RECOPILACIÓN E INTERPRETACIÓN DE 3 OBRAS PARA PERCUSIÓN SINFÓNICA BASADAS EN MÚSICAS TRADICIONALES COLOMBIANAS

LUIS SNEIDER HERNÁNDEZ PARADA

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES ASAB

PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES

RECOPILACIÓN E INTERPRETACIÓN DE 3 OBRAS PARA PERCUSIÓN SINFÓNICA BASADAS EN MÚSICAS TRADICIONALES COLOMBIANAS.

LUIS SNEIDER HERNANDEZ PARADA
20151098027

ÉNFASIS:
INTERPRETACIÓN - PERCUSIÓN SINFÓNICA

MODALIDAD DE TRABAJO DE GRADO:
CREACIÓN - INTERPRETACIÓN

TUTOR: ISABEL DURÁN PRECIADO

BOGOTÁ D.C., FEBRERO DE 2021

RESUMEN

Este trabajo de grado pretende analizar, difundir e interpretar tres obras escritas originalmente para instrumentos de percusión sinfónica, creadas por músicos colombianos y que están basadas en alguna de las múltiples músicas de nuestro país como cumbia, vallenato, porro entre otros. Estas tres, seleccionadas de un proceso previo de compilación de obras con estas características. Hace parte de este trabajo el proceso de difusión para así ayudar a que estas obras sean un poco más reconocidas en el entorno del músico percusionista en nuestra facultad y en la mayoría de espacios académicos posibles. El análisis de las obras está enfocado en resaltar las partes más características de su género; es importante resaltar aquellas secciones que cuentan con un aire de contraste y el toque original que le da cada compositor a su obra. El trabajo también está enfocado en la importancia de resaltar algunas de nuestras propias y variadas expresiones musicales y la relevancia de las mismas en nuestros entornos académicos, ya que, como experiencia propia del autor, durante el transcurso de la carrera de artes musicales, fue complejo encontrar repertorio de este tipo y mucho más para instrumentos de percusión.

Palabras clave: Música tradicional, Interpretación musical, forma musical, marimba, timbales sinfónicos, multipercusión.

ABSTRACT

This degree work aims to analyze, disseminate and interpret three works originally written for symphonic percussion instruments, created by Colombian musicians and which are based on one of the many music of our country such as cumbia, vallenato, porro among others, these three, selected of a previous process of compilation of works with these characteristics. The dissemination process is part of this work in order to help these works to be a little more recognized in the environment of the percussionist musician in our faculty and in the majority of possible academic spaces. The analysis of the works is focused on highlighting the most characteristic parts of their genre; It is important to highlight those sections that have an air of contrast and the original touch that each composer gives to his work. The work is also focused on the importance of highlighting some of our own and varied musical expressions and their relevance in our academic environments, since, as the author's own experience, during the course of the musical arts career, it was complex find repertoire of this type and much more for percussion instruments.

Keywords: Traditional music, musical interpretation, musical form, marimba, timpani, multi-percussion.

Contenido

INTRODUCCIÓN **1**

Antecedentes 1

Justificación 2

Pregunta problema 3

Objetivo general 3

Objetivos específicos 3

Metodología **4**

MARCO REFERENCIAL **4**

CAPÍTULO 1. "TAMBORA" PARA MARIMBA SOLO Y TRÍO DE PERCUSIÓN **8**

1.1 Contexto: Características principales del ritmo tambora y su adaptación a nuevos formatos 8

1.1.1 Formato de tambora 10

1.1.2 Características del ritmo Tambora 11

1.1.3 Análisis melódico y armónico sobre ejemplo de tema tradicional 12

1.2 Tambora, Para marimba solo y trío de percusión 14

2. Análisis de la obra 14

CAPÍTULO 2: ''MOSCOTE EMPARRANDA'O'' PARA TIMBALES SINFÓNICOS SOLO Y ORQUESTA DE CÁMARA. **28**

1.1 Contexto: Características principales del ritmo vallenato 28

1.1.1 Formato Vallenato 30

1.1.2 Francisco el Hombre, La leyenda. 31

2. Análisis de la obra 32

CAPÍTULO 3: ''L-19'' PARA PERCUSIÓN Y GRABACIONES. **41**

1.1 Contexto: Características principales 41

1.1.1 Cumbia: **41**

1.1.2 Mapalé: **42**

1.1.3 Porro: **42**

1.1.4 Tambora: **43**

1.1.5 Bambuco: **43**

1.1.6 Guabina: **44**

1.1.7 Clave de Son: **45**

2. Análisis de la obra 45

CAPÍTULO 4: SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS **50**

Moscote emparranda'o: Sugerencias Interpretativas **51**

Tambora: Sugerencias Interpretativas **51**

L-19: Sugerencias interpretativas **51**

CONCLUSIONES **59**

REFERENCIAS **61**

TABLA DE FIGURAS **63**

ANEXOS **65**

INTRODUCCIÓN

Como será expuesto más adelante, este trabajo de grado quiere resaltar la importancia para los percusionistas sinfónicos, ya sea estudiantes o profesionales, de contar con un repertorio basado en las músicas tradicionales colombianas y así mismo, difundir e incentivar la creación de más música de este tipo. Si bien no se puede desconocer lo que existe hasta el momento de publicación de este trabajo, es bien sabido que no es lo suficientemente extenso y diverso como para tomarlo como repertorio académico y tradicional de nuestras cátedras universitarias; fuera de esto, no es muy conocido dicho repertorio y esto contribuye a la poca existencia en nuestro entorno y la poca práctica de ejecución instrumental que se lleva a cabo por una gran parte de estudiantes universitarios.

Se ahondará en diversos temas de nuestra música tradicional colombiana, tratando de recopilar y hablar específicamente de zonas o subregiones de nuestro país que influencian en dichos trabajos. Empezando por las zonas del sur de la región caribe, entrando en la depresión momposina y la rivera del Río Magdalena hasta llegar a la zona de la Loba, todo esto para desenmarañar lo que nos esconde el trabajo del Maestro Jhon Ciro con su obra *Tambora* para marimba solo y trío de percusión (2017) , titulada así en honor a este ritmo de la región caribe.

En segundo lugar, se encuentra una de las zonas más importantes para la cultura musical colombiana, como lo es la comprendida entre la Serranía del Perijá y la Sierra Nevada de Santa Marta que da nacimiento al Vallenato, uno de los ritmos más representativos de nuestro país en el mundo entero; se llevará a cabo una recopilación de datos relevantes y el análisis e interpretación de la parte III *Moscote emparranda'o* para timbales sinfónicos solistas acompañado de trío de cámara, flauta, clarinete y piano, que pertenece a las *Tres Piezas para Percusión y Orquesta de Cámara* (2012) del compositor David Leonardo Guarín Ortiz.

Por último, se hace un recorrido por varias regiones de nuestro país, buscando similitudes entre ritmos y des-fragmentándolos para así crear nuevas sonoridades que nos permite adentrarnos en ellos; esto con un formato poco usual en nuestra cotidianidad como músicos instrumentistas, dando paso a diferentes amalgamas entre células rítmicas predeterminadas; todo aquello dado con una pieza comisionada para este trabajo de grado y hecha por el compositor Hernán Darío Guzmán titulada *L-19* para percusión y grabaciones (2019).

No se puede dejar sin nombrar y denotar una de las principales características de las obras que se analizarán las cuales no representan únicamente la música, la mayoría viene de una tradición oral acompañada de danza, todo esto es importante resaltar, es de suma importancia dejar en claro que no es el tema central en el que gira el trabajo.

Antecedentes

Son pocos los antecedentes que puedo resaltar de mi vida personal en el ámbito musical, ya que esta ha sido relativamente corta pero muy provechosa a la vez. Empecé a la edad de 17 años en la banda marcial de mi colegio, el Instituto Técnico Industrial de Facatativá y desde allí vi mi gusto por la percusión, al poco tiempo de estar en la banda comencé a recibir clases de percusión sinfónica en la Casa de la Cultura del mismo municipio, allí me inculcaron la importancia del estudio diario que debemos tener todos los

músicos y la importancia de llevar, lo que en ese momento era un 'hobbie', a ser algo profesional. Mi maestra en ese momento era Natalia Escobar, me llevó por ese camino y al avanzar el tiempo me decidí a estudiar en una universidad. Un antecedente muy importante fue en los años 2012-2013, años en los cuales con la Banda Fiestera de Facatativá asistimos al Festival Nacional del Porro en San Pelayo, Córdoba. Allí descubrí una música muy importante para la realización de este trabajo, lo más importante fue la experiencia de conocer un poco esa cultura tan diversamente rica.

Como integrante del Ensamble de Clarinetes de la Universidad Distrital desde el 2016 se exploró ese nuevo mundo como es el tocar en conjunto con un ensamble mucho más pequeño de lo que estaba acostumbrado a hacer en lo que llevaba de carrera musical como instrumentista. El ensamble participa en uno de los eventos más importantes del mundo para clarinetes como lo es el *ClarinetFest*[1] En esta oportunidad asistimos en el año 2017 a este festival que se llevó a cabo en la Ciudad de Orlando, Florida. Fue una experiencia muy enriquecedora, pues nunca había existido la oportunidad de asistir a algo similar. En el año 2019 el ensamble asistió al *Jeju International Wind Ensamble Festival*, festival realizado en Jeju, Corea del Sur, donde la vida y la perspectiva tuvo un cambio en cuanto a lo musical ya que se ratificó que la música tradicional colombiana es muy bien vista y aceptada por el público no latinoamericano. Todo esto motivando cada vez más a hacer este trabajo de grado y ratificando su temática como algo de suma importancia para la vida como músico instrumentista .

Con el Ensamble de Clarinetes de La Universidad Distrital también se lleva a cabo la grabación de un CD en el año 2017. Este CD se logra hacer realidad gracias a la misma Universidad Distrital, es la institución que da el aval para poder grabar esta propuesta en el estudio de la Academia Luis A. Calvo.

Justificación

Este proyecto de grado se desarrolla en la modalidad de creación – interpretación, debido a mi permanente y desde siempre claro interés en la interpretación instrumental por sobre otras ramas del quehacer musical; esto sumado a mi convicción de querer dedicarme a la percusión y la manera de abordar los distintos instrumentos que allí se utilizan por el resto de mi vida. Esto me llevó un tiempo después, motivado por las diferentes clases vistas durante el transcurso de la carrera, a querer investigar y analizar un más sobre la música y el repertorio que nos atañe en nuestra cátedra, pues siendo unos instrumentos y cátedra relativamente nuevos, es poco el análisis e investigación que se trabajan de las diferentes obras por parte de los estudiantes de las diferentes universidades no solo de Bogotá si no de Colombia en general, ya que no se tiene esta costumbre.

Es de interés concentrarse en la búsqueda y comisión de repertorio para percusión solista o ensamble de percusión hecha por compositores colombianos y que primordialmente contengan influencias de nuestras músicas tradicionales, ya que existen gran número de arreglos y adaptaciones de mucha música para instrumentos como marimba, xilófono o vibráfono de bambucos y pasillos tradicionales y originalmente escrita para grupo típico (guitarra, bandola, tiple) y no música escrita específicamente para los instrumentos de la familia de la percusión. Si bien es cierto que existen músicas tradicionales colombianas que utilizan la marimba de chonta como instrumento melódico principal tal como lo hacen en la región del Pacífico Sur colombiano, el propósito de este trabajo no estará enfocado en trabajar y abordar esas músicas e instrumentos, ya que utilizan un sistema de afinación diferente y el abordaje de ellos no es prioridad en mi enseñanza en la academia actual.

[1] Festival Internacional de Clarinete organizado por ICA, International Clarinet Association.

Este trabajo hace un aporte a la consolidación de la línea de investigación *Arte y Culturas Tradicionales Populares* de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas porque investiga y hace una recopilación de diferentes obras para percusión solista o ensamble creada por compositores colombianos con base en músicas tradicionales colombianas. Al mismo tiempo, este trabajo se inscribe en la línea de investigación *Música y Contexto: Músicas y Expresiones Sonoras Regionales, Tradicionales y Populares de Colombia, Latinoamérica y el Mundo* ya que trata de la búsqueda e interpretación de un repertorio escaso en nuestro contexto nacional. Este trabajo se basa en la investigación, difusión e interpretación de algunas de las obras referenciadas ya que estas se deben encontrar dentro de una tradición musical típica colombiana. Todo esto con el fin de incentivar esta práctica ya que no está generalizada en la cotidianidad como percusionistas ni durante el transcurso de nuestra carrera universitaria de pregrado.

Pregunta problema

¿Cómo desde la percusión sinfónica se puede motivar a la interpretación, difusión, comisión y/o composición de múltiples piezas musicales basadas en las diferentes músicas tradicionales colombianas?

Objetivo general

Contribuir con la difusión del repertorio original para percusión sinfónica que tenga como base de su creación músicas tradicionales colombianas, por medio de la interpretación, grabación y/o circulación de tres obras de compositores colombianos contemporáneos para percusión sinfónica: “Tambora” para marimba solo y trío de percusión, “Moscote emparranda’o” para timbales sinfónicos y ensamble y, “L-19.” para percusión y grabaciones.

Objetivos específicos

- Investigar la existencia de repertorio para percusión hecho por compositores colombianos. Ya que es un poco desconocido y olvidado este repertorio en nuestras cátedras.
- Recopilar y comisionar diferentes obras para percusión sinfónica para así enriquecer el repertorio universal y colombiano para percusión, focalizando este trabajo en el análisis de algunos fragmentos de las piezas dadas.
- Seleccionar tres obras para ser interpretadas, de todas las obras halladas en el proceso de investigación, comisión y recopilación basado en parámetros subjetivos de gusto y afinidad personal.
- Realizar el análisis de las obras centrándose en los elementos de música tradicional que ellas contengan..
- Enfocar este trabajo de grado en la importancia de la música tradicional colombiana para así, en el futuro, poder optar por seguir en esta línea de investigación en un postgrado.

Metodología

1. Búsqueda de diferentes obras compuestas para percusión solista o para ensamble de cámara, orquesta y/o banda.
2. Búsqueda de vídeos y audios de la mayor cantidad de obras posibles que aporten al propósito final de este trabajo.
3. Consultar en los archivos físicos y digitales de las diferentes universidades del país, con el fin de encontrar obras relacionadas con la percusión solista.
4. A partir de la indagación seleccionar tres obras para así darlas a conocer e impulsar su difusión e interpretación.
5. Acercamientos con los compositores para conseguir sus obras e investigar más a fondo sobre los motivos de inspiración de sus composiciones.
6. Análisis de diferentes fragmentos de las obras según las necesidades interpretativas resaltando los elementos de músicas tradicionales colombianas en su estructuración..
7. Montaje de las obras para percusión solista y con ensamble.

MARCO REFERENCIAL

La creación y/o escritura de obras para percusión en Colombia ha sido limitada y desconocida a la vez, no solo en el ámbito sinfónico si no en todos los aspectos como lo son ensambles de percusión folclórica, stomp etc. Esto me ha llevado a querer investigar la existencia de diferentes obras, conciertos, sonatas, entre otros, escritas para percusión por compositores colombianos ya sean de géneros de música colombiana o música académica. A continuación una breve reseña de las obras y compositores encontrados como parte de este proceso de investigación:

Para iniciar se referencia una obra hecha por el compositor colombiano Juan David Osorio López, nacido en Medellín (y con estudios de composición en la Universidad EAFIT; su trabajo titulado: *"Flow sin Fronteras" Concierto para percusión y ensamble de vientos*[2] (2015). Escrita para el formato de percusión: Solista: Bombo, bombo de piso, 2 tambores de agua (84x58 cm. c/u), 4 toms, 3 rototoms, 1 platillo crash, 1 platillo china, 2 Platillos splash, 4 temple blocks, vibráfono y glockenspiel. Es una gran referencia de lo que se quiere hacer en mi trabajo de grado, pues, demuestra claramente el principal objetivo del mismo, que es analizar obras de compositores colombianos escritas para percusión sinfónica y a su vez realizar la divulgación y análisis de las mismas.

José Guillermo Martínez, es un compositor colombiano nacido en Cali que inició sus estudios como músico percusionista en la Universidad del Valle y posteriormente se graduó como percusionista y compositor en la Universidad Nacional de Colombia. Crea una obra para quinteto de redoblantes llamada Suite Colombia No 1, publicada en el año 2012, basada en los diferentes ritmos de algunas de las músicas tradicionales colombianas. Por ejemplo, su primer movimiento está basado en el ritmo de porro, música

[2] https://www.youtube.com/watch?v=DVqVLJgxbmE

tradicional de la región caribe colombiana en especial en los departamentos de Córdoba, Sucre y el sur de Bolívar. Los movimientos restantes son Chiguala[3] y Mapalé. Esta obra es un gran referente para mí, pues denota todas las posibilidades que existen de poder trascender a otro tipo de instrumentos y formatos diferentes a los tradicionales, esto con el fin de dar mayor difusión a veces un poco descuidada en entornos como el nuestro, ya que el enfoque es, en su mayoría, en el repertorio clásico y contemporáneo de la percusión universal.

Jorge Humberto Pinzón Malagón, compositor colombiano nacido en Moniquirá –Boyacá- en el año 1968, procura rescatar las raíces de la música colombiana, en cuanto a la música tonal y preservar la melodía como elemento fundamental de la composición. Con sus obras llamadas Evocaciones, él trata de resaltar el carácter sonoro de cada uno de los instrumentos; en su lista de composiciones hay evocaciones para diferentes instrumentos como trompeta, oboe, flauta, violonchelo y la más importante para mí, sus dos Evocaciones para Marimba[4]. Son obras hechas para marimba solista donde se aborda el rescate y a su vez la diversificación instrumental de la música de la región andina colombiana, ya que como se sabe la marimba no es un instrumento tradicional en esta zona del país. Este punto es muy importante en la escogencia de la música del maestro Jorge Pinzón hecha para percusión, porque en ella se expresa claramente lo que se busca con esta tesis, que es la búsqueda y divulgación del repertorio para percusión hecha por músicos colombianos y principalmente basada en sus músicas tradicionales.

Uno de los pocos y casi únicos conciertos para percusión y orquesta hechos en Colombia por un compositor colombiano es concebido por el maestro Jhon Eduard Ciro, percusionista Magíster en Música de la Universidad EAFIT bajo la tutoría de Alexander Ziborov y graduado con honores de la Universidad de Antioquia donde obtuvo el título de Maestro en Percusión bajo la tutoría de Roberto Carlos Gómez. El maestro Jhon Ciro recoge en su obra Tambora, para marimba solo y trío de percusión, algunas técnicas contemporáneas de composición y las mezcla con algunos destellos de músicas tradicionales colombianas; dando como resultado una obra algo compleja y a la vez fascinante para nuestros oídos.

Una referencia importante en la música tradicional colombiana ha sido para mí la música de la región caribe, pues en ella la percusión juega un papel sumamente importante, es fundamental en todos los grupos y formatos musicales como la banda de vientos, grupo de gaita, bailes cantados etc. El bullerengue es el más claro ejemplo de la importancia de la percusión en esta zona del país, pues su conformación es: una voz principal, tambor alegre, tambor llamador y palmas o tablas. Esta música combina dos aspectos sumamente importantes en la comunidad y su contexto cultural, en ella se da una relevancia alta a la percusión (tambor alegre) y a la voz (cantadora). Esto es expuesto por William Leonardo Simarra Nieto en su trabajo de grado titulado *Análisis comparativo del bullerengue y la rumba cubana y su aplicación en la creación de una pieza musical* (2017). Explica esta relación e importancia entre la percusión como instrumento principal junto a la voz. Su importancia desde el momento de festejar y desinhibirse hasta el momento de los funerales de sus seres queridos, todo esto acompañado por tambores.

