIBAN E INTERPRETEN PARA LA PERCUSIÓN SINFÓNICA, BASADOS EN RITMOS COLOMBIANOS**

La presente entrevista semiestructurada, se desarrolla en respuesta a un requerimiento del proyecto de grado “Tres composiciones para marimba y ensamble de percusión”.

#### **1. RECLUTADOR:**

Manuel Mejía Serrano.

#### **2. MODERADOR:**

Andrés Felipe Cediell Barrera quién en calidad de estudiante de pregrado en décimo nivel académico, se encuentra desarrollando las actividades pertinentes a su trabajo de grado.

#### **3. OBJETIVOS DE ESTUDIO**

##### **3.1. Objetivo General:**

Responder a un análisis situacional de las obras musicales escritas para percusión sinfónica basadas en ritmos colombianos.

##### **3.2. Objetivos Específicos:**

- Identificar según la percepción de los entrevistados, los autores nacionales más representativos en percusión sinfónica cuyas obras se basen en ritmos colombianos.
- Identificar según la percepción de los entrevistados, las obras musicales más representativas de percusión sinfónica basadas en ritmos colombianos.
- Identificar posibles fuentes bibliográficas donde consultar partituras referentes a percusión sinfónica para ritmos colombianos.

#### **4. PARTICIPANTES:**

Músicos y compositores de música colombiana.

#### **5. FORMATOS:**

- o Autorización para el manejo de datos personales.

#### **6. REGISTRO:**

La sesión entera será registrada en audio digital, sujeta a la previa autorización por parte de todos los participantes implicados.

#### **7. DESARROLLO DE LA ACTIVIDAD:**

##### **7.1. Llegada de los participantes y bienvenida.**

El moderador esperará al entrevistado en el punto de encuentro convenido y le dará la bienvenida invitándolo a tomar asiento, momento en el que el moderador se presentará a sí mismo y agradecerá por la asistencia a la entrevista. Seguidamente le indicará al entrevistado que el material impreso dispuesto en la mesa consiste en un documento asociado al manejo de datos personales el cual se les solicita diligenciar.

El moderador, en esta parte introductoria procurará permitir que se derrita el hielo y que el entrevistado se sienta llamado a expresar sus opiniones, propiciando la atmósfera de que ambas partes comparten ciertas características en común y que tienen información valiosa que aportar (Mella, 2000).

##### **7.2. Presentación de los temas.**

El moderador procede a la presentación de los tres temas motivo de la entrevista, para luego dar inicio a la actividad.

##### **7.3. Preguntas**

En este espacio se formulan las preguntas que darían respuesta a los objetivos específicos de la entrevista.

En el desarrollo de la presente entrevista se manejan diferentes categorías de preguntas: preguntas de apertura, preguntas introductorias, preguntas de transición, preguntas claves, preguntas de finalización y preguntas de síntesis.

Al ser el entrevistado una persona con experiencia, se plantea la pregunta **¿cuál es su motivación para componer obras basadas en ritmos colombianos?** Con la intención, en primera instancia, de reafirmar la atmósfera de cohesión del grupo al permitir al invitado el exponer ante sus pares los motivos de su decisión y en segunda instancia, para facilitar al moderador, la interpretación de las futuras apreciaciones de los docentes al conocer un poco del contexto personal del docente invitado.

Posteriormente se formularían las siguientes preguntas:

**¿Cuáles autores nacionales cuyas obras se basen en ritmos colombianos considera como los más representativos en percusión sinfónica?**

**¿Cuáles obras musicales de percusión sinfónica que se basen en ritmos colombianos considera como los más representativas?**

**¿Conoce algún repositorio musical físico o virtual donde se puedan consultar obras de percusión sinfónica basadas en ritmos colombianos?**

#### **7.4. Cierre de la sesión y agradecimientos.**

El moderador, habiendo agotado ya los temas de análisis de la entrevista, y cerciorándose de que el invitado hubiera tenido plena oportunidad de efectuar sus apreciaciones frente a los diferentes temas tratados, le indica al invitado que la entrevista ha concluido, no sin antes agradecerle nuevamente a por su participación.

#### **8. DURACIÓN:** 30 minutos aproximadamente.

#### **Referencias Bibliográficas**

Mella, O. (2000). Grupos Focales. Técnicas de Investigación Cualitativa. Santiago, Chile: CIDE.