El maestro Victoriano Valencia Rincón es hoy por hoy uno de los músicos compositores y arreglistas colombianos más reconocidos en el entorno musical y su trabajo se enfoca principalmente en la música para banda, orquesta, coro y el diseño de materiales pedagógicos para la enseñanza de la música tradicional colombiana en especial la música tradicional de la región caribe. Sus composiciones han dado pie para un gran crecimiento de las bandas en Colombia, insertando en sus obras diferentes lenguajes

[3] Ceremonia fúnebre o velación del cadáver de un niño menor de siete años en el pacifico colombiano.
[4] https://www.youtube.com/watch?v=yDms1pmmJxA

tales como el sinfónico, contemporáneo y popular. Sus inicios musicales están muy arraigados en el formato de banda pelayera ya que, al ser oriundo del departamento de Córdoba, cuna del porro pelayero, se enfoca en preservar este estilo de música. Algunas de sus composiciones para banda sinfónica llevan consigo una gran influencia de estas músicas; claro ejemplo es su primera suite para banda[5], donde resalta en sus 3 movimientos la influencia de materiales melódicos modales de los conjuntos tradicionales de Gaitas y Baile Cantao. En su cartilla Pitos y Tambores (2004), expone claramente el uso de la percusión en diferentes formatos tradicionales de estas músicas.

El maestro Pedro Alejandro Sarmiento Rodríguez, es un músico compositor colombiano nacido en el Valle del Cauca exactamente en su capital Cali. Estudiante de composición en la Universidad Nacional de Colombia bajo la supervisión del maestro Blas Emilio Atehortúa entre 1995 y 2000. Entre sus principales obras para percusión se destaca su sinfonía para timbales y orquesta de vientos (2001), concierto que fue estrenado en la ciudad de Sao Paulo -Brasil- en la 1ra Conferencia Regional Sudamericana de Compositores, Arregladores y Directores de Banda Sinfónica (2002) con la Orquesta de Sopros Brasileira bajo la dirección de Darío Sotelo con la participación como solista de Luís Marcos Caldana; Al año siguiente fue estrenada en Colombia en el 8vo Festival Internacional de Música Contemporánea en el auditorio León de Greiff de la Universidad Nacional con la Banda Sinfónica Juvenil de Cundinamarca bajo la dirección del maestro Ricardo Jaramillo con la participación como solista de Mario Sarmiento para quien fue escrita originalmente la obra. El maestro Pedro Sarmiento tiene entre sus obras algunas denominadas ‘’Sartas’’ las cuales son una serie de obras para instrumento solo, entre las cuales hay para clarinete, vibráfono, marimba y flauta. La sarta creada para vibráfono fue compuesta en el año 2000 pero no fue sino hasta el 2010 que fue estrenada. Su sarta para marimba fue creada en el año 2014 y estrenada por el maestro Juan David Forero en el año 2017[6]. Entre sus obras se encuentra una para ensamble de percusión llamada Del Palenque que estrenó el Grupo de Percusión de la Universidad Nacional GPUN en el Teatro Colón al año siguiente, y Estudio de Multipercusión (2008) que se estrenó en el XIV Seminario Internacional de Bandas Yamaha.

La Sala de conciertos de la biblioteca Luis Ángel Arango tiene como tradición desde hace unos años dar un espacio importante para la música académica abriendo sus puertas a diversas propuestas ya sea como solistas o como grupos de cámara. Dentro de este espacio, en su versión del año 2016, el Banco de la República hizo su Temporada Nacional de Conciertos llamada ‘’Recorridos por la música de cámara’’ la cual consta, entre otros, con la intervención del ganador del programa de estudios en el exterior del año 1997 Mario Alberto Sarmiento Rodriguez; dentro de sus años de experiencia, el maestro Sarmiento abarca la interpretación de obras del repertorio para percusión comisionadas a compositores colombianos y latinoamericanos hasta la búsqueda de nuevas sonoridades expresivas. En este concierto realizado el 21 de febrero del 2016, el maestro Mario Sarmiento interpretó un repertorio variado, con grandes y famosas obras del repertorio universal de la percusión como lo son *Side by Side* (1977) (Multipercusion) del compositor Japonés Michio Kitazume y *Grafito* (1988) (Marimba) de la compositora Polaca Marta Ptaszynska; mezclado con una propuesta de música hecha por compositores colombianos como lo son Sarta (2009), para vibráfono de Pedro Sarmiento y Clitoriana (2016) (Marimba) Estreno mundial del compositor Gustavo Parra.

[5] https://www.youtube.com/watch?v=DIIpWMkhNKQ

[6] https://www.youtube.com/watch?v=-D6dtG6P3w4 estreno mundial Sarta para marimba

David Leonardo Guarín Ortíz es un músico compositor e intérprete cuyas obras han sido en gran parte inspiradas en la nación y en sus músicas tradicionales. Su obra abarca diferentes formatos como la orquesta y banda sinfónica hasta música para solistas. Ha sido ganador de diferentes reconocimientos por sus obras tal como lo es el bambuco '*Qué será de los niños que juegan a la guerra*' en el año 2016 hecho para banda sinfónica. En su catálogo también se encuentra muy nutrido de música hecha para percusión tanto solista como en ensamble; claro ejemplo es la obra '*tres piezas para percusión y orquesta de cámara*' (2012) las cuales están basadas en tres leyendas populares colombianas. Su primer movimiento '*Maldito por siempre*' para marimba y orquesta, basada en la leyenda del silbón. Su segundo movimiento '*Como naciste para oscuridad, te fuiste no nacido*' para vibráfono y orquesta basada en la leyenda de la llorona; Por último, su tercer movimiento '*Moscote emparranda'o''* para timbales y orquesta de cámara, basada en la leyenda vallenata de Francisco Moscote, alias Francisco el Hombre. En este trabajo de grado he optado por abordar el tercer movimiento de esta obra, ya que el vallenato como ritmo tradicional colombiano ha sido muy poco interpretado y observado por el mundo de la percusión sinfónica.

De los referentes dados anteriormente, escogí 2 de ellos para profundizar más en el transcurso del trabajo de grado; la primera, una obra hecha para marimba solista con acompañamiento de tambores tradicionales de la región caribe colombiana (Alegre, tambora, maracas) titulada *Tambora,* del compositor Jhon Eduard Ciro . La segunda, una obra hecha por el compositor colombiano David Leonardo Guarín para timbales sinfónicos acompañados de una orquesta de cámara (Flauta, Clarinete soprano y Piano) basada en la leyenda vallenata de Francisco el Hombre titulada *Moscote emparranda'o* . La tercera, una obra comisionada al músico compositor y fagotista Ibaguereño Hernán Darío Guzmán quien si bien terminó su pregrado con énfasis en fagot siempre ha estado involucrado en la composicion y análisis con influencias de maestros de la facultad como lo son: Rodolfo Acosta, Juan Camilo Vasquez y Luis Fernando Sanchez. La obra titulada *L-19* para percusión y grabaciones, fue comisionada y compuesta en el año 2019, está inspirada en diferentes ritmos del argot popular colombiano.

El interés creado a través de varios años de experiencias sonoras e interpretativas personales en los diferentes ritmos de las músicas tradicionales colombianas ha incentivado este trabajo de grado. No solamente esto, durante lo que lleva cursada la carrera de Artes Musicales siempre se ha visto la falencia que hay en el abordaje de este tipo de repertorio, ya sea por el casi nulo conocimiento de ello o por la escasez de estas obras.

CAPÍTULO 1. “TAMBORA” PARA MARIMBA SOLO Y TRÍO DE PERCUSIÓN

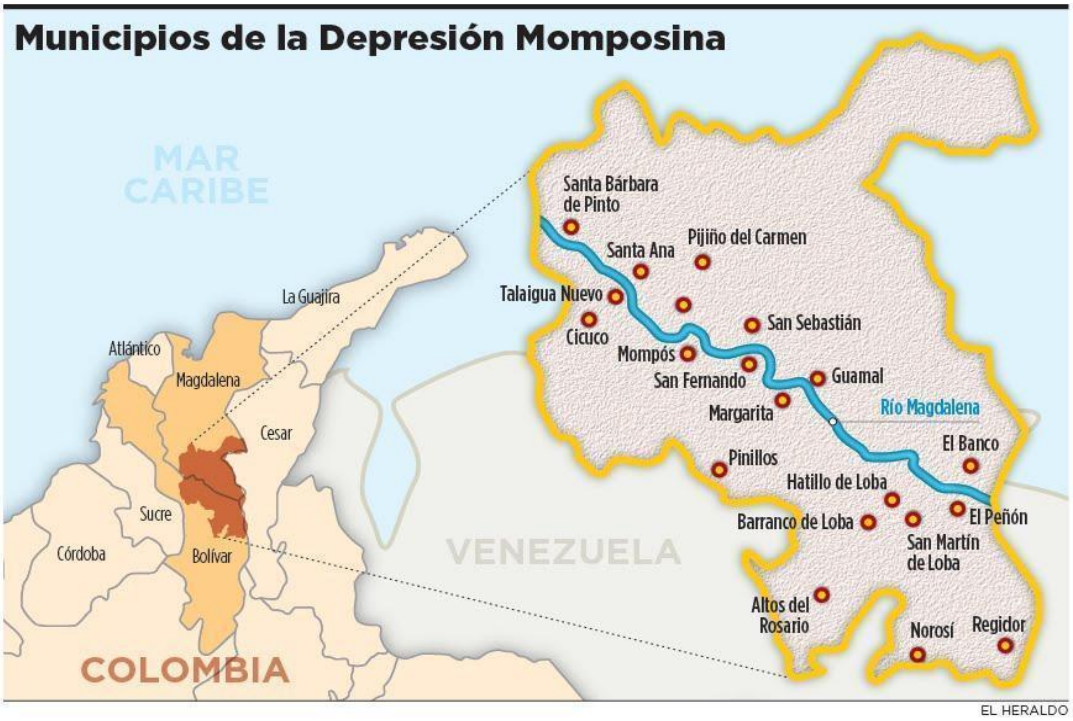
Con Magíster en Música de la Universidad EAFIT bajo la tutoría de Alexander Ziborov y graduado con honores de la Universidad de Antioquia donde obtuvo el título de Maestro en Percusión bajo la tutoría de Roberto Carlos Gómez, Jhon Ciro es un percusionista colombiano que se ha interesado bastante en el trabajo de composición de música para percusión. Uno de sus trabajos titulado *Tambora,* obra para marimba solo y trío de percusión, es una obra que trata de plasmar este género, tambora, en un formato que no es el más usual, pero conservando sus bases principales.

Esta obra es entonces la primera de las tres obras seleccionadas para hacer parte de este trabajo de grado de las cuales se analizarán algunos aspectos, los cuales serán los de mayor relevancia, enfatizando, en el caso específico de esta obra, en cómo transforma el formato tradicional y a su vez conserva su esencia.

1.1 Contexto: Características principales del ritmo tambora y su adaptación a nuevos formatos

Música y danza son las principales características de La Tambora (Abadía, 1983), la cual además de ser un instrumento percutivo, en Colombia es un compendio de cualidades diversas entre sí pero que llevan a un mismo fin: La música. Se cuenta como un género totalmente independiente a los muchos que existen en la región caribe colombiana y más concretamente a la subregión de la depresión momposina, también se conoce como tambora a la agrupación que interpreta este mismo género conformado por tambor alegre, tambora, guache o maracas y voz; los podemos encontrar todos juntos, baile, música, agrupaciones, en las diferentes festividades celebradas en las riberas de los pueblos momposinos tales como el Festival de Tamboras en San Martín de Loba, Bolívar, realizado en el mes de noviembre o el Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna en Tamalameque, Cesar. La zona de mayor influencia de la música tambora es la subregión de la depresión momposina, ubicada en la zona caribe colombiana donde desembocan los ríos Cauca, Cesar y San Jorge; por ser un terreno llano y en su mayor parte cubierto por ciénagas, manglares y caños que forman islotes en la parte baja del río magdalena. Esta riqueza geográfica hace que existan varias y diversas especies animales como aves, peces y caimanes, este último siendo un protagonista principal en la comunidad ya que se hacen festivales y música en homenaje a él.

Figura 1 : Municipios de la Depresión Momposina



Fuente: http://gradooctavo-2.blogspot.com/2013/04/institucioneducativa-la-anunciacion.html

Cabe resaltar que no es exclusividad de la agrupación el interpretar el género tambora, ellos mismos pueden ahondar en diferentes ritmos de la costa caribe, como lo son el chandé, berroche, guacherna, entre otros, ya que estos hacen parte de los bailes cantaos. Todo esto dicho para tratar de entender y explicar la tambora como fenómeno social y cultural.

Esta zona del caribe colombiano ha estado muy influenciada por diversas comunidades indígenas como los Kogui y Chimilas oriundos de la región, que durante la conquista estuvieron sometidos a despojarse de sus creencias y adaptarse a las nuevas costumbres, si bien no todo fue malo, la música se vio beneficiada de las influencias que traían consigo los conquistadores españoles, desde la segunda mitad del siglo XVI aparece en negro africano en América, traído desde Sudán Occidental, Costa de Guinea y El Congo, poblaron en Colombia las costas Atlántica y Pacífica, el Chocó, Valle del Cauca, Magdalena, Bolívar. Ocampo (1984) en su libro *Música y folclor de Colombia* afirma:

> La música aborigen colombiana y en general de la mayor parte de los indígenas americanos, se presenta para su interpretación, con un carácter *mágico-religioso*. En las fiestas y ceremonias religiosas, ritos de pubertad, actividades guerreras, ritos de cosecha etc.., aparece la música expresando el sentimiento y el espíritu de agrupación. (p.55)

Junto a esto y al fuerte peso que tuvo la música de orígenes africanos en Colombia se pueden ver tres aspectos relevantes: en primer lugar, la mezcla que existió entre las tradiciones indígenas y las nuevas impuestas por los españoles, creando nuevas costumbres que al paso del tiempo se convierten en tradición, la segunda la preservación de sus costumbres transmitidas en su mayoría por tradición oral a pueblos cercanos y contemporáneos entre sí y por último el no acogimiento de los dos puntos anteriores, caso que se puede ver en el pueblo palenquero, que a pesar de años y años de esclavitud fue el primero en lograr la libertad del yugo español, conservando intactas sus propias costumbres, cantos, bailes etc.

1.1.1 Formato de tambora

Las principales características en cuanto al formato musical de la tambora se pueden describir empezando por su organología, su agrupación base debe estar constituida por los siguientes instrumentos de percusión, en su mayoría de la familia de los membranófonos distribuidos así:

- **Tambor alegre** o también llamado currulao, instrumento de madera con un parche o membrana superior, se elabora a partir de un tronco de árbol que mide aproximadamente 80 centímetros de largo y un diámetro de 30 centímetros.
- **Tambora**: instrumento que cuenta con un cuerpo de madera y dos membranas que tradicionalmente son sacadas de pieles de animales como ovejas o chivos; su cuerpo es de madera y al igual que el tambor alegre se elabora a partir de un tronco de árbol que mide unos 50 centímetros de largo y 30 de ancho. Este instrumento lleva consigo el nombre del ritmo musical y al parecer es el instrumento más importante de estas músicas.
- **Guache o maracas**: El guache pertenece a la familia de los idiófonos, instrumento cilíndrico por lo general con cuerpo de metal y semillas dentro de él, también pueden ser utilizadas un par de maracas o maracones. Se usa mucho también semillas en vasijas.
- **Palmas o tablillas**: Dentro de la percusión corporal encontramos la más portable y vital de sí misma, las palmas, reemplazadas en algunas ocasiones por tablillas de madera pertenecientes a la familia de los idiófonos.
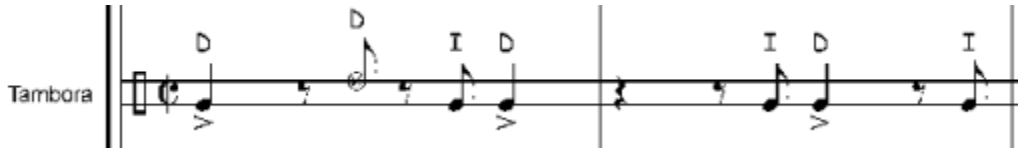
A los instrumentos percusivos los acompaña una cantadora o cantador principal y un coro mixto que a su vez acompaña con las palmas o tablillas en la intervención musical. Las alternancias de la voz principal y el coro se caracterizan por tener forma responsorial en donde el coro responde un estribillo a las intervenciones del solista.

1.1.2 Características del ritmo Tambora

La tambora es un ritmo que está escrito en forma binaria, en compás de 2/2. Su principal característica, al igual que la gran mayoría de ritmos de la costa caribe colombiana, se encuentra en la riqueza rítmica sobre todo enfatizando la síncopa y como característica importante en la generalidad de los ritmos que hacen parte de los bailes cantados, siempre vamos a encontrar las palmas marcando los tiempos fuertes de cada compás. Por lo general las canciones en ritmo de tambora empiezan con la cantadora o cantador solo, a medida que avanza en la letra entran progresivamente el coro respondiendo y apoyando la voz, seguido entran las palmas y por último entra la sección de percusión, tambora, tambor alegre y maracas o guache. Su tiempo suele variar entre los 115 y 140 bpm.

Veamos las siguientes bases rítmicas sugeridas de interpretación, es de tradición que estas músicas sean muy libres y abiertas a la improvisación y suelen estar siempre sujetas a cambios por el intérprete. Adicionalmente los ritmos pueden cambiar en su forma de ejecución dependiendo de las zonas dentro de la región Momposina. A continuación, se muestran las formas de escribir musicalmente el ritmo de tambora sugeridas por Valencia (2004) en los diferentes instrumentos:

Figura 2 Ritmo de Tambora en Tambora

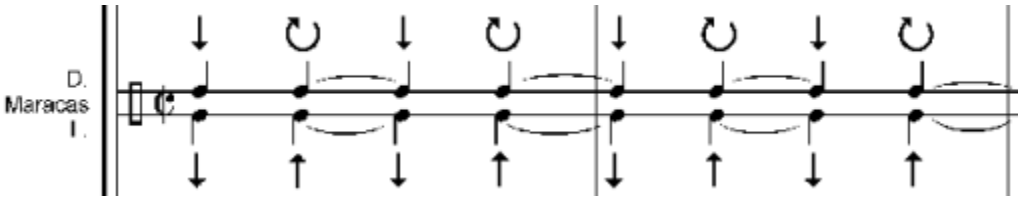


Fuente: Pitos y Tambores, Cartilla de iniciación musical. Victoriano Valencia. P-30.

Línea superior: Cuerpo de la tambora o madera.

Línea inferior: Parche o membrana.