Apéndice B. Partitura de la obra Arrullo.

Score

# Arrullo

Andres Felipe Cediell Barrera

The musical score for 'Arrullo' is presented in 6/8 time. It features four staves: Marimba (treble and bass clefs), Conga Drums 1, Conga Drums 2, and Bass Drum (drum clef). The Marimba part begins with a melodic line in the treble clef and a harmonic accompaniment in the bass clef, marked with *sfz p*. The Conga Drums 1 and 2 parts play a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a *p* dynamic and increasing to *mf*. The Bass Drum part plays a similar rhythmic pattern, also starting with *p* and increasing to *mf*. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

2 Arrullo  $\text{♩} = 90$

7

Mrb.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

B. Dr.

13

Mrb.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

B. Dr.

*sfz p*

*p mf*

*p mf*

*p mf mp f mp f mp*

*f mp f mp*

*f mp f mp*

Arrullo

3

The musical score is divided into two systems, each starting at measure 18 and 23 respectively. The first system (measures 18-22) features a Maraca (Mrb.) part with dynamics *mp*, *mf*, and *mp*. The C. Dr. 1 part has a dynamic of *mp*. The C. Dr. 2 part has a dynamic of *mp*. The B. Dr. part has a dynamic of *f mp*. The second system (measures 23-27) features a Maraca (Mrb.) part with dynamics *f* and *mp*. The C. Dr. 1 part has a dynamic of *f*. The C. Dr. 2 part has a dynamic of *f*. The B. Dr. part has a dynamic of *f mp*. The score includes various percussion symbols such as 'x' and 'A' on the B. Dr. staff, and dynamic markings with hairpins.

4 Arrullo

28

Mrb.

*mf*

C. Dr. 1

*mp*

C. Dr. 2

*mp*

B. Dr.

*f mp* *f mp* *f mp*

33

Mrb.

*mp*

C. Dr. 1

C. Dr. 2

B. Dr.

*f mp* *f mp*

Arrullo

37

Mrb.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

B. Dr.

41

Mrb.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

B. Dr.

*f*

*f*

*f mp*

*pp*

*f*

*f*

*f mp*

*f*

*f mp*

*f*

6 Arrullo

The score is divided into two systems, each containing four staves. The first system (measures 46-50) features a Mrb. part with a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The C. Dr. 1 and C. Dr. 2 parts play rhythmic patterns, with C. Dr. 1 using a 7/8 time signature. The B. Dr. part plays a pattern with accents. Dynamics include *f*, *mp*, and *f*. The second system (measures 51-55) continues the Mrb. part with a melodic line in the bass clef. The C. Dr. 1 and C. Dr. 2 parts continue their rhythmic patterns. The B. Dr. part continues its pattern with accents. Dynamics include *f* and *mp*.

Arrullo

7

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 56 to 59, and the second system covers measures 60 to 63. The percussion parts include Maracas (Mrb.), Congas (C. Dr. 1 and C. Dr. 2), and Bateria (B. Dr.).

**System 1 (Measures 56-59):**

- Mrb.:** Treble clef. Measure 56 is a whole rest. Measure 57 has a piano (*p*) dynamic with a melodic line. Measure 58 has a forte (*f*) dynamic. Measure 59 is a whole rest.
- C. Dr. 1:** Snare drum. Measure 56 has a 7-measure rest. Measures 57-59 have a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Dynamics are *p* in 57 and *f* in 58.
- C. Dr. 2:** Conga. Measures 57-59 have a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics are *p* in 57 and *f* in 58.
- B. Dr.:** Bateria. Measures 57-59 have a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Dynamics are *f mp* in 57 and *p* in 58.

**System 2 (Measures 60-63):**

- Mrb.:** Treble clef. Measures 60-62 are whole rests. Measure 63 has a melodic line in a new key signature (two flats).
- C. Dr. 1:** Snare drum. Measure 60 has a 7-measure rest. Measures 61-63 have a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 61 has a forte (*f*) dynamic.
- C. Dr. 2:** Conga. Measures 60-63 have a rhythmic pattern of eighth notes.
- B. Dr.:** Bateria. Measures 60-63 have a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Measure 60 has a forte (*f*) dynamic.

8 Arrullo

$\text{♩} = 90$

65

Mrb.

*f* *mf*

65

C. Dr. 1

*f* *mf*

C. Dr. 2

*f* *mf*

B. Dr.

*f* *mf*

70

Mrb.

70

C. Dr. 1

C. Dr. 2

B. Dr.



10 Arrullo

85

Mrb.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

B. Dr.

89

Mrb.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

B. Dr.

Arrullo

11

The musical score is divided into two systems, each starting at measure 94. The first system includes parts for Mrb., C. Dr. 1, C. Dr. 2, and B. Dr. The second system includes parts for Mrb., C. Dr. 1, C. Dr. 2, and B. Dr. The score features dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano), and includes crescendo and decrescendo hairpins. The percussion parts are written on standard staves with various rhythmic notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and 'x' marks for cymbals.

**System 1 (Measures 94-98):**

- Mrb.:** Treble and bass clefs. Treble clef has chords and eighth-note patterns. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.
- C. Dr. 1:** Snare drum with eighth-note patterns and cymbal accents (x).
- C. Dr. 2:** Tom-tom with eighth-note patterns.
- B. Dr.:** Bass drum with eighth-note patterns and cymbal accents (x).

**System 2 (Measures 99-103):**

- Mrb.:** Treble clef has rests. Bass clef has chords with dynamic markings *f p* and *f*, and hairpins.
- C. Dr. 1:** Snare drum with eighth-note patterns and cymbal accents (x), with dynamic markings *f p* and *f*.
- C. Dr. 2:** Tom-tom with eighth-note patterns, with dynamic markings *f p* and *f*.
- B. Dr.:** Bass drum with eighth-note patterns and cymbal accents (x), with dynamic markings *f p* and *f*.

12

Arrullo

103

Mrb.

*f p* *f*

C. Dr. 1

*f p* *f*

C. Dr. 2

*f p* *f*

B. Dr.

*f p* *f*

107

Mrb.

*mf*

107

C. Dr. 1

*mf*

C. Dr. 2

*mf*

B. Dr.

*mf*

Arrullo

13

112

Mrb.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

B. Dr.

116

Mrb.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

B. Dr.

*f*

*f*

*f*

*mf*

*mf*

*mf*

14 Arrullo

The score is divided into two systems, each covering measures 120-124. The first system starts at measure 120, and the second system starts at measure 124. The percussion parts are as follows:

- Mrb. (Maracas):** In the first system, the right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a simple bass line. In the second system, the right hand continues the melodic line, and the left hand plays a more complex bass line with chords.
- C. Dr. 1 (Conga 1):** Plays a consistent rhythmic pattern of eighth notes with accents, marked with 'x' for the accented notes.
- C. Dr. 2 (Conga 2):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- B. Dr. (Bongos):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents, marked with 'x' for the accented notes.



16 Arrullo

The musical score is divided into two systems, each covering measures 137-141. The first system (measures 137-141) features a Maraca (Mrb.) part in the upper system and three drum parts (C. Dr. 1, C. Dr. 2, B. Dr.) in the lower system. The Maraca part is in treble clef with a key signature of two flats. The drum parts are in common time. The Maraca part has a dynamic marking of *f p* with a crescendo leading to *f*. The C. Dr. 1 part has a dynamic marking of *f p* with a crescendo leading to *f*. The C. Dr. 2 part has a dynamic marking of *f p* with a crescendo leading to *f*. The B. Dr. part has a dynamic marking of *f p* with a crescendo leading to *f*. The second system (measures 141-145) features a Maraca (Mrb.) part in the upper system and three drum parts (C. Dr. 1, C. Dr. 2, B. Dr.) in the lower system. The Maraca part has a dynamic marking of *f p* with a crescendo leading to *f*. The C. Dr. 1 part has a dynamic marking of *f p* with a crescendo leading to *f*. The C. Dr. 2 part has a dynamic marking of *f p* with a crescendo leading to *f*. The B. Dr. part has a dynamic marking of *f p* with a crescendo leading to *f*.

Arrullo

17

Mrb.

145

*mf*

C. Dr. 1

C. Dr. 2

B. Dr.

*mf*

150

*f p*  $\triangleleft$  *f*

C. Dr. 1

C. Dr. 2

B. Dr.

*f p*  $\triangleleft$  *f*

Detailed description: This is a musical score for a percussion ensemble, specifically for measures 145 to 150. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It features five staves: a grand staff for the Maracas (Mrb.) and three individual staves for the Congas (C. Dr. 1 and C. Dr. 2) and the Bass Drum (B. Dr.). The Maracas part begins at measure 145 with a melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. The Conga parts feature a consistent rhythmic pattern of eighth notes with accents, while the Bass Drum part uses 'x' marks to indicate specific drum hits. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) for measures 145-149 and *f p* (fortissimo piano) followed by *f* (fortissimo) for measures 150-151, with a hairpin indicating a crescendo. The score concludes with a double bar line at the end of measure 151.