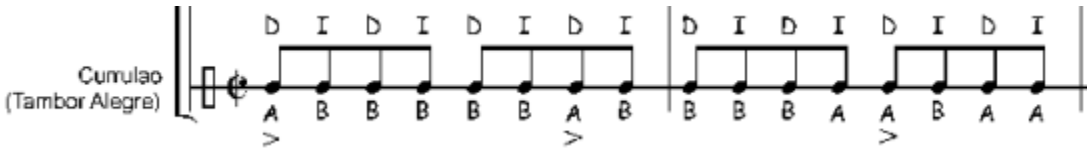
Figura 3 Ritmo de Tambora en Maracas



Fuente: Pitos y Tambores, Cartilla de iniciación musical. Victoriano Valencia. P-30.

La línea superior (mano derecha) puede ser tomada como guache en caso de no tener maracas (Figura 3).

Figura 4 Ritmo de Tambora en Tambor Alegre

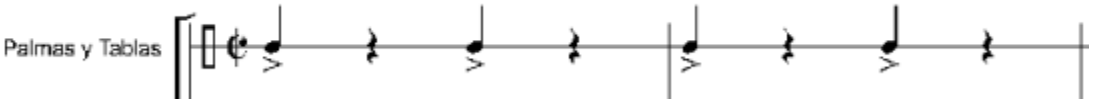


Fuente: Pitos y Tambores, Cartilla de iniciación musical. Victoriano Valencia. P-30.

A: Golpe abierto

B: Golpe bajoneo o fondo.

Figura 5 Ritmo de Tambora en Palmas y Tablas



Fuente: Pitos y Tambores, Cartilla de iniciación musical. Victoriano Valencia. P-30.

1.1.3 Análisis melódico y armónico sobre ejemplo de tema tradicional

A parte de la importancia del ritmo para este género, la tambora es un género primordialmente vocal en el cual el cantador o cantadora actúa como solista y el coro responde a lo que el solista pregunta, repitiendo este ciclo en varias oportunidades hasta el final del canto. Se toma como ejemplo y referencia una canción del género tambora en su formato tradicional para describir el comportamiento melódico y armónico:
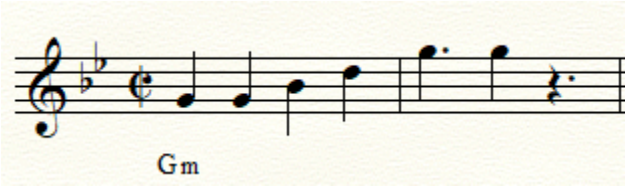
- **Sombrerito Blanco** (Martina Camargo)

  En el ritmo de tambora, Sombrerito blanco[7] es una de las canciones más populares y conocidas del género. A continuación, se analiza la primera sección de esta canción.

  En tonalidad de Sol menor, la canción empieza en tónica durante sus dos primeros compases y haciendo arpegio sobre el primer grado.

[7] https://www.youtube.com/watch?v=eZj6qhjjfUA
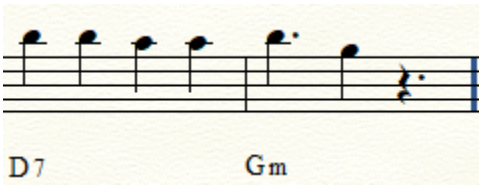
Figura 6 transcripción Sombrerito blanco compás 1,2



Fuente: Elaboración propia

Posteriormente, llega al quinto grado mayor, utilizando la escala menor armónica, la voz principal inicia en el sexto grado de dominante generando tensión al acorde; por último, llega de nuevo a tónica.
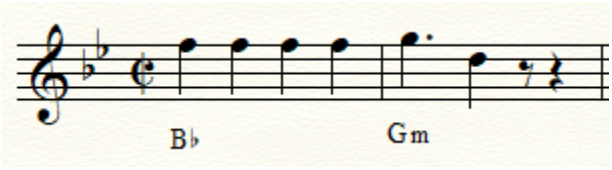
Figura 7 transcripción Sombrerito blanco compás 3,4



Fuente: Elaboración propia.

Para los compases cinco y seis (Ver figura 8), se completan los acordes que se van a utilizar durante el resto de canción, siendo éste el Tercer grado mayor de Gm, acá se utiliza la relativa mayor para poder armonizar adecuadamente este fragmento.
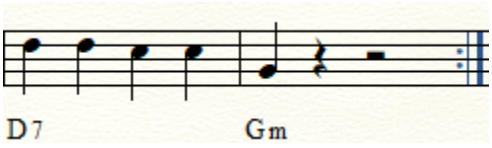
Figura 8 transcripción Sombrerito blanco compás 5,6



Fuente: Elaboración propia.

Para el final de la introducción, se puede ver la clásica resolución V7-Im, la melodía se mueve por grado conjunto y la resolución se hace por cuarta justa descendente.

Figura 9 transcripción Sombrerito blanco compás 7,8



Fuente: Elaboración propia.

La sección repite sus últimos cuatro compases, el tempo del inicio no es concreto, la cantante utiliza algunos rubatos. A partir del compás 8, entra el coro junto con la percusión y vuelven el tiempo más alegre. La canción está en su forma poética hecha en forma cuarteta y durante el coro sus versos en forma hexasílaba, mientras en las estrofas es de forma octosilábica.

1.2 Tambora, Para marimba solo y trío de percusión

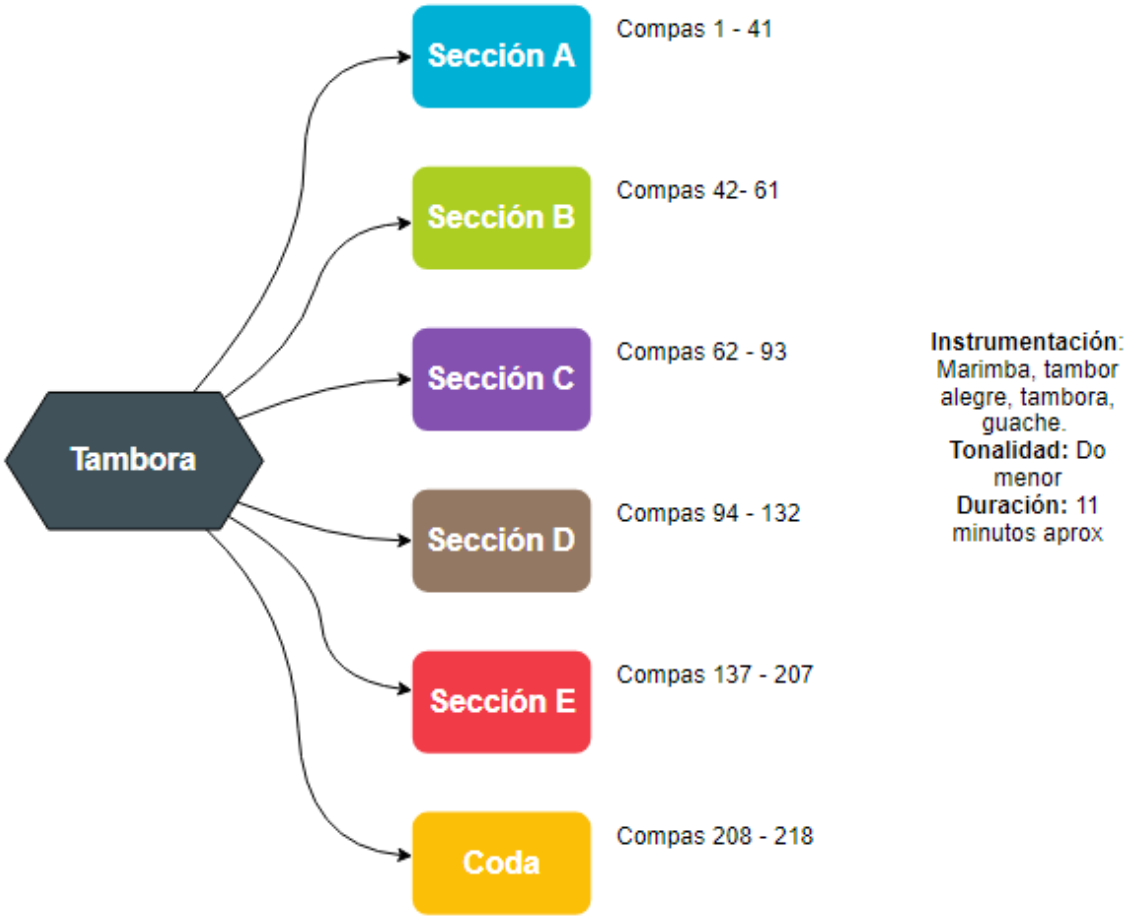
Dicho por el maestro Jhon Edward Ciro Gómez, ‘’Si no somos nosotros los que nos interesamos por nuestras músicas tradicionales colombianas, ¿Quién lo podrá hacer?’’ el propósito de este trabajo es ese mismo, resaltar y conservar estas músicas que en su principal medio de difusión ha sido la tradición oral. Existen algunos documentos que van en esta misma dirección, uno de ellos es la investigación etnográfica que hizo el maestro Jhon Ciro junto con el grupo de investigación *a tempo* de la Escuela Artes de la Universidad Industrial de Santander titulada *Tamboras del río* (2014), investigación que busca preservar por medio audiovisual y textual las tradiciones musicales de la subregión de Loba, trabajado principalmente en los municipios Hatillo de Loba, Barranco de Loba y San Martín de Loba en el departamento de Bolívar. Este trabajo implicó adentrarse en esta región, para así conocer más de las costumbres y tradiciones y así entender las esencias del ritmo tambora.

Durante el marco del VII Festival de Percusión en Ibagué Tolima 2018 en el cual participó el Ensamble de Percusión de la Facultad de Artes ASAB, el autor de este trabajo tuvo la oportunidad de escuchar por primera vez la obra Tambora (2017) del maestro Jhon Ciro y posterior a la interpretación que hizo el mismo maestro Ciro con el Ensamble Saeta de la obra, hubo la posibilidad de acceder a una breve charla con él, en la cual se habló acerca de la obra y su forma de llegar a ella; en palabras del maestro ‘’su investigación se basó en las vivencias que tuvo en su recorrido a través del Río Magdalena y en especial en la subregión de la depresión momposina’’. Su idea primordial es plasmar los sonidos del río en una línea melódica que lleva la marimba, esta obra musical contemporánea está principalmente compuesta con base en aires tradicionales, con acompañamiento de percusión tradicional del caribe colombiano.

2. Análisis de la obra

A continuación, analizaré partes de la obra, no es el fin de este trabajo analizar la totalidad de la obra, como se ha dicho desde un principio, se destacarán las principales cualidades de ella en el aire tradicional; tales como intersecciones propias de la tradición y secciones que evidencien el por qué se puede considerar dentro del género tambora. A continuación, se mostrará una breve estructura formal de la obra.

Figura 10 Forma de la obra Tambora



Fuente: Elaboración propia.

- Sección A
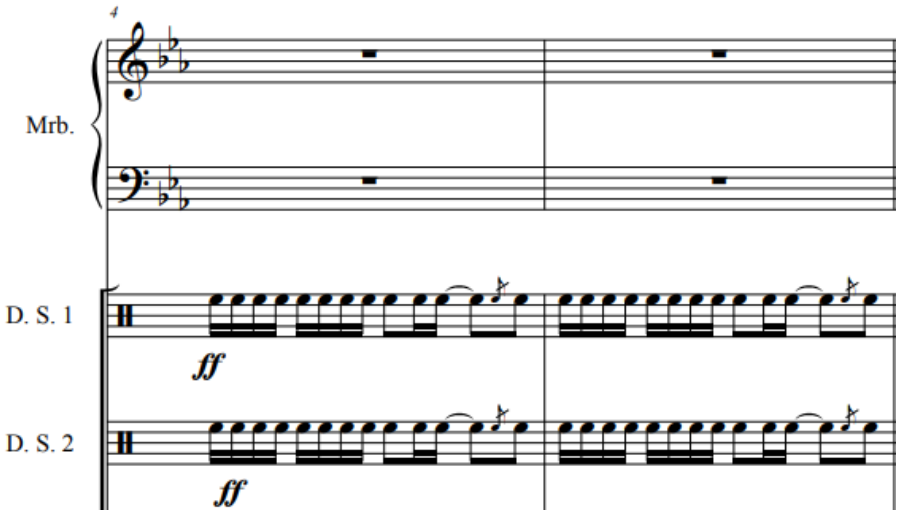
Figura 11 Tambora compases 1-3



Fuente: Score Tambora, Jhon Ciro P- 1

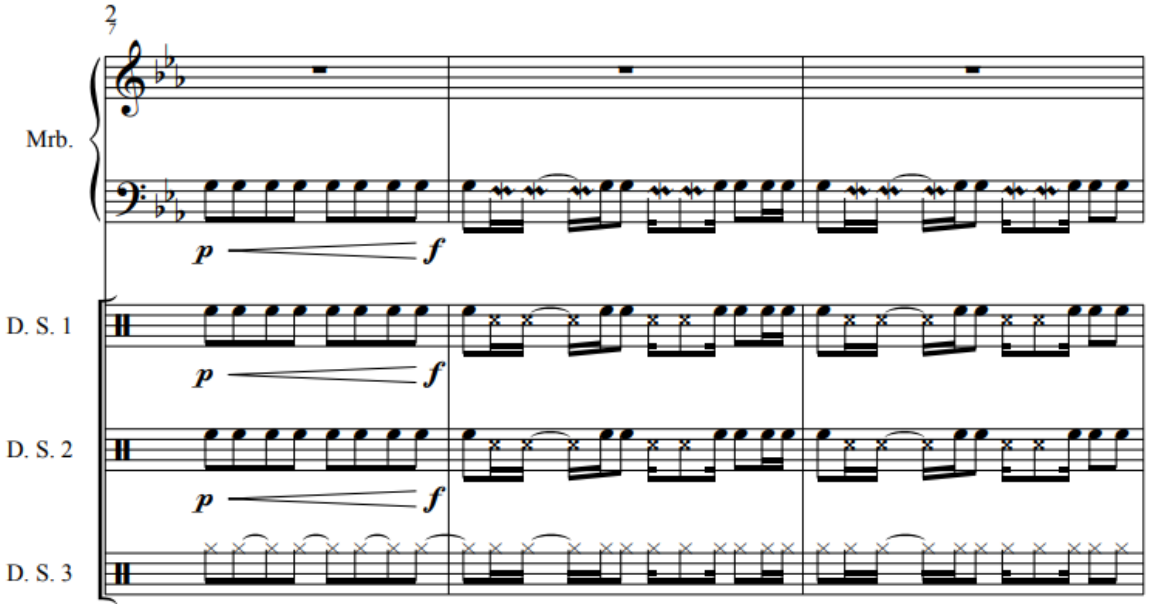
Este es el inicio de la obra, el compositor propone una improvisación libre de aproximadamente 30 segundos, para el compás 2 utiliza algo que se puede considerar indicios de tradición, ya que representa el inicio clásico de la música del género tambora, la parte solista de la cantadora o cantador, compases 2 y 3, (ver figura 11) y posteriormente la respuesta de su coro, compases 4 y 5, (ver figura 12). Durante estos primeros compases, el compositor quiere mostrar todo el misticismo que trae esta música tras de ella, con acciones como la intervención del tambor alegre solista muestra la importancia vital del tambor en esta música y en el entorno general de la vida en la zona de influencia de la Tambora. Carbó (1993) hace alusión a esto y dice ‘’los cantos de tambora narran las situaciones cotidianas de ese mundo mágico del hombre de la ribera’’ (p.30). Esto deja en claro que los oriundos de estas zonas llevan su música a niveles más allá de un simple acto de interpretación, trascendiendo a diferentes campos dentro de la cotidianidad de sus vidas.

Figura 12 Tambora compases 4,5



Fuente: Score Tambora, Jhon Ciro P- 1
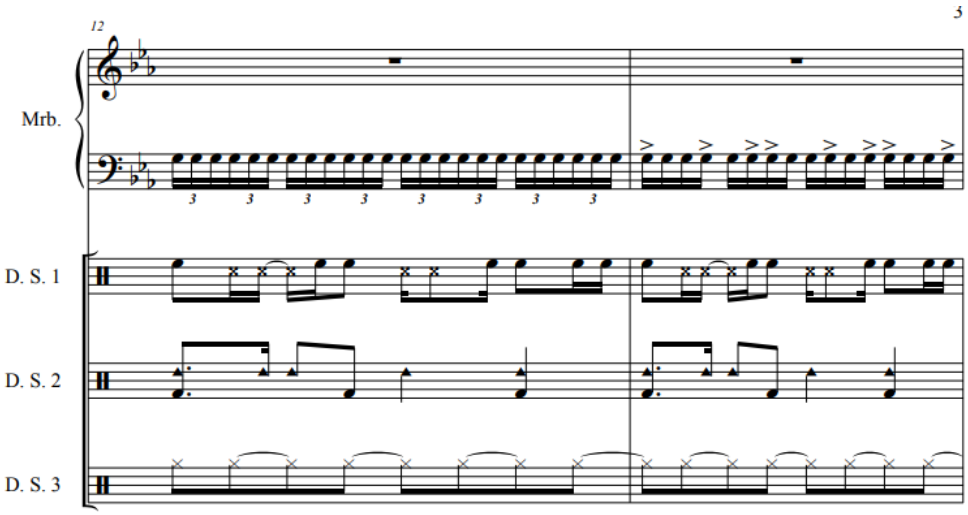
Figura 13 Tambora compases 7-9



Fuente: Score Tambora, Jhon Ciro P - 2

Para los compases 8 y 9 (ver figura 13) se puede apreciar por primera vez el patrón rítmico del instrumento tambora al unísono entre la totalidad de la agrupación, esto se mantiene durante los siguientes 4 compases, queriendo dar una introducción más concisa a la obra y hacer mucho énfasis para dejar muy en claro en qué ritmo y que tempo se quiere manejar para el resto de la obra. Es curioso por qué el compositor prefirió utilizar un compás de 4/4 para escribir la obra por encima de utilizar el tradicional 2/2; sin embargo, el ritmo se puede ver e interpretar de igual manera. La respuesta que se puede encontrar es que utiliza este 4/4 para facilitar su lectura, ya que no altera en nada la forma en la que está escrita la obra; es de tradición que estas músicas por lo general están hechas de una forma natural y con ciclos de 8 compases, en esta ocasión y por el compás que utiliza el compositor serán ciclos de 4 compases, lo que se mantendrá en toda la extensión de la obra, ciclos bien marcados de 4 compases donde las frases se pueden distinguir claramente.
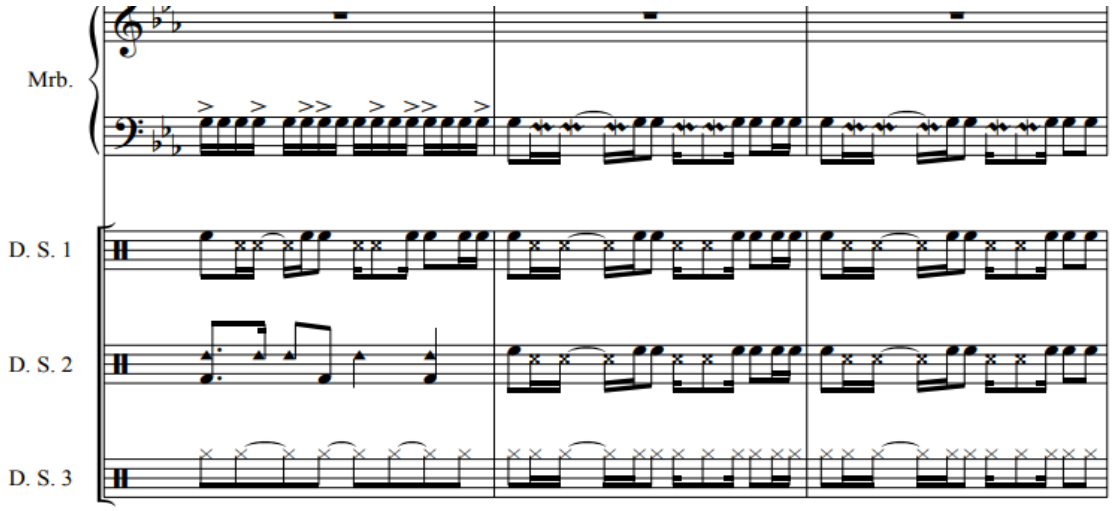
Figura 14 Tambora compases 12,13