18

Arrullo

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 155 to 158, and the second system covers measures 159 to 162. The percussion parts are as follows:

- Mrb. (Maracas):** Measures 155-158 feature a melodic line in the bass clef. Dynamics range from *f p* to *f*. Measures 159-162 are silent.
- C. Dr. 1 (Conga 1):** Measures 155-158 play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Dynamics range from *f p* to *f*. Measures 159-162 are silent.
- C. Dr. 2 (Conga 2):** Measures 155-158 play a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics range from *f p* to *f*. Measures 159-162 play a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *mf*.
- B. Dr. (Bongos):** Measures 155-158 play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Dynamics range from *f p* to *f*. Measures 159-162 play a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *mf*.

Arrullo

19

The musical score is divided into two systems, each starting at measure 164. The first system (measures 164-168) features the following parts:

- Mrb.:** Two staves (treble and bass clef) with rests in all measures.
- C. Dr. 1:** A snare drum part with a rhythmic pattern of eighth notes and rests, starting at measure 165. Dynamic marking: *mf*.
- C. Dr. 2:** A snare drum part with a rhythmic pattern of quarter notes, starting at measure 164. Dynamic marking: *mf*.
- B. Dr.:** A bass drum part with a rhythmic pattern of eighth notes and rests, starting at measure 164. Dynamic marking: *mf*.

The second system (measures 169-173) features the following parts:

- Mrb.:** Two staves with rests until measure 173, where they play a short melodic phrase. Dynamic marking: *mf*.
- C. Dr. 1:** A snare drum part with a rhythmic pattern of eighth notes and rests, starting at measure 165. Dynamic marking: *mf*.
- C. Dr. 2:** A snare drum part with a rhythmic pattern of quarter notes, starting at measure 164. Dynamic marking: *mf*.
- B. Dr.:** A bass drum part with a rhythmic pattern of eighth notes and rests, starting at measure 164. Dynamic marking: *f mp*.

20 Arrullo

174

Mrb.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

B. Dr.

*f mp* *f mp*

179

Mrb.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

B. Dr.

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

Arrullo

21

183

Mrb.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

B. Dr.

*f mp* *f mp* *f mp*

188

Mrb.

C. Dr. 1

C. Dr. 2

B. Dr.

Apéndice C. Partitura de la obra Bambuco.

Score

# Bambuco

Andres Felipe Cediel Barrera

The musical score is written in 6/8 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of two systems of staves. The first system includes Marimba (with upper and lower staves), Vibraphone, Bass Marimba, and Glockenspiel. The second system includes Mrb. (with upper and lower staves), Vib., B. Mba., and Glk. Dynamics include *mp*, *f*, *mp*, *mf*, and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

2 Bambuco

Mrb.

Vib.

B. Mba.

Glk.

11

16

*mp*

*f*

*mf*

*pp*

*mf*

*f*

Bambuco

3

The musical score is divided into two systems, each containing four staves. The first system covers measures 21 to 25, and the second system covers measures 26 to 30. The instruments are Mrb. (Maracas), Vib. (Vibraphone), B. Mba. (Bass Maracas), and Glk. (Glockenspiel). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 3/4. The Mrb. part features a melodic line with slurs and accents, while the Vib. part provides harmonic support with chords. The B. Mba. part has a steady rhythmic pattern, and the Glk. part is mostly silent, with some notes appearing in the second system. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

21

Mrb.

*f*

Vib.

21

B. Mba.

*mf*

Glk.

21

26

Mrb.

Vib.

26

B. Mba.

26

Glk.

26

4 Bambuco

Mrb. *f* *mp* *mf*

Vib. *f* *mp*

B. Mba. *mf* *pp*

Glk. *mf*

Mrb. *f* *mp*

Vib. *f* *mp*

B. Mba. *mf* *mf*

Glk. *mf*

Bambuco

5

Mrb.

Vib.

B. Mba.

Glk.

Mrb.

Vib.

B. Mba.

Glk.

*f*

*mf*

*f*

*p*

*f*

6

Bambuco

Mrb.

Vib.

B. Mba.

Glk.

52

57

*mp*

*mf*

*f*

*mf*

*pp*

Detailed description: This page contains the musical score for the piece 'Bambuco', measures 52 through 60. The score is arranged for four percussion instruments: Mrb. (Maracas), Vib. (Vibraphone), B. Mba. (Bongos), and Glk. (Gongs). The key signature is B-flat major (two flats). The score is divided into two systems. The first system covers measures 52-56, and the second system covers measures 57-60. The Mrb. part features melodic lines with slurs and accents. The Vib. part consists of chords and single notes. The B. Mba. part has a steady rhythmic pattern. The Glk. part has a melodic line with slurs. Dynamics are indicated throughout: *mp* (measures 58-59), *mf* (measures 59-60), *f* (measure 57), *mf* (measure 57), and *pp* (measures 59-60).

Bambuco 7

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 62 to 66, and the second system covers measures 67 to 70. The instruments are Mrb. (Maracas), Vib. (Vibraphone), B. Mba. (Bass Maracas), and Glk. (Glockenspiel). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. In measure 62, the Mrb. part begins with a forte (*f*) dynamic, playing a series of eighth notes. The Vib. part has a whole note chord. The B. Mba. and Glk. parts also have whole notes. In measure 63, the Mrb. part continues with eighth notes, and the Vib. part has a whole note chord. In measure 64, the Mrb. part continues with eighth notes, and the Vib. part has a whole note chord. In measure 65, the Mrb. part continues with eighth notes, and the Vib. part has a whole note chord. In measure 66, the Mrb. part continues with eighth notes, and the Vib. part has a whole note chord. In measure 67, the Mrb. part continues with eighth notes, and the Vib. part has a whole note chord. In measure 68, the Mrb. part continues with eighth notes, and the Vib. part has a whole note chord. In measure 69, the Mrb. part continues with eighth notes, and the Vib. part has a whole note chord. In measure 70, the Mrb. part continues with eighth notes, and the Vib. part has a whole note chord. The dynamics for the Mrb. part are *f* in measure 62, *mp* in measure 63, *mf* in measure 64, *mp* in measure 65, *mf* in measure 66, *mp* in measure 67, *mf* in measure 68, *mp* in measure 69, and *mp* in measure 70. The Vib. part has a whole note chord in each measure. The B. Mba. and Glk. parts have whole notes in each measure.

Apéndice D. Partitura de la obra Guabina.

Marimba

# Guabina

Andres Felipe Cediel Barrera

The musical score is written for Marimba and Mrb. in 3/4 time. It is divided into four systems of music.

- System 1 (Measures 1-7):** Labeled "Marimba". Tempo: *Adagio* (♩ = 60), *espress.*. Dynamics: *mp*. Features a triplet of eighth notes in the right hand.
- System 2 (Measures 8-15):** Labeled "Mrb.". Tempo: *accel.*. Dynamics: *mp*, *mf*, *pp*, *mp*. Features a triplet of eighth notes in the right hand.
- System 3 (Measures 16-23):** Labeled "Mrb.". Dynamics: *subito p*, *mp*. Features a triplet of eighth notes in the right hand.
- System 4 (Measures 24-31):** Labeled "Mrb.". Tempo: *agitato* (♩ = 150). Dynamics: *mp*. Features a triplet of eighth notes in the right hand.

Throughout the score, the left hand of the Marimba and the right hand of the Mrb. play a steady accompaniment of eighth notes. The right hand of the Marimba and the left hand of the Mrb. play melodic lines, often with triplets. The word "Baqueta" is written above the right hand of the Marimba in measures 1, 8, 16, and 24, indicating the use of a mallet.

2

Guabina

Mrb.

31

Mrb.

38

*mf*

Mrb.

44

*mp*

Mrb.

50

*f*

Mrb.

56

*mp* *f*

Guabina

3

Mrb.

63 *agitato*  
*mp*

Mrb.

Mrb.

Mrb.

84 *mf*

Mrb.

90 *mf*

4 Guabina

♩ = 150  
*agitato*

Mrb.

96

*mp*

103

Mrb.

110

Mrb.

116

Mrb.

122

*Adagio* ♩ = 60

*mp*

*mp*

Guabina

5

Mrb.

129

Mrb.

137