Fuente: Score Tambora, Jhon Ciro P- 3

Lo que sucede a partir del compás 12 en adelante es el cuerpo de esta primera sección (A), se puede observar que dos de los instrumentos acompañantes se encaminan en su actuar habitual dentro de la tradición de la música tambora, y propone una variación para el instrumento tambora (D.S.2) a la base original que se utiliza normalmente (ver figura 2). Durante esta sección el tambor solista realiza algunos apoyos al ritmo con acentos característicos de este aire; todo esto continúa por una gran parte de la
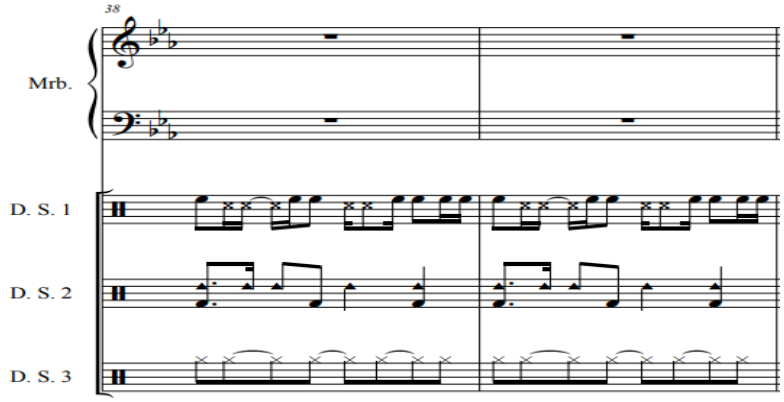
Figura 15 Tambora compases 26-28



Fuente: Score tambora, Jhon Ciro P- 6

sección 'A' alternando apoyos con pequeñas libertades e invitaciones a la improvisación en el tambor alegre. A partir del compás 27 se propone una unificación del patrón rítmico ''Tutti'', enfatizando en el ritmo que hace generalmente la tambora durante sus intervenciones tradicionales. La sección 'A' se caracteriza por esta alternancia entre los unísonos rítmicos y los compases dados para improvisar al tambor solista mientras el acompañamiento continúa en su base tradicional, si bien en la partitura original no está explícitamente escrito que el solista tiene que improvisar, esta música es muy abierta a este tipo de formas, se sugiere un patrón ritmo para hacer por parte del solista pero dentro de él, se puede llegar a salirse de lo escrito y tocar diferentes células rítmicas que salgan del ingenio del intérprete principal.

Figura 16 Tambora compases 38,39
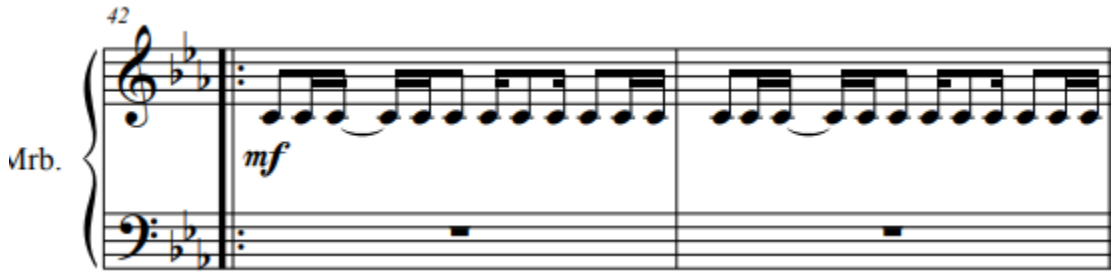


Fuente: Score Tambora, Jhon Ciro P- 9

El final de la sección A se marca a partir del compás 38, donde se dan los siguientes cuatro compases al solista para hacer el cambio de instrumento y pasar a la marimba; mientras esto sucede, la percusión acompañante mantiene el manejo rítmico que ha desarrollado a lo largo de gran parte de la sección A, así dando fin a ella.

- Sección B

Figura 17 Tambora compases 42,43
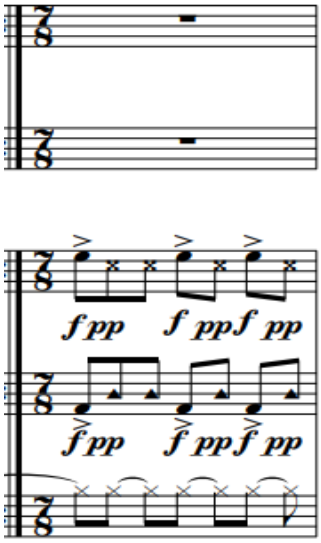


Fuente: Score Tambora, Jhon Ciro P- 9

La sección B inicia con el solista ya instaurado en la marimba haciendo un ostinato con la figuración rítmica del género tambora, esto se mantiene durante un ciclo de cuatro compases, donde posteriormente resalta la primera nota de cada compás, dibujando una pequeña melodía dentro del ostinato. Esta melodía es la base de la gran mayoría de la obra, aquí expone las notas que más se utilizarán más adelante, por lo menos hasta llegar al 7⁄8. Utilizando el primer tetracordio de la escala de Do menor armónica para desarrollar su melodía principal. Después de cumplir con el primer ciclo de ocho compases solo, entran los instrumentos acompañantes, en esta sección se puede notar que el compositor mantiene las características tradicionales de las introducciones del género: primero entra la melodía (cantadora) para posteriormente entrar el resto de la agrupación. En cuanto a la melodía se puede notar la tendencia de mantener Do menor como eje central de la pieza ya que Do es la única nota que trabaja en el inicio de la sección B, siendo este el punto de partida para trabajar y explorar la obra a partir de solo una nota; esta única nota se conjuga con el ritmo tradicional de Tambora para crear la introducción. En esta parte se trabaja hasta el momento sobre los grados (i,ii,iiib,iv#, VIb). Cabe resaltar que se utiliza una nota fuera de la tonalidad de Do menor, como se puede notar en el compás 48, aparece un Fa#, este lo podemos interpretar como un préstamo de la escala blues, sabiendo que la estructura de esta escala es I- IIIb- IV- Vb- V- VIIb- VII, se puede deducir que el Fa# escrito originalmente es una enarmonía del Vb de la escala blues, que es Solb (Fa#), en la escala de Do blues.

- Sección C
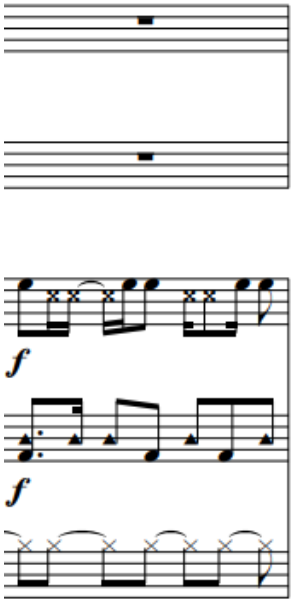
Figura 18 Tambora compás 62



Fuente: Score Tambora, Jhon Ciro P- 13

Es esta la sección climática de la obra, la cual en general es la más contrastante con los materiales de las otras secciones, comenzando con el compás número 62 que es el cambio más drástico de ritmo que hay en la obra. Como se puede ver (figura 18), el compositor utiliza un compás de ⁷⁄₈, no usual en la música tradicional colombiana, que se sale de esta tradición que traía la pieza, pero a la vez le da ese toque contemporáneo a la misma y que, es algo que no se utiliza para nada en ninguna de las músicas tradicionales colombianas y menos en la música de la costa caribe. El compositor utiliza una agrupación 3+2+2 en tambora y tambor alegre, pero propone que, para la interpretación de la línea de las maracas, el intérprete continúe con el ritmo como si aún estuviera en 4/4, esto para crear un desplazamiento de la sensación de pulso alternándose por cada compás. Este primer compás de la sección C se repite 4 veces, posteriormente cambia la ejecución de tambora y tambor alegre (figura 19), creando una variación del ritmo tradicional quitando la última corchea, a partir de aquí y hasta el final de la sección C la agrupación por compás será 2+2+3, exceptuando el último compás, ya que retoma la agrupación 3+2+2 del inicio de la sección C.
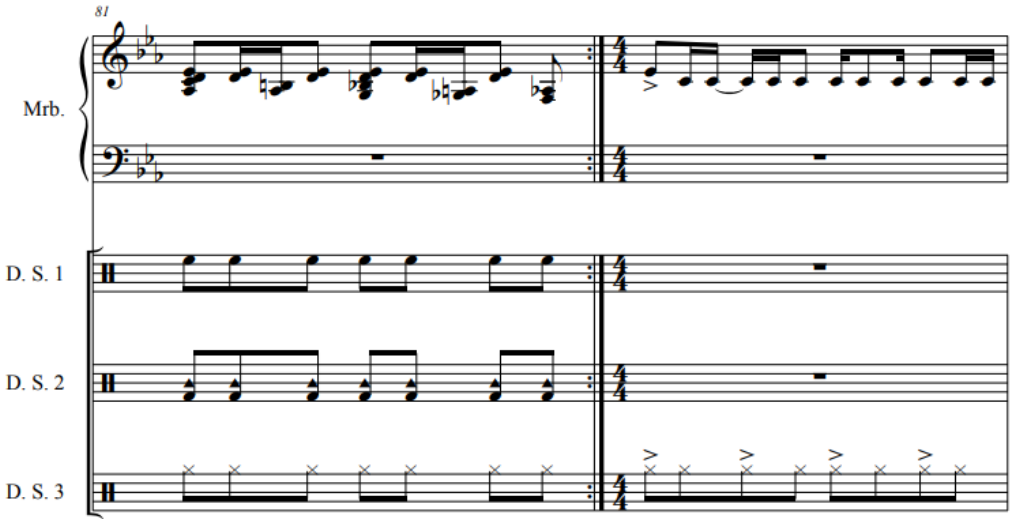
Figura 19 Tambora compases 64



Fuente: Score Tambora, Jhon Ciro P- 13

Para la parte final de la sección C, el compositor cambia la agrupación regresando al 3+2+2 inicial, esto para enfatizar el fin de la sección y hacer un llamado al inicio de la misma. Posteriormente hace una re exposición en la marimba de la sección B; a partir del compás 82 queda solo la marimba con las maracas, cuatro compases después entran de nuevo todo el ensamble, todo esto dado para que el ensamble se desvanezca poco a poco y se sienta el cambio gradual para así llegar a la cadencia. Como ya es costumbre, cada 4 compases hace un cambio en los instrumentos para marcar secciones.

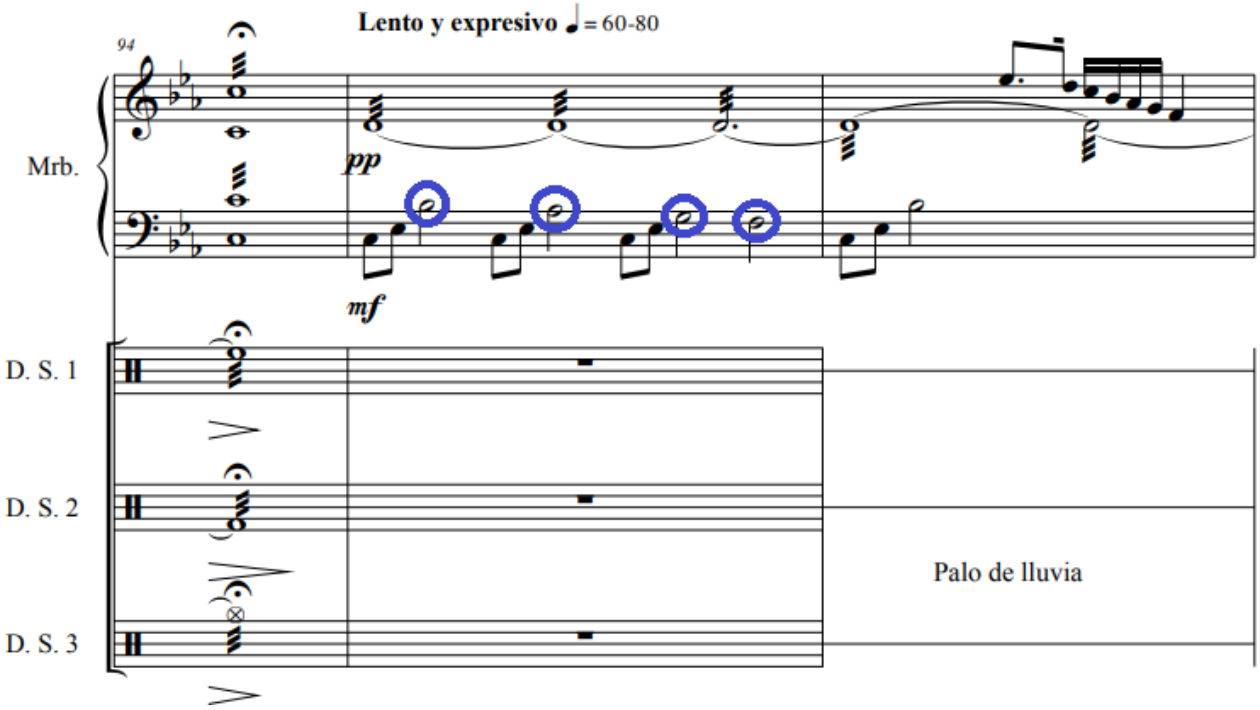
Figura 20 Tambora compases 81, 82



Fuente: Score Tambora, Jhon Ciro P- 17

- Sección D

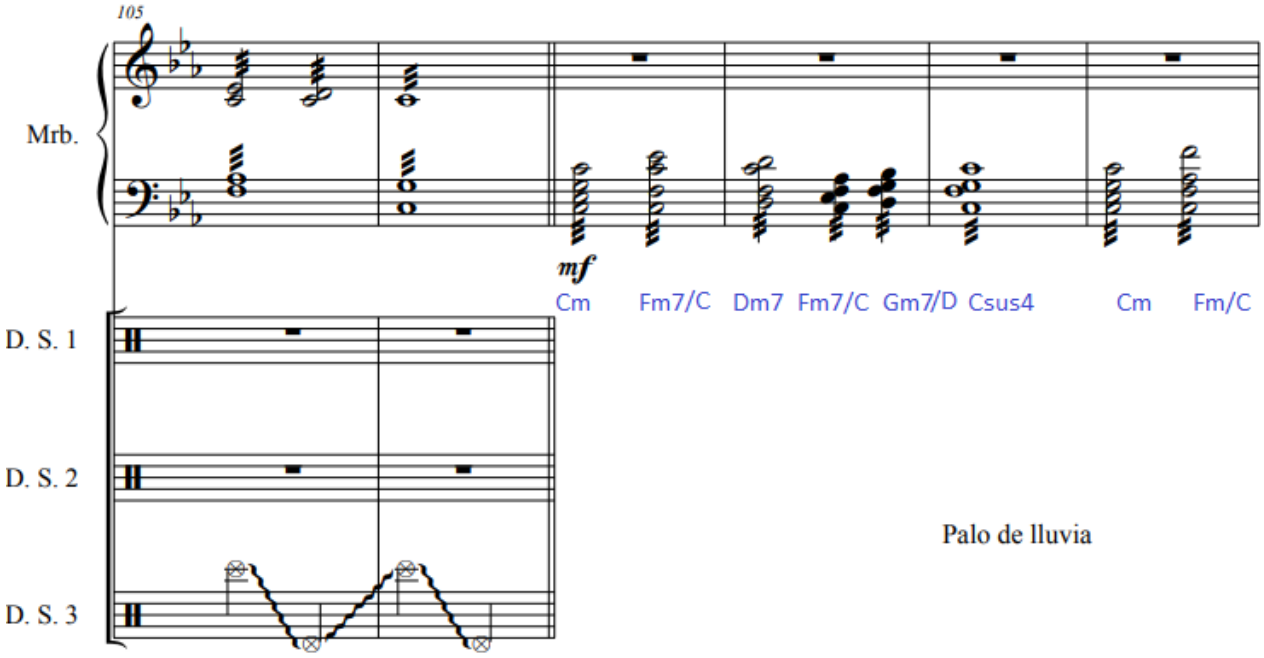
Figura 21 Tambora compases 94-96



Fuente: Score Tambora, Jhon Ciro P- 19

Empezando con la cadencia, esta sección es la que representa todo el viaje a través del río Magdalena que hizo el compositor para poder inspirarse a crearla, evocando sonidos de la naturaleza como aves, insectos, lluvia, murmullos, el mismo río etc. Se aprecia en un inicio largo, manteniendo un Re como nota larga en la mano derecha desde el compás 95 al 102; al utilizar esta nota Re como base, en palabras del mismo compositor, ''se quiere reflejar la inestabilidad de la comunidad de Loba, el abandono estatal, la pobreza y falta de intervención por parte de los entes correspondientes''. Utilizar esta nota que está tan alejada armónicamente de la tonalidad Do menor quiere representar toda la inestabilidad que sufre la población. Al mismo tiempo mantiene una base que es do-mib, y hace una escala descendente como se puede ver en los círculos azules, que se repite hasta el compás 101, esto para crear una atmósfera sonora junto con el palo de lluvia que sugiere interpretar. Al mismo tiempo se puede ver la voz superior haciendo escalas ascendentes y descendentes enmarcando la dualidad entre esa nota larga constante en Re y la tonalidad Do menor que está muy claramente expuesta por medio de grados conjuntos o terceras; queriendo representar con estos sonidos, la naturaleza con lo que se encuentra en el viaje, además de lo ya expuesto anteriormente.
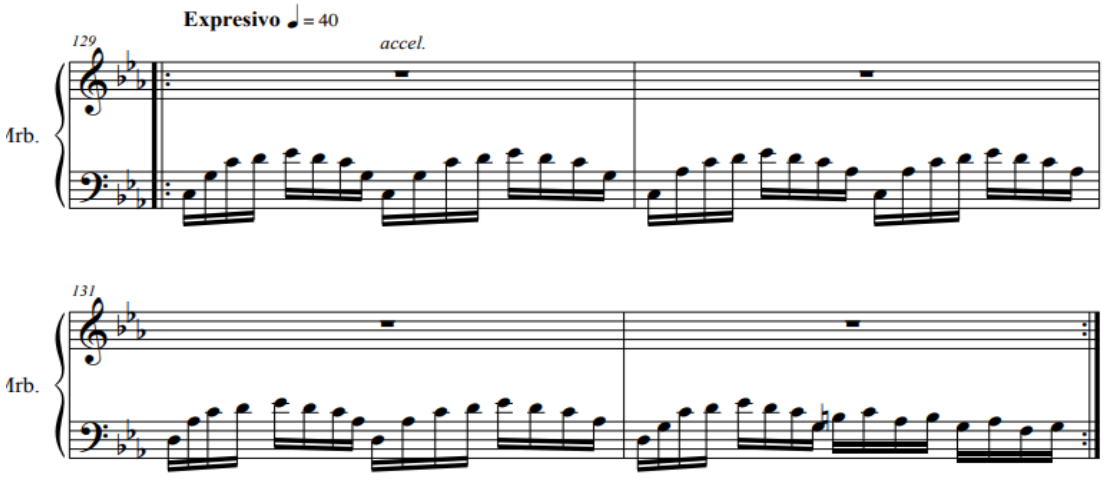
Figura 22 Tambora compases 105-110



Fuente: Score Tambora, Jhon Ciro P- 21

En esta sección que empieza en el compás 107 podemos ver cómo trabaja con un ciclo armónico que se sale de lo usado tradicionalmente en la música de tambora, teniendo en cuenta que las agregaciones y suspensiones de acordes no son muy utilizadas en el género. Para los compases siguientes la marimba continua con este ciclo, pero una octava arriba para así finalizar la sección.

Figura 23 Tambora compases 129,130
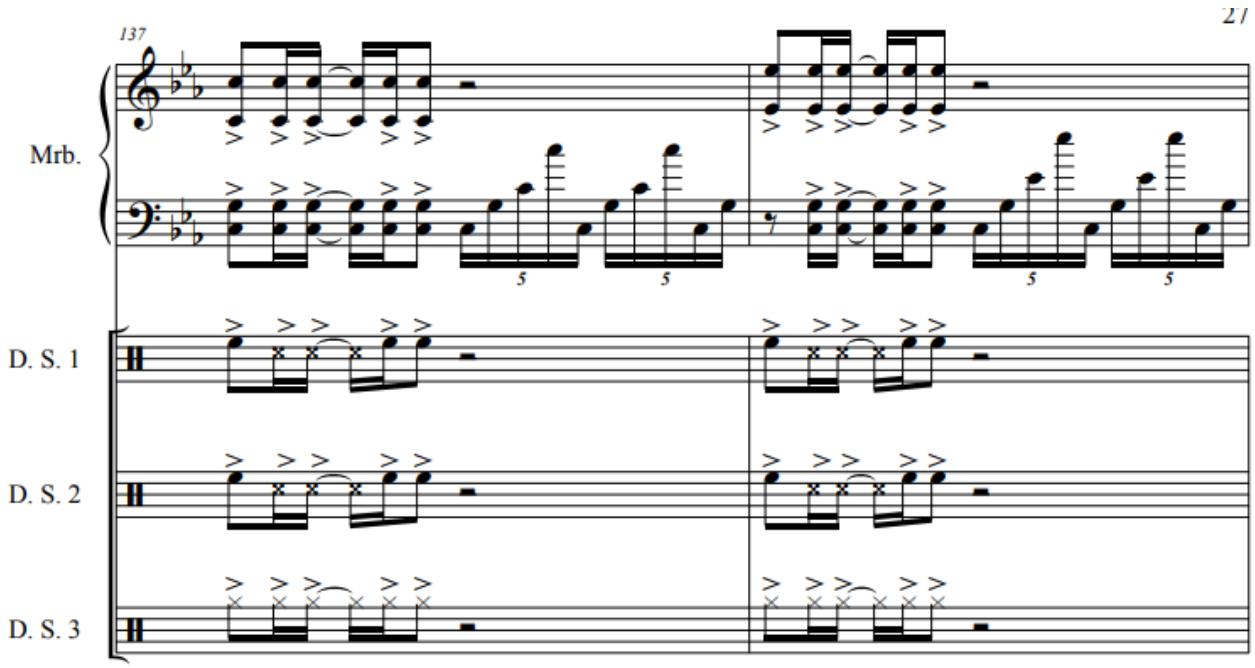


Fuente: Score Tambora, Jhon Ciro P- 25

Este es el final de la cadencia, comienza con un tempo lento para llegar progresivamente con un accelerando al mismo tiempo inicial. Lo que se puede hablar de toda esta sección cadencial es que no está muy enfocada en la tradición musical del género, está mucho más visualizada a ser una alusión a todos los otros factores que suceden tras lo que escuchamos habitualmente. El utilizar y explorar sonoridades alternas de los instrumentos ayudan a enfatizar esto, instrumentos como el palo de agua o lluvia, ayudan a dejar más claro el factor de importancia que tiene el agua para todos los ritmos de esta zona, los efectos armónicos, y diferentes técnicas como dedos y redobles que se pueden trabajar en los tambores, quieren evoca el murmullo de los animales y la naturaleza en sí.

- Sección E
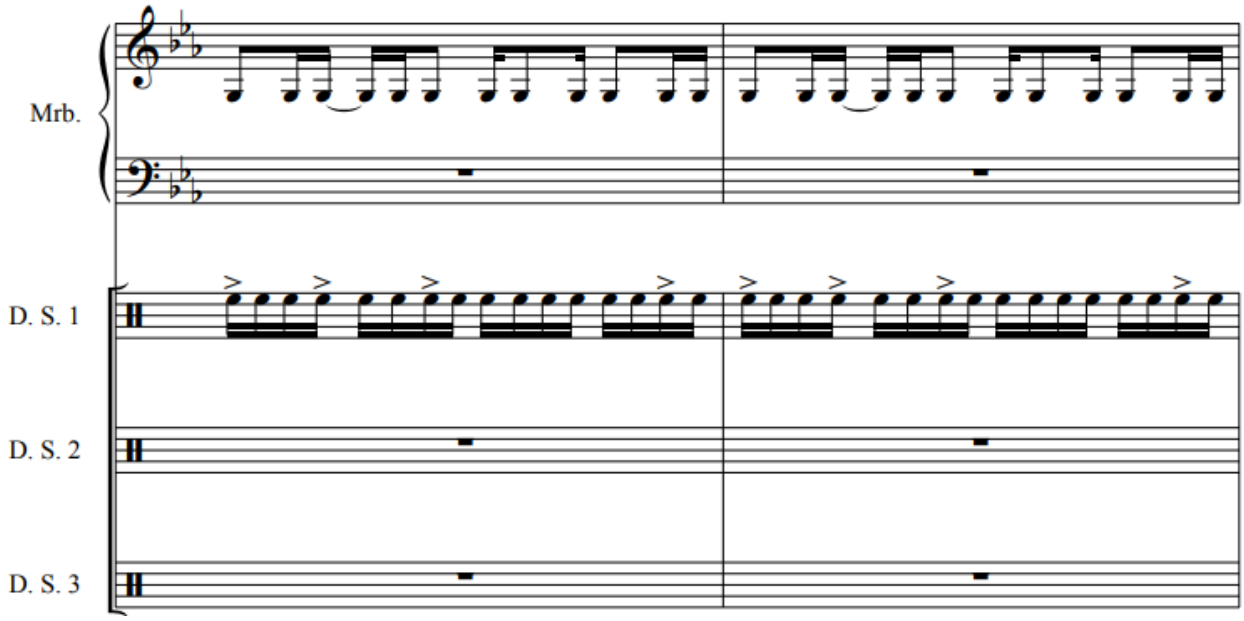
Figura 24 Tambora compases 137-138



Fuente: Score Tambora, Jhon Ciro P- 27

La sección E es una reexposición de la parte B, salvo que abre voces en la marimba, no es sino hasta el compás 137 que se encuentra una variación a la melodía, unos quintillos que rompen ese esquema tradicional que traía toda esta sección, se resalta que la melodía utilizada en los quintillos está agrupada cada 4 semicorcheas, esto para crear una pequeña inestabilidad y desplazamiento del pulso. A partir de acá y hasta el compás 150, hace variaciones sobre las mismas notas; seguido a la sección de quintillos cambia a seisillos combinados con tresillos, se mantiene la simplicidad en cuanto a la utilización de notas, pues se trabaja con las mismas en su gran mayoría, y se aumenta la complejidad y agilidad rítmica del ejecutante.
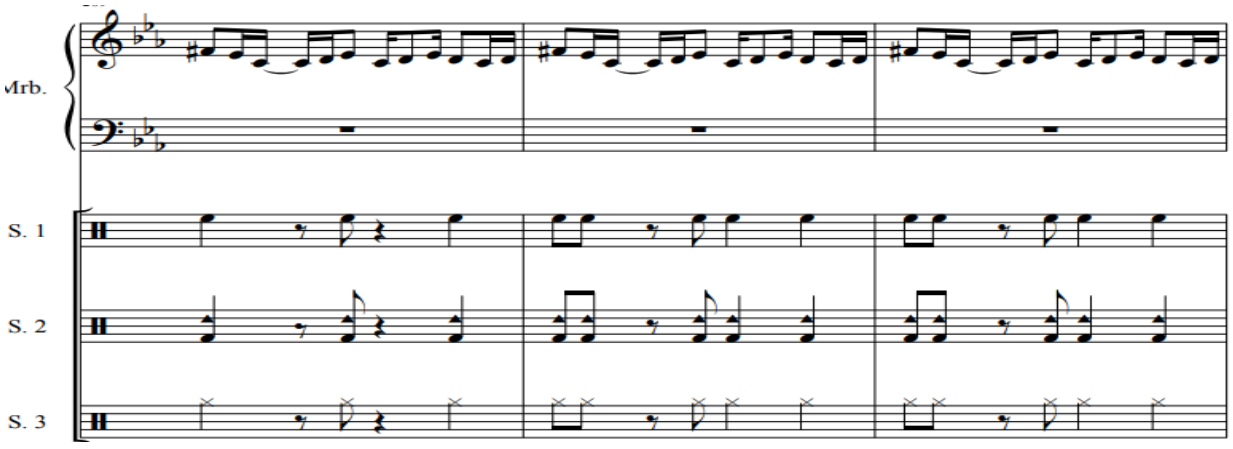
Figura 25 Tambora compases 180, 181



Fuente: Score Tambora, Jhon Ciro P- 37

En la re exposición de la parte A, el compositor toma la misma figuración, pero ahora a diferencia de su parte inicial, trabaja sobre la dominante. Esta sección se extiende hasta el compás 190, donde se nota un cambio drástico en comparación a lo que se demostró en las partes anteriores. La sección continúa con una variación de ritmos y demostración de virtuosismo lo cual se estructura sobre los motivos ya expuestos y sus variaciones, claro ejemplo de ello es lo presentado en los compases 199-207 (ver figura 26)

Figura 26 Tambora compases 209-211



Fuente: Score Tambora, Jhon Ciro P- 44

Desde el compás 208 podemos ver la coda final de la obra, como ya es habitual, vuelve a su melodía principal (compás 54), con una pequeña variación en el acompañamiento. Lo que en un inicio expuso en 12 a 16 compases, ahora lo hace en tan solo 6. Con esto da fin a su obra enmarcada con fuertes indicios de tradición pero que no deja atrás los recursos que aportan diferentes técnicas en los instrumentos acompañantes.

CAPÍTULO 2: ‘‘MOSCOTE EMPARRANDA’O’’ PARA TIMBALES SINFÓNICOS SOLO Y ORQUESTA DE CÁMARA.

David Leonardo Guarín Ortiz inicia sus estudios musicales en la Academia Folclórica Vallenata Francisco el Hombre, hecho muy importante y relevante que se verá reflejado en su posterior interés en la música vallenata, allí aprende acordeón y al estar muy interesado en continuar con su experiencia musical, ingresa a la Academia Superior de Artes de Bogotá en el énfasis de composición y piano. Su interés por la música colombiana y el de ampliar el repertorio para percusión lo llevan a componer la obra *Tres Piezas para Percusión y orquesta de cámara (marimba, vibráfono y timbales)* (2012), obra en la que se inspira en las tres leyendas populares de Colombia: El Silbón, La Llorona y Francisco ‘’El Hombre’’. Para intereses de este trabajo de grado, se trabaja en el tercer movimiento titulado ‘*Moscote Emparranda’o’’* inspirado en la leyenda de Francisco El Hombre.

1.1 Contexto: Características principales del ritmo vallenato

El vallenato es uno de los géneros más populares y conocidos de Colombia. Tanto nacional como internacionalmente es una gran referencia para la cultura musical colombiana, si bien su principal característica es el acordeón de botones diatónico no siempre fue así, en sus inicios se interpretaba con gaitas, siendo lentamente desplazados por el acordeón, un instrumento de origen alemán y que llega a la costa caribe colombiana en barcos que traían a los visitantes al nuevo continente; todo esto influyó en la creación del formato como se conoció y estandarizó años después, caja, guacharaca y acordeón. Además de esto, el vallenato es un compendio de diversas cualidades, de una fuerte narrativa literaria y de una tradición oral que se transmite de generación en generación, empezando por los juglares[8], quienes llevan esta información por todo el caribe colombiano y difundiendo esta tradición.

No se puede hablar de vallenato sin tener que ahondar en sus principales aires, los cuales son: *paseo, son, merengue y puya.* Estos ritmos son los 4 más importantes dentro del vallenato, el acordeón es el principal instrumento ya que es el que manda la parada en conjunto. A continuación, se dará una breve descripción de cada aire vallenato:

- **Son:** El Son en el vallenato es el ritmo más cadencioso de todos, con el que se quiere en su mayoría, dar a conocer ese sentimiento de tristeza o lamentación dentro del compositor, generalmente se escribe en un compás de 2/2 y un tempo aproximado de 65-70 bpm. Además, una de sus principales características es tener un claro ostinato en los bajos del acordeón. Una de las referencias principales y más conocidas del son vallenato es el tema *Alicia Adorada* de Juancho Polo Valencia.
- **Paseo:** Es otro de los ritmos vallenatos con mayor influencia en sus inicios, junto con el Son vallenato, son considerados los ritmos que dieron el nacimiento al vallenato. Tiene varias similitudes con el Son ya que en sus letras se quiere plasmar historias y andanzas de sus compositores, se escribe en un compás de 2/2 y un tempo que oscila entre los 90-100 bpm. Se caracteriza por la simpleza en su melodía que en su transcurso va alternando su aparición entre

[8] Hace referencia a aquellos artistas de la edad media que iban de pueblo en pueblo cantando obras de diferentes autores. El término juglar vallenato se adopta en nuestro país por esta similitud de roles.

la voz principal y el acordeón. Es el ritmo donde más se compone en la historia del vallenato. Una de las principales referencias es la muy conocida *Sin medir distancias* del compositor Gustavo Gutiérrez y cantada por Diomedes Díaz.

- **Merengue:** Es uno de los 2 ritmos vallenatos más alegres, tal vez el más complejo para su adecuada interpretación y el más original de los cuatro aires. A diferencia de los dos aires expuestos anteriormente, las letras del merengue se enfocan un poco más en el amor del compositor, su sentimiento hacia las mujeres y el sentirse enamorado. Se escribe en un compás de 6/8 y un tiempo aproximado de 110-115 bpm. Una de las principales referencias es *La Vieja Sara* de Rafael escalona.
- **Puya:** Sin duda alguna es el aire más alegre de todos, en su melodía principal hecha por el acordeón trata de plasmar el canto de las aves que se escuchan en valle; es un aire que se presta bastante para la improvisación y resalta los demás instrumentos que conforman la agrupación vallenata, se puedes apreciar diferentes intervenciones la caja, casi como solista en algunas ocasiones. Se escribe en un compás de 6/8, al igual que el merengue, pero la gran diferencia radica en su tempo más rápido, llegando a unos 135 bpm. Su letra está enfocada más en la parranda sin dejar a un lado lo que siempre está presente en el vallenato y se puede decir, su esencia, el canto a la mujer y el amor. Una de las canciones más representativas de la puya es *Cuando el tigre está en la cueva* de Juan muñoz.

Dentro del género se pueden encontrar también adaptaciones de otros ritmos tales como la cumbia y el porro, pero principalmente se trabaja sobre los cuatro aires vallenatos descritos anteriormente, su principal zona de influencia ha sido el litoral caribe colombiano, con mayor relevancia en lo que hoy son los departamentos de Cesar, Magdalena y La Guajira. Como se puede apreciar (ver figura 27) la música vallenata se desarrolla principalmente en la zona de la Sierra Nevada de Santa Marta, hasta la Serranía del Perijá y desde el Rio Magdalena hasta Riohacha en La Guajira, desarrollándose durante mediados del siglo XIX. Todo esto sin desconocer la influencia que tuvo en la música vallenata en los departamentos de Córdoba y Sucre y su aporte de grandes juglares vallenatos. Entre los principales intérpretes y juglares vallenatos se puede reconocer a Leandro Díaz, Alejo Duran, Rafael Escalona, Alfredo Gutiérrez, Nicolás ‘colacho’ Mendoza entre otros.

Figura 27 Zona influencia música vallenata



Fuente: Pedazo de acordeón, un viaje a través de la historia del vallenato, capítulo 1
https://www.youtube.com/watch?v=JLwfck0kgBI min: 10:55

1.1.1 Formato Vallenato

Dentro de la música vallenata actualmente se puede encontrar un formato grande, con una diversidad de instrumentos amplia y que cada vez se encuentran más en la vanguardia; pero no siempre fue así, ya que en sus inicios, la música vallenata se fundó con gaitas y tambores, esto dado por los indígenas que habitaban la Sierra Nevada de Santa Marta, a medida que la colonia española se iba abriendo paso por el país traía consigo una carga cultural grande, en inicios del siglo XIX, cuando la libertad ya era un hecho, la música vallenata empezó a tomar cada vez más forma, poco a poco se veía influenciada por extranjerismos pero se adapta rápidamente a estas nuevas formas de abordar la música. El formato principal y la base que se utiliza para propósitos de este trabajo es la tradicional y más conocida por la gran mayoría del mundo: Caja, Guacharaca, Acordeón. A continuación, se dará una descripción de cada uno de ellos.

- **Caja:** Instrumento membranófono de la familia de la percusión, de un solo parche y cuerpo de madera, aunque recientemente se involucran los instrumentos fabricados con base de fibra de carbono, acrílicas o de fibra de vidrio, siendo estas las más comunes. En los comienzos dentro de la música vallenata, la caja tiene un ancestro que comparte con la Cumbia, el tambor llamador

era utilizado como tambor principal en los primeros destellos vallenatos; era interpretado hace no más de 90 años con palillos o baquetas, para así hacerlo un poco más sonoro. A medida que la música vallenata evoluciona se fue quedando atrás el tambor llamador ejecutado con baquetas y se abrió paso a lo que hoy en día se conoce como caja vallenata.

- **Guacharaca:** Instrumento idiófono ejecutado friccionando el cuerpo de madera con un trinche de metal, perteneciente a la familia de la percusión. Proviene de la herencia indígena de la Sierra Nevada de Santa Marta, hecho del tallo de la palma corozo y es llamada así en honor a un ave llamada Guacharaca. En sus inicios era bastante larga, de más o menos un metro, pero a medida que avanza la música vallenata se acorta el instrumento hasta llegar a lo que se conoce hoy en día, de un tamaño de 35 a 40 Cm (Estampas Vallenatas, 2019, 23m11s). En la actualidad la Guacharaca de madera se ha visto desplazada por la Güira, instrumento de metal que comparte similitudes con la Guacharaca; la Güira gana importancia en el género ya que es mucho más sonora, al ser de metal su sonido es mucho más brillante y tiene más alcance que su similar de madera. Es oriunda de República Dominicana y principalmente utilizada en el Merengue Dominicano.
- **Acordeón:** Tal vez es el referente más importante de la música vallenata hoy por hoy. Pertenece a la familia de los aerófonos. Al ser un instrumento europeo, llega a Colombia gracias a los barcos que venían con contrabando a Curazao a finales del siglo XIX, entra por allí a La Guajira para asentarse definitivamente en el vallenato. En sus inicios el vallenato nace con gaitas y se acopla al acordeón mucho tiempo después, cuando el formato ya estaba prácticamente establecido. Es tan importante el acordeón que desde el año 1968 se crea el Festival de la Leyenda Vallenata para allí premiar al mejor intérprete de este instrumento, consagrando como Rey vallenato. Existen varios tipos de acordeones en el mundo, pero el que llegó para quedarse en nuestra música vallenata es el acordeón diatónico de botones. Tiene ciertas limitaciones al momento de cambiar de tonalidades entre una canción y otra o dentro de una misma, esto ha llevado a que los ejecutantes del acordeón se vean en la necesidad de tener más de un acordeón a la mano en el momento de un concierto. Esto hace que existan algunas cualidades tímbricas dentro del vallenato tanto armónica como melódicamente. En su gran mayoría se trabaja bajo la secuencia de I-IV-V, no es una generalidad ya que se pueden encontrar acordes como VI o II. Como ya se ha dicho anteriormente, es muy extraño que existan cambios de tonalidad dentro de una misma canción, esto dado por la dificultad y limitación del acordeón diatónico.

1.1.2 Francisco el Hombre, La leyenda.

Cuenta la historia que un hombre llamado Francisco Moscote una noche iba montado en su caballo después de salir de una parranda, este hombre tiene una gran cualidad para ejecutar el acordeón, le canta al amor, a la vida, entre otras. A medida que avanza su recorrido, percibe ruidos extraños, como si salieran de su acordeón, decide entonces tocar cada vez más fuerte, pero esos ruidos extraños responden a sus sonidos, siendo aún más elaborados de lo que habían salido de sus manos. Deduce él en un momento que es el eco, sin pensar que, de un momento a otro sale de la oscuridad un acordeonista poco habitual. Una figura extravagante de unos 6 metros de alto se presenta frente a él, también sobre un caballo de proporciones ostentosas. Era nada más y nada menos que el diablo en persona; Satanás reta a Francisco Moscote a un duelo, y como cuenta la leyenda en ese momento todas las luces se

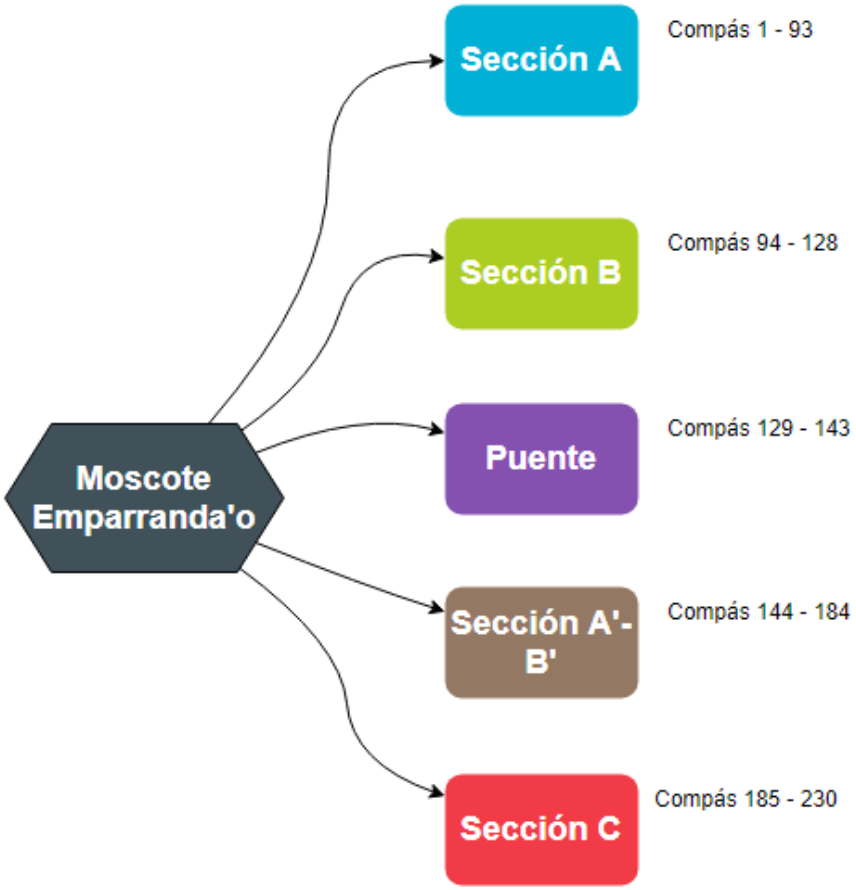
apagaron, el mundo estaba en una oscuridad total; tan solo se podían divisar los ojos de Satanás que iluminaban la noche como tizones incandescentes. Decide entonces Francisco no acobardarse, por el contrario, tomó valor y empezó a cantar, dicen que esa noche nació el canto del Amor Amor ya que Francisco estaba dotado con grandes virtudes para la composición, abrió su acordeón y canto tan bella melodía e hizo que la magia de la música misma devolviera la luz al mundo. Finalmente entonó el credo al revés con una voz potente, en ese momento el demonio vencido huyó y se escondió en las montañas donde se perdió para siempre.

Esta historia del folclor colombiano es donde se muestra el heroísmo de Francisco Moscote más conocido como Francisco el Hombre, esta historia ocupa un lugar muy importante en la cultura caribe colombiana junto figuras conocidas tales como el Sombrerón, el Mohán y la Llorona entre otras. Todos estos relatos provienen de finales del siglo XIX y principios del XX, su protagonista es un juglar y acordeonista de esa época, su leyenda es tan fuerte que ocupa un espacio en la célebre novela de Gabriel García Márquez Cien Años de Soledad donde Francisco el Hombre es un juglar que se encarga de difundir las noticias más relevantes entre los muchos pueblos de la ciénaga.

2. Análisis de la obra

El tercer movimiento de las *Tres Piezas para percusión Solista y Orquesta de Cámara*, titulado *Moscote Emparranda'o*, será objeto de estudio de este capítulo, está dividido en cinco secciones principales, (A, B, puente, A'-B', C). Está compuesta para ejecutarse en 5 Timbales sinfónicos 32`` 29`` 26`` 23`` 20``. Los timbales sinfónicos, instrumento solista, estarán afinados en una tétrada de Fa disminuido (Fa, Lab, Si, Re, Fa) con algunas pequeñas variaciones en la afinación en distintos momentos.
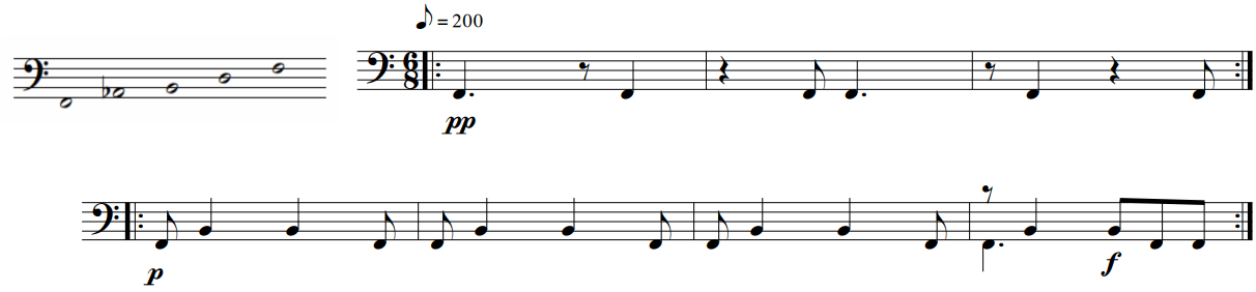
Figura 28 Forma de la obra Moscote Emparranda'o



Fuente: Elaboración propia

- Sección A:

Figura 29 Moscote emparranda'o Compases 1-6

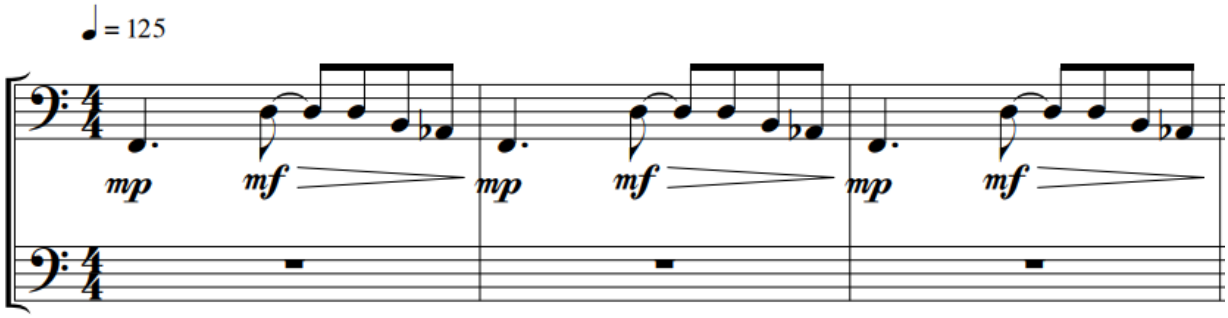


Fuente: Partitura timbal solo, David Guarín P- 1

La obra inicia con el timbal solista que se mantendrá durante la totalidad de la sección A, la principal característica es el ostinato como herramienta fundamental de composición y trabajo con algunas variaciones. Se puede notar que desde el compás 1, el autor quiere crear una

atmósfera de misterio para ello utilizando los contrastes en los matices, empezando con un Pianissimo que gradualmente sube a un Piano para finalmente resaltar el cambio y dar un anuncio con un Forte y de nuevo caer a Piano. Esta forma se mantiene durante los compases siguientes, intercalando los matices y colocando algunos acentos para así resaltar algunas notas importantes. Por otra parte, el cambio de compás que se utiliza en esta sección va a estar cambiante entre 6/8 y 10/8, se puede ver que a partir del compás 8, hace el juego entre 6/8 y 4/8, todo esto para preparar la sección cumbre, un compás de 10/8 en agrupación 3+3+2+2, esto emulando el 6/8 y 4/8 que ya venía preparando anteriormente.
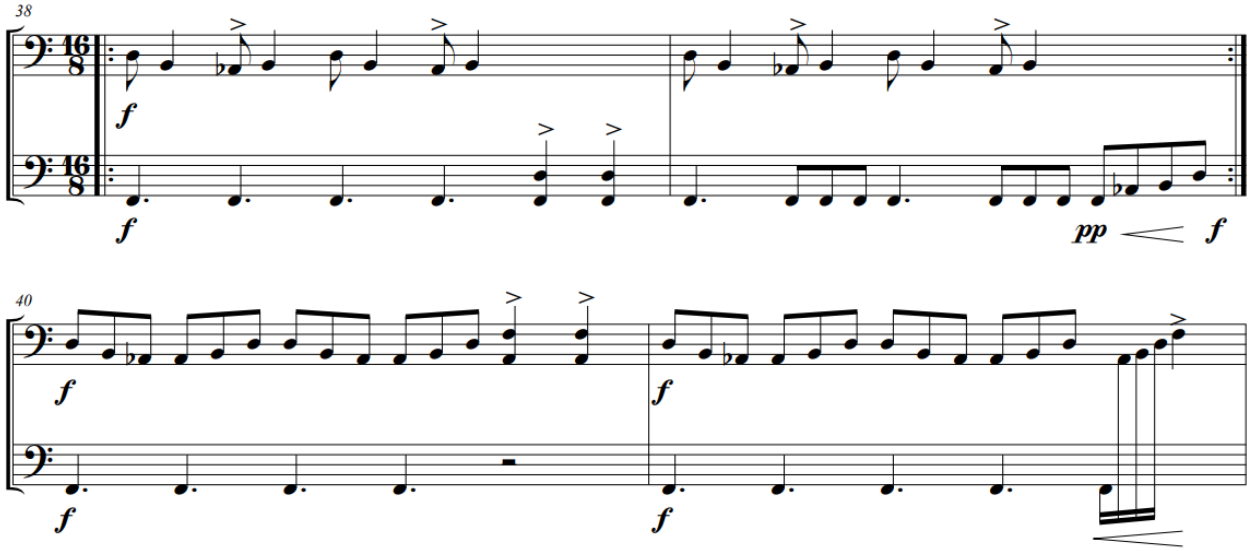
Figura 30 Moscote emparranda'o Compases 19-21



Fuente: Partitura timbal solo, David Guarín P- 1

Esta pequeña parte que comienza en el compás 19 y se extiende por los siguientes 3 compases (ver figura 30), deja ver claramente un destello de lo que es la obra en sí, se representa en ella, lo que se considera un patrón de bajo vallenato, se puede considerar que evoca el aire de Son, ya que el tempo que sugiere el compositor se asemeja bastante al de ese aire del vallenato. En esta sección quedan atrás las combinaciones métricas entre 6/8 y 4/8 para dar paso al tradicional 4/4, al menos momentáneamente. Para finalizar en el compás 28 se expone una figura que se trabajará en varias partes de la obra, un *accelerando* que marca el fin de esta primera pequeña sección.
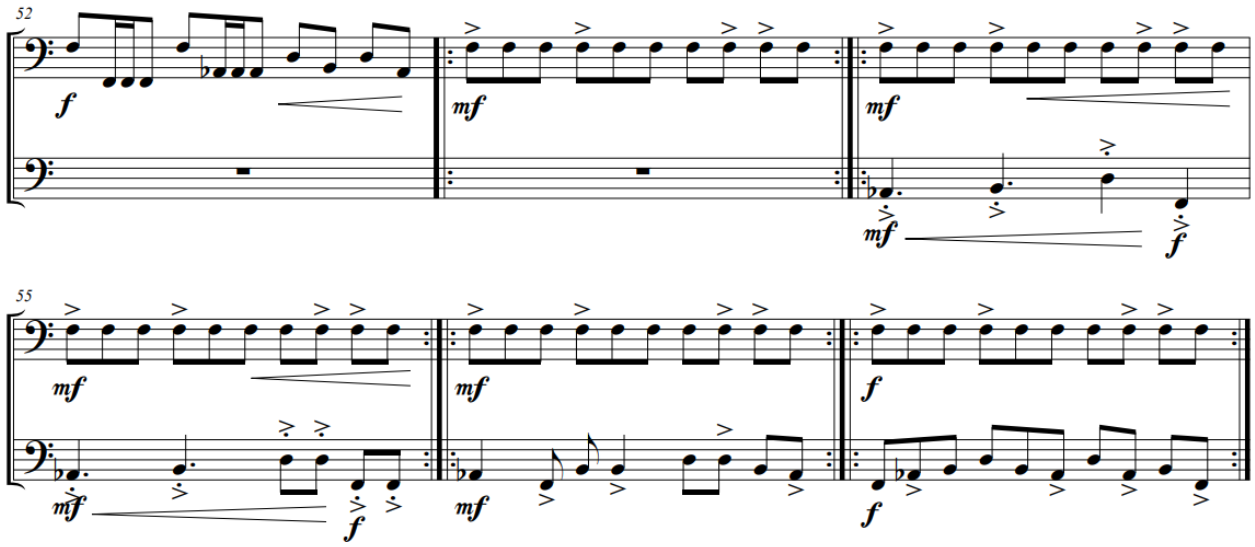
Figura 31 Moscote emparranda'o Compases 38-41



Fuente: Partitura timbal solo, David Guarín P- 2

Esta Segunda pequeña sección de la parte A se caracteriza por el constante uso de una nota pedal, el Fa que se utiliza en el timbal 1 sirve como referencia de ellos, además, se nota el uso de un compás que es nuevo en la obra, se trata de un 16/8 que se agrupa 3+3+3+3+2+2 esto quizás para crear una amalgama entre los aires de merengue con paseo, también se puede notar que es la primera vez en el transcurso de la obra que se ejecutan los cuatro timbales simultáneamente de forma melódica. A partir del compás 46 la obra empieza a tomar un aire distinto a lo manejado anteriormente, el compositor utiliza la nota pedal (Fa) pero ahora una octava arriba (ver figura 32) utilizándolo como constante y empezando a incluir melodías que suben gradualmente de dificultad. En esta sección se puede apreciar que claramente hay una disposición abierta para escribir la línea de solista, esto indica que el compositor quiere que se resalte cada una de las melodías a, es decir, al escribir en 2 sistemas, uno para cada voz, se hace énfasis en la importancia de cada una de las voces escritas. Se puede asemejar un poco a lo que sucede en las composiciones para marimba o vibráfono, donde también los compositores suelen utilizar esta técnica para aclarar dudas interpretativas.

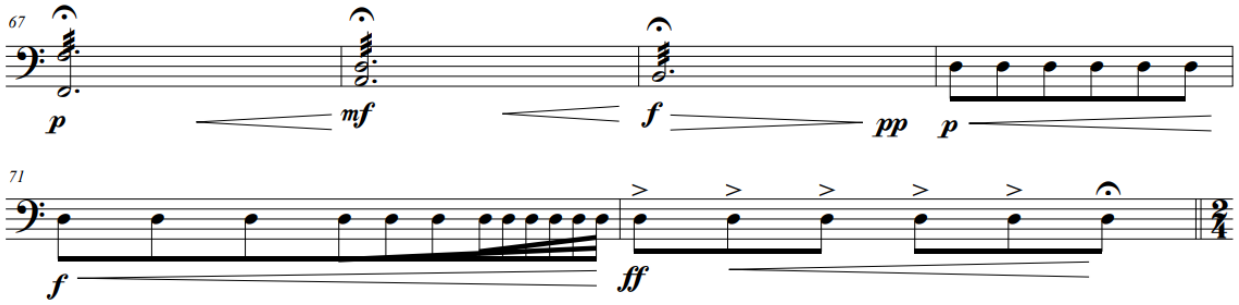
Figura 32 Moscote emparranda'o Compases 52-57



Fuente: Partitura timbal solo, David Guarín P- 3

Desde el compás 49 en adelante se desarrolla el tema que se venía preparando, siempre manteniendo la nota pedal en la nota Fa en la mano derecha, se resalta la melodía con acentos en la mano izquierda, además, se crean algunas amalgamas de 2 contra 3 como se puede ver en los compases 60 y 61, todo esto enfatizando las notas del arpegio de Fa disminuido y creando una sub melodía con los acentos sugeridos en el ostinato de la mano derecha.

Figura 33 Moscote emparranda'o Compases 67-72
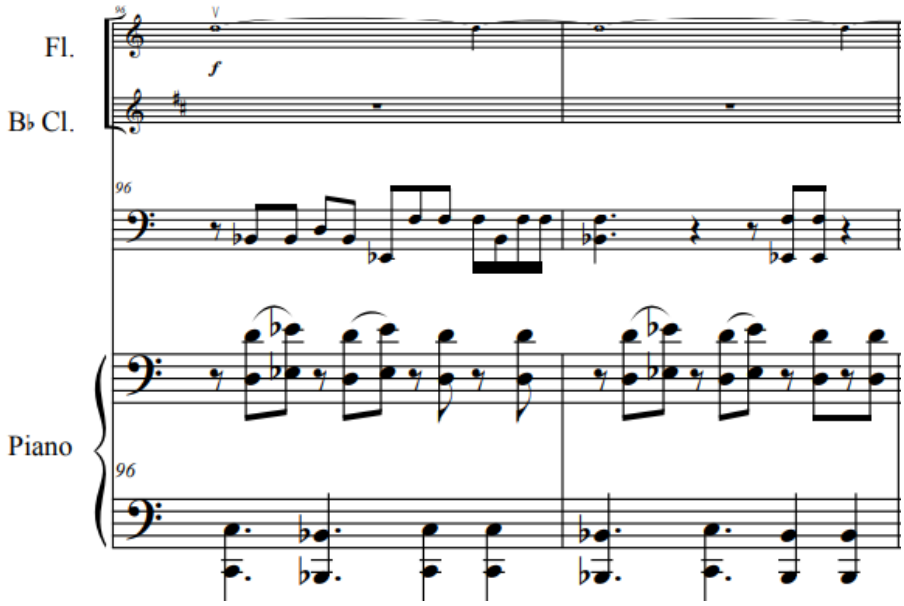


Fuente: Partitura timbal solo, David Guarín P- 4

Esta sección final retoma lo que ya se ha tratado en el inicio de la obra, este motivo quiere enmarcar un recuerdo de sus inicios y a la vez significa el final de la parte solista del timbal, ya que a partir del compás 81, hace su entrada el ensamble de cámara, primero el piano solista dejando un espacio para que el solista se tome un respiro. Con esto se da por terminada la sección A.

- Sección B

  Esta sección empieza con un ostinato en el piano que acompaña con una agrupación 3+3+2+2 mientras el solista empieza con poca intervención y gradualmente aumenta su protagonismo, se crea una amalgama en los compases 96 y 97 ya que el solista tiene una agrupación del compás 10/8, su agrupación es 3+2+3+2 mientras en acompañamiento continua con el ostinato propuesto desde el inicio de la sección B. Junto a esto, el pedal que antes estaba en el timbal pasa a estar en la flauta que se mantiene en un Re por unos cuantos compases.

Figura 34 Moscote emparranda'o Compases 96-97



Fuente: Score Moscote emparranda'o, David Guarín P- 6

Esta sección se caracteriza por el uso de constantes cambios métricos, que varían entre 10/8, 14/8, 7/8, 12/8 con agrupaciones distintas para así crear una atmósfera de inestabilidad, esto evocando lo sucedido en la leyenda de Francisco el Hombre y el momento de su encuentro con satanás, que en un inicio fue algo turbio e incierto, pero al final logra recuperar la calma y salir de esta situación de oscuridad y preocupación. En cuanto a la parte rítmica se mantienen las amalgamas ya expuestas en un inicio con pequeñas partes nuevas que no son relevantes en el compendio general de la obra.
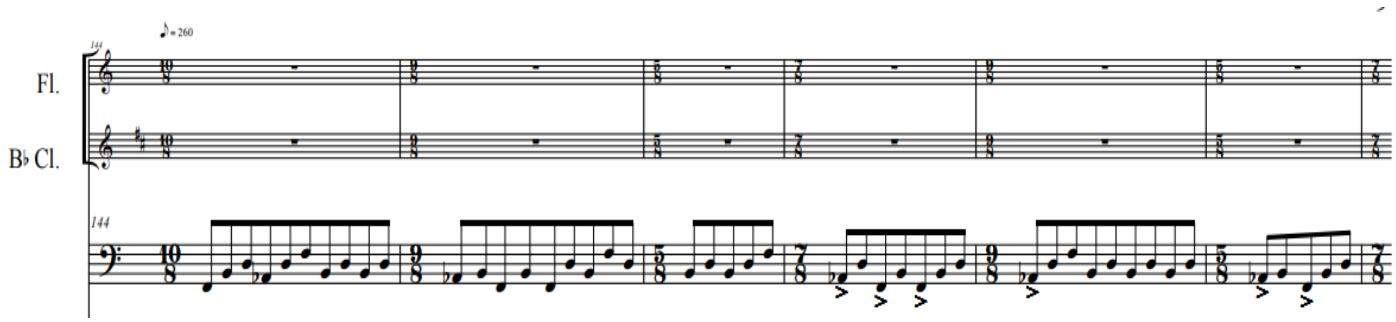
- Puente

  Esta sección de la obra viene precedida por un cambio de compás y tempo, transcurre en el compás 127, donde se impone un 4/4 para dar el énfasis de final a la sección B y empezar al puente de la obra, el compositor sugiere un tempo más rápido para entrar a la sección venidera

negra= 96. A Partir del compás 128 se crea una pequeña memoria de lo ya vivido y expuesto en el compás 81 salvo que, en esa ocasión se tiene que interpretar en un tempo de negra= 70.

Desde el compás 144, el solista empieza una sección que se podría denominar *Moto Perpetuo* (Ver figura 35) que salvo 2 pequeños cortes en la melodía cumple con estas características; en el transcurso de la línea melódica, se hacen notar algunos acentos que, si bien podrían interpretarse como simplemente notas de paso, cumplen un rol de preparación, ya que con ellos se busca empezar a llevar la obra a su momento cumbre, resaltando melodías que cumplen con este objetivo.

Figura 35 Moscote emparranda'o Compases 144-149
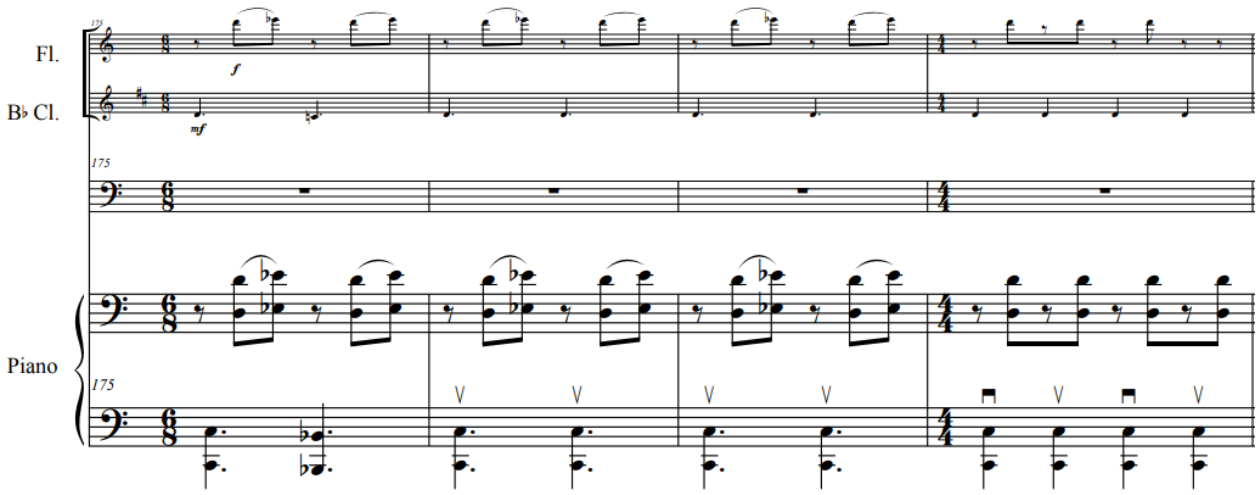


Fuente: Score Moscote emparranda'o, David Guarín P- 9

- Sección A' B'

Acá empieza el desenlace de la obra, se exponen fragmentos escuchados anteriormente como lo es el ostinato del acompañamiento y principalmente del piano, con una corta intervención por parte de la flauta y clarinete a partir del compás 175. Además de esta variación al tema, otra diferencia entre estas partes es que ahora el solista no tiene ninguna intervención. Por último, hay una parte de conexión para llegar a la parte C donde el piano hace una nota pedal en Do mientras el solista realiza unos redobles entre los timbales simultáneamente y dejándose llevar por un accelerando que se da de manera natural.

Figura 36 Moscote emparranda'o Compases 175-178
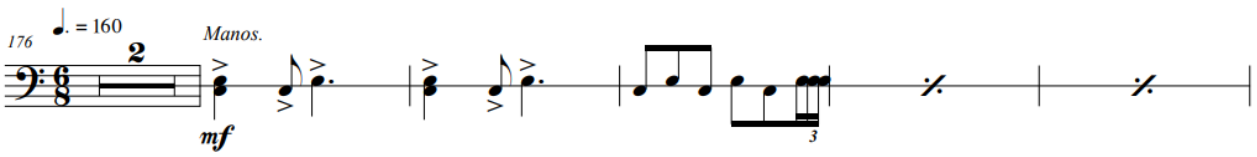


Fuente: Score Moscote emparranda'o, David Guarín P- 10

- Sección C

  Esta sección es en la que más se expone el ritmo vallenato en la obra con una puya vallenata, representa una parte tradicional que se lleva a cabo en el Festival de la Leyenda Vallenata denominado, Piqueria. Donde se dan cita los mejores intérpretes e improvisadores del género vallenato para hacer una competencia entre sí, cantando versos de diversos temas para que así, en el transcurso del evento, se corone el mejor en este campo. En esta sección de la obra, se requiere hacer la piqueria en ritmo de puya vallenata, caracterizada por ser el aire más festivo del género. Su indudable ritmo genera el ambiente perfecto para llevar a feliz término el principal propósito de la piqueria, el cual es mostrar las mejores cualidades musicales de sus ejecutantes.

  El solista es ahora obligado a dejar las baquetas a un lado y ejecutar el timbal más agudo con las manos el ritmo de puya vallenata, esto para hacer un claro énfasis en la caja vallenata, instrumento que se interpreta con la mano directamente sobre el parche. Esta técnica es utilizada en varias de las obras clásicas para timbales solos; como se puede ver autores como John Beck en su sonata para timbales la utilizan, específicamente en el segundo movimiento, donde describe esta técnica cómo *''With fingers''.*
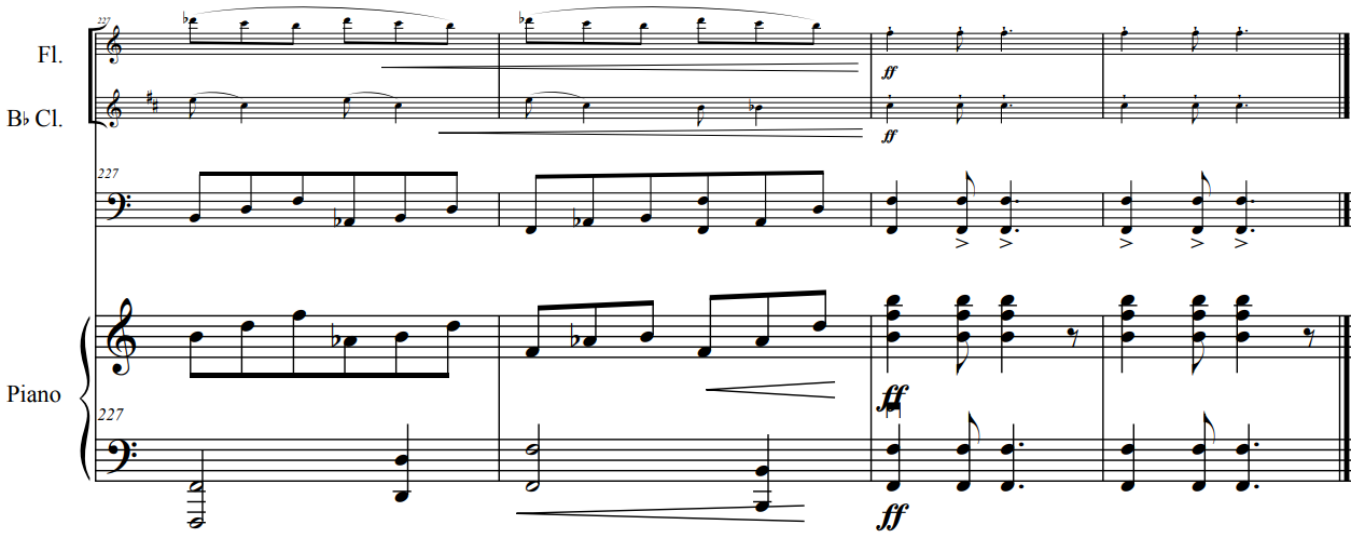
Figura 37 Moscote emparranda'o Compases 176-182



Fuente: Partitura timbal solo, David Guarín P- 8

Esto sucede mientras el ensamble, a partir del compás 192 hace una base para que el solista pueda abrirse un poco a la improvisación; esta parte de mano sobre parche llega hasta el compás 216, donde se dan 2 compases de silencio para que el solista retorne a sus baquetas y finalice la pieza, alternando corcheas por los 4 timbales y dando un pequeño respiro para tomar la frase que finaliza rotundamente la pieza. Como homenaje al vallenato que es en sus inicios la pieza, ella culmina con un corte muy característico de la pieza en aire de puya, como se puede hacer notar en toda la sección C. (Ver figura 38)

Figura 38 Moscote emparranda'o Compases 227-230



Fuente: Score Moscote emparranda'o, David Guarín P- 13
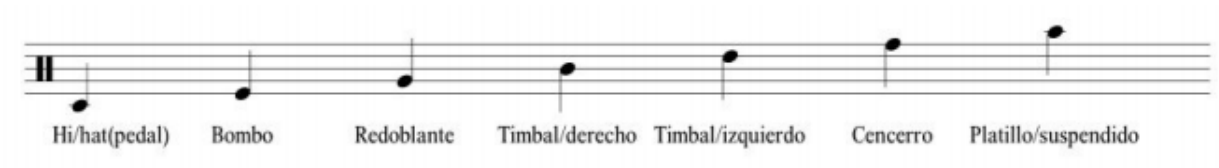
CAPÍTULO 3: ‘‘L-19’’ PARA PERCUSIÓN Y GRABACIONES.

Hernán Darío Guzmán, fagotista y compositor colombiano, inicia sus estudios musicales en el conservatorio de Ibagué y posteriormente ingresa a la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (ASAB) donde se gradúa como Maestro en Música con énfasis en interpretación (fagot). Recibió clases de instrumento con el maestro Aldo Velásquez y en composición, análisis e interpretación con docentes que influenciaron su etapa universitaria, tales como Rodolfo Acosta, Juan Camilo Vásquez, Luis Fernando Sánchez, entre otros. Como fagotista ha participado en diferentes agrupaciones musicales como la Banda Sinfónica Departamental del Tolima, la Banda Sinfónica Juvenil de Cundinamarca y la Orquesta Filarmónica Juvenil de Bogotá. Es miembro fundador del Ensamble Baho, agrupación musical que se dedica a difundir, interpretar y preservar música contemporánea de compositores colombianos, con la cual ha estrenado alrededor de una decena piezas, presentándose en escenarios como el teatro Libélula Dorada, ArteStudio y Matik-Matik. Este interés por los compositores colombianos lo llevó a involucrarse en esta composición, que principalmente es hecha para ayudar en la creación de repertorio para percusión, basada en músicas colombianas y a su vez ampliar el catálogo en esta rama.

1.1 Contexto: Características principales

L-19 es una obra que es comisionada para este trabajo de grado, al notar la escasez de este tipo de repertorio y con el ánimo de difundirlo, nace a finales del año 2019. Es una obra compuesta para un set de multipercusión (Hi-Hat, bombo, redoblante, un par de timbales latinos, cencerro y platillo suspendido) los instrumentos serán ubicados en la partitura de la siguiente manera:

Figura 39 Disposición instrumental L-19



Fuente: Partitura L-19, Hernán Guzmán P- 1

La obra cuenta, además del set instrumental con grabaciones, siendo esta una de sus principales características; además de esto, esta pieza contiene principalmente 7 ritmos propios de algunas músicas tradicionales colombianas, los cuales son: cumbia, mapalé, porro, tambora, bambuco, guabina y clave de salsa. En el transcurso de la obra se notará la aparición momentánea de otros ritmos tradicionales colombianos que surgirán gracias a las mezclas entre uno y otro de los 7 ritmos propuestos inicialmente pero no serán considerados dentro de los 7 principales. A continuación, se hará una descripción de cada uno de ellos:

1.1.1 Cumbia:

Es uno de los ritmos más característicos del país. Su escritura musical se hace generalmente en 2/2 y un tempo no mayor a 95 bpm. Se desarrolla principalmente en la costa caribe colombiana, en los

departamentos de Atlántico, Bolívar, Sucre, Córdoba y una parte del sur del Magdalena. Su nombre proviene de diversos procesos de suspensión de otras palabras latinas como lo son 'cumbiamba' o 'cumbancha' que en Cuba hace alusión a una reunión, fiesta o jolgorio. Para algunos polígrafos, cumba fue un país africano y al monarca de este se le llamaba 'rey de Cumba'. La cumbia es un ritmo y una coreografía, y su formato instrumental primario fue, Según el investigador y antropólogo Aquiles Escalante, conformado por los siguientes instrumentos: Dos tambores alegres, tambora o bombo, guache, maracas y caña de millo. Esto nos afirma que la gaita no pertenecía al formato original de cumbia como todos lo creíamos. Afirma también (Abadía, 1983, p.p 201-202) que las gaitas solo son utilizadas en tonadas de su nombre 'Gaita' 'Porro' y en otros aires caribeños, lo que no la hace auténtica y exclusiva de la cumbia; es importante resaltar que la cumbia o cumbiamba es uno de los aires con mayor influencia en algunas de las músicas colombianas. Por ahora y para fines de este trabajo de grado, se utilizará el término de cumbia como danza y ritmo y cumbiamba como representación de una fiesta.

1.1.2 Mapalé:

Siendo uno de los ritmos más alegres de la costa caribe colombiana con una escritura en 6/8 y un tempo en promedio de 170 bpm, el mapalé hace parte de los ritmos más tradicionales de esta región. Es interpretado por lo general en el formato de tambores, pero también en interpreta en formato de banda. Su nombre es utilizado también en diversas maneras como lo son el pez 'mapalé' que se encuentra principalmente en zonas tropicales, el tambor llamado de igual manera, y el baile con el canto que se distingue con este nombre. Una de las principales razones por las cuales el aire musical afirma (Abadía, 1983, p. 206) pudo haber obtenido el nombre del pez mapalé, es que, al momento de finalizar su labor, los trabajadores pesqueros se sentaban en la orilla del mar a procesar su pesca diaria, entre ellos el pez mapalé; sincrónicamente se ameniza esta labor con tambores y cantos. Todo esto cobra veracidad con el hecho que, mientras trabajaban se utilizaban diferentes herramientas, entre ellas cuchillos o machetes y esto se puede ver en la actualidad reflejado en el baile típico del mapalé, con la utilización en algunos casos de esta herramienta básica para el tratamiento del pescado. Otra teoría es que el Mapalé es de origen africano, esto sostiene que, al ser una música de predominancia percutida, tiene sus inicios allí en África y llega a las costas colombianas gracias a la masiva migración forzada por parte de los colonizadores españoles de sus esclavos africanos.

1.1.3 Porro:

Es uno de los ritmos característicos de la zona de Sucre, Córdoba y Bolívar. En palabras del investigador oriundo de San Pelayo William Fortich (en Kaccula tú - canal sabanero, 2020) ''el Porro es la historia del Sinú y la sabana, es la historia del caribe''[9]. En el género del Porro se pueden desprender 2 tipos de él, por una parte, está el Porro Palitiao, también conocido como Porro Pelayero. Por otra parte, está el Porro Tapao o Porro Sabanero; cada uno con similitudes, pero con unas diferencias a la vez de grandes proporciones. La palabra Porro para algunos, deriva del ''porrazo'' que es el golpe que se dá en la ejecución al bombo, también se cree que proviene de la ''porra'' que es como ellos (Sinuanos) le denomina a la cabeza de la baqueta con la que se interpreta el bombo igualmente.

[9] Entrevista completa: https://www.youtube.com/watch?v=mV8BqXhqS2U

Porro Palitiao: También conocido como Porro Pelayero, nace en la rivera del Río Sinú, en el municipio de San Pelayo, Córdoba. Con bastante influencia de la Gaita (Pinzón, 2008, p. 191.) el porro en la gaita siempre se palitea; el Porro Palitiao es un ritmo cadencioso que se escribe en compás de 2/2 y con un tempo entre 68 y 78 bpm. La principal característica del Porro Palitiao es 'la bozá', parte en la que el ejecutante del bombo deja de tocar la zona del parche y se focaliza en golpear la zona de madera o vaso del instrumento, haciendo un palilleo, gracias a esto se da el nombre de palitiao al porro; esto también hace remembranza y deja ver destellos de los inicios del porro con la utilización de tambora en vez de bombo. Otra de las características y a su vez similitud entre el porro palitiao y la gaita es el reemplazo de la gaita por el clarinete en la bozá, allí el clarinete pasa a ser la voz principal de la melodía, reemplazando lo que hacían en un inicio con la gaita corta. Una característica que no es netamente una regla en el Porro Palitiao es el uso de una danza o danzón en el inicio y final de los mismos, se cree que con solo el hecho de que un porro tenga danzón lo hace palitiao, esto no es así y se puede ver evidenciado en 2 de los Porros Palitiaos más representativos como lo son *María Varilla y Soy Pelayero.*

Porro Tapao: El Porro Tapao es el que tiene un tempo más allegro de los 2 tipos de porros que hemos mencionado. Con una escritura similar a la del Porro Palitiao, 2/2, y un tempo que oscila entre 88 y 100 bpm. Es llamado Porro Tapao ya que el bombo nunca deja de interpretarse sobre el parche y se tapa con la mano el parche opuesto al que se está utilizando para golpear con la porra. Dando esto el origen al nombre de Porro Tapao. Es el porro que se ha hecho más popular o comercial, quizá gracias a que su tempo es más alegre y a la difusión que le dieron orquestas como la del maestro Lucho Bermúdez y Pacho Galán quienes, adaptaron del formato instrumental clásico del porro de banda pelayera a el formato de orquesta o Big Band que ellos manejaban; con ello traen grandes cambios no solamente en las sonoridades y tímbricas de la música sino también en el baile, ya que los costeños de antaño sostienen que el porro es un baile que se debe hacer de manera suelta pero, ahora con la incursión del porro en formatos de orquesta, esto ha llevado a que sea bailado en salones y ahora se baile en pareja enlazada.

1.1.4 Tambora:

Como ya se ha tocado a profundidad sobre este tema anteriormente, invito a leer, si están interesados, de nuevo el Capítulo 1 ''*Tambora para Marimba Solo y Trío de Percusión*'' de este trabajo para saber todo lo relacionado con el ritmo de Tambora que está en él.

1.1.5 Bambuco:

Es uno de los géneros musicales tradicionales del folklore colombiano. Al lado de la cumbia y el vallenato son las tres expresiones artísticas musicales más representativas del país. El bambuco es el que tiene la mayor zona de influencia que cubre gran parte de la región andina, se conoce bambuco desde el departamento de Antioquia, pasando por Santander, Boyacá, Cundinamarca, Caldas, Risaralda, Quindío, Tolima, Huila y partes de los departamentos de Valle del Cauca, Cauca y Nariño. Se cree que el bambuco es la música nacional de Colombia, a comienzos del siglo XIX, cuando la Nación está surgiendo, se hace imperativo tener símbolos nacionales entre otros, bandera, escudo, flor nacional etc. Es reconocido el

bambuco como aire nacional por los soldados que participaron en la lucha por la independencia (Rodriguez, 2012, p. 309). La música no se puede quedar por fuera de estos símbolos nacionales y es allí donde se inicia la búsqueda de un género musical que represente y que sea ‘’autóctono’’. Al ser una Nación centralista, se prioriza al bambuco como símbolo de música colombiana, esto tal vez inducido por ser la música más representativa del centro del país y de las altas esferas que lo manejaban en ese entonces, dejando a un lado como si no existieran las demás expresiones musicales muy importantes para las diferentes regiones periféricas del país. Con una escritura musical en 6/8 y en algunas ocasiones en 3/4, existen 2 tipos de bambuco:

> Bambuco de Salón: Escrito en 6/8 en la actualidad, pero en 3/8 en sus inicios y con un tempo que oscila entre los 55 bpm, se caracteriza por su sobriedad en cuanto a la síncopa. A mediados del siglo XIX fue bastante su difusión y creación, compositores como Manuel María Párraga que escribió música para piano con aires de bambuco, sin dejar a un lado la clara influencia que tuvo del movimiento romántico europeo que se enmarco en el siglo XIX (Rojas, 2015, p. 131), dio paso a la creación de polkas, mazurcas y por supuesto bambucos denominados de salón, utilizados principalmente para amenizar cenas, banquetes y reuniones importantes que se daban en la joven República de Colombia. Principalmente se escribía para un instrumento solista, piano o guitarra y gradualmente al pasar de los años se abrió para formatos más grandes, con guitarras, tiples, bandolas, cucharas etc.
>
> Bambuco Popular: También conocido como bambuco fiestero, es el bambuco que se creó por y para la comunidad campesina, con ritmos y amalgamas mucho más marcados que el bambuco de salón, en un tempo más alegre y con alrededor de 113 bpm, escrito en un compás de 6/8 y en algunas ocasiones 3/4. Existen varios tipos de bambuco con diferentes tempos, esto varía según la zona en la que se creó; por ejemplo, en el bambuco San Pedro en el Espinal de Milciades Garavito que es una de las obras más representativas del Tolima, es un bambuco fiestero o popular de esta región, se utiliza un tempo bastante rápido aprox. 160 bpm; en comparación con un bambuco popular creado por Emilio Murillo llamado El Carbonero con un tempo de 115 bpm, utilizado en su mayoría en la zona de la sabana de Bogotá.

1.1.6 Guabina:

Al igual que otros ritmos que se mencionaron anteriormente, el nombre de este ritmo proviene de un pez, en la zona oriental de Colombia es un pez de carne carranga[10], aunque algunos afirman que es la misma sardina. De igual manera, de este nombre, nada tiene que ver con el baile, canto y melodía que representa la Guabina. (Abadía, 1983, pp.162-165) El origen de la Guabina en Colombia es un poco dudosa aún, pues, se cree que es del departamento de Santander compartida con Antioquia, lo que sí es claro es que fue un ritmo que tuvo una gran acogida por parte de los músicos y el público en general en la mayor parte de la región andina. Es de característica rítmica similar a otros ritmos ya mencionados, con una escritura en 3/4 con un tempo entre 120 y 130 bpm. Su organología comprende instrumentos de cuerda pulsada como tiple principalmente acompañado del requinto, instrumentos de percusión muy variados tales como las cucharas, carracas de burro también conocido como quijada o mandíbula, esterilla, runcho o marrana, guacharaca entre otras. Por último, está la voz, encabezada por sus llamados

[10] Hace alusión a la carne de animal que muere sin ser sacrificado, carne en mal estado.

cantos de guabina, coplas que son alegres y tratan de plasmar el día a día del campesino. Uno de los principales eventos que se realizan es el Festival Nacional de la Guabina y el Tiple, en Vélez, Santander. Esto nos da indicios de poder afirmar de qué lugar del país es oriunda la Guabina y el Tiple.

1.1.7 Clave de Son:

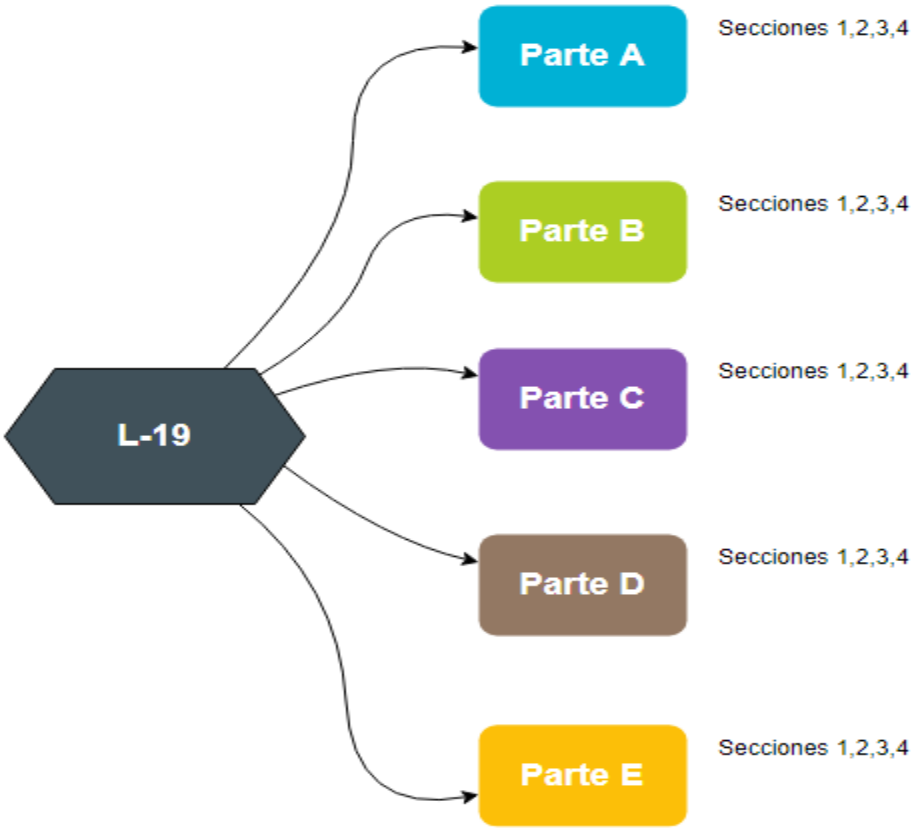
Exigir llamar a esta célula rítmica ''Clave Salsa'' es objeto de discusión entre muchos eruditos de la música cubana pues, con este nombre es conocida popularmente pero, no es el más fiel a sus raíces; con la llegada de los europeos a América Latina y al igual que en Colombia, Cuba tuvo una gran influencia en el cruce cultural que se dio, no solo con la comunidad europea si no con la gran cantidad de esclavos provenientes de África, quienes llegaron con sus tradiciones en la sangre. (Simarra, 2017) La isla tuvo una importancia relevante para los colonos europeos quienes explotaron de sus tierras gran cantidad de azúcar, en especial las zonas de Matanzas y La Habana; allí es donde nace uno de los géneros más representativos de la Cuba actual, la Rumba Cubana. Este género se divide en tres vertientes los cuales son: Yambú, Guaguancó y Columbia, en cualquiera de estos tres ritmos lo imprescindible es el uso constante de la Clave, instrumento de percusión hecho de madera que funciona como corazón de esta música. Dentro de los tres ritmos que se derivan de la Rumba Cubana se utiliza la Clave de formas distintas, células rítmicas que marcan una diferencia entre ellos. De estas se deriva lo que se conoce hoy en día como Clave Salsa o Clave Son la cual es la más utilizada en música comercial en general.

2. Análisis de la obra

Las músicas contemporáneas han sido de vital importancia para la cotidianidad de los músicos y en especial de los percusionistas, si bien la percusión es una de las últimas familias en incluirse con obras de carácter de concierto o su rol como solista; no se puede desconocer que los instrumentos percutidos son de los más antiguos que se conocen, pero por mucho tiempo estuvieron a la sombra del protagonismo en la escena musical. En este sentido y en el avance natural de la música, se hizo imprescindible que naciera música para percusión solista; no fue sino hasta mediados del siglo XX que esto sucedió con obras tales como *Ionización* de Edgar Varése del año 1931 o *First Construction (In Metal)* de John Cage en 1939. A Partir de estos sucesos se dio pie para que la literatura de la percusión solista o en ensamble cobrara importancia entre los compositores que no escatimaron esfuerzos en crear obras con un tinte muy propio de la modernidad y la experimentación que esto pueda conllevar, músicos pioneros como John Cage y Edgar Varése crearon un importante sendero para así poder llegar a lo que se conoce hoy en día. Gracias a esto podemos tener hoy en día compositores interesados en explorar la infinita gama de sonoridades que puede aportar la percusión a la música en general, claro ejemplo es la obra *L-19* del compositor colombiano Hernán Darío Guzmán que trata de plasmar en ella la importancia de preservar los ritmos de la tradición musical colombiana en una mezcla con los elementos que nos brinda la contemporaneidad al poder agregar grabaciones y con ellas, poder crear *loops* entre diferentes células rítmicas para así dar pie a nuevas combinaciones que son llamativas al oído tanto del intérprete como del público que la contempla.

Guzmán (2019) explica detalladamente todas las indicaciones a tener en cuenta para la interpretación de la obra, al ser una obra que no tiene duración determinada, se puede navegar dentro de ella como el o los intérpretes les parezca mejor teniendo en cuenta siempre las indicaciones dadas. En este sentido debe tenerse en cuenta las notas que él sugiere, no todas las partes deben ser interpretadas si el ejecutante principal lo desea, si elige alguna sección, este módulo debe ser desarrollado en su totalidad sin importar el orden; esto dará el tiempo de duración y forma de la pieza. El siguiente diagrama plasma la forma en la que está escrita la obra pero no del cómo será su ejecución final por parte del intérprete, ya que, al ser una obra indeterminada[11], es incierta cada decisión que se tome al momento de ejecutar la misma.

Figura 40 Descripción formal de la obra L-19

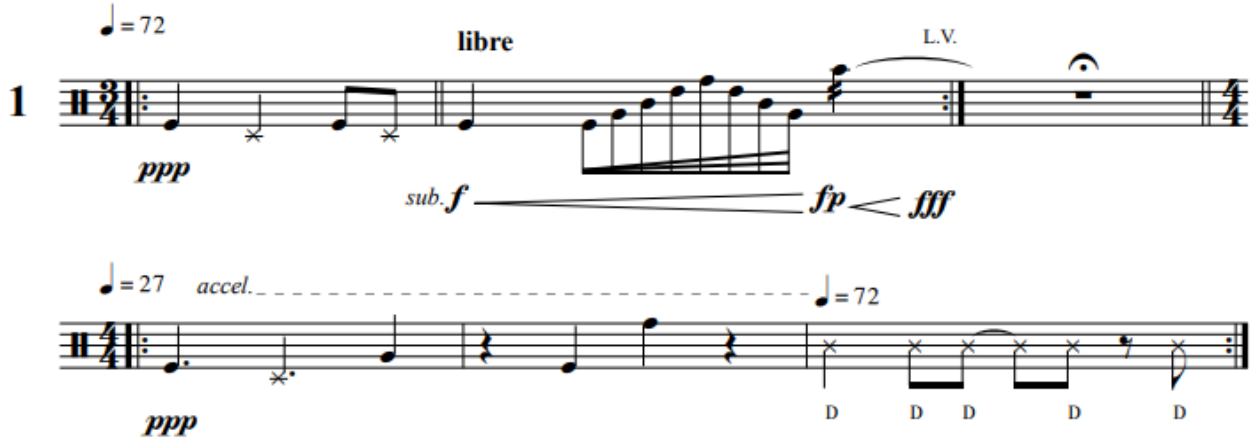


Fuente: Elaboración propia

[11] En este sentido es de vital importancia para fines de este capítulo del trabajo de grado resaltar lo siguiente: No se analizará formalmente la obra, solo se dará una visión general de ella, pero el fin no es analizarla en su totalidad ya que al ser de carácter indeterminado no tiene sentido hacerlo. El análisis que se hará es tratar de dar respuesta a la pregunta ¿Cómo abordar la pieza? estará enfocado en cómo, desde mi punto de vista, seleccionar las siete secciones a interpretar y cuál es el camino más adecuado que sugiero seguir.

La obra presenta 2 formas de encontrar los ritmos, la primera es una forma natural o tradicional, es decir, sin nada que los acompañe e interfiera más que ellos mismos; claro ejemplo es la parte A Sección 1 (Ver figura 41) donde se puede ver el primer compás con ritmo de guabina, creado entre el bombo y el hi-hat o el primer compás del segundo sistema, donde se puede ver claramente una clave de salsa en 3+2 donde intervienen bombo, hi-hat, redoblante y campana.
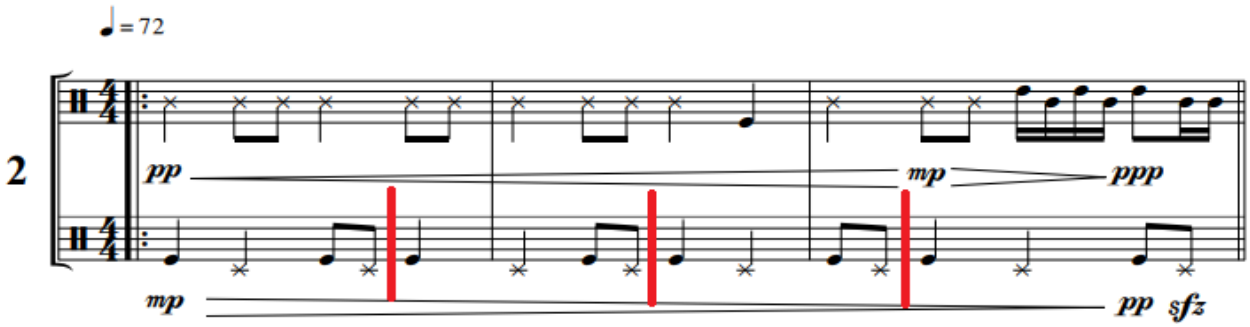
Figura 41 L-19 parte A sección 1



Fuente: Partitura L-19, Hernan Guzmán, P- 2.

La segunda forma es la que se produce entre en la superposición de 2 o más ritmos que al ser interpretados simultáneamente con ostinatos crean amalgamas, para poder apreciar un ejemplo de esto, podemos ver la parte A sección 2 (Ver figura 42) donde en el primer sistema se encuentran definidos 2 ritmos que se ejecutan simultáneamente, por una parte está en el pentagrama superior el ritmo de cumbia que se extiende por 3 compases y es ejecutado en el timbal derecho o agudo en su mayoría; esto superpuesto al pentagrama inferior que dicta un ritmo de guabina que se prolonga durante 3 compases, pero a diferencia de su escritura tradicional 3/4 se expone en un compás de 4/4 lo que hace que se cree una amalgama y por ende no se escriba ni interprete de la manera tradicional. Al igual que el ejemplo anterior, el ritmo de la guabina se interpreta entre el bombo y el hi-hat, tratando de evocar con ellos lo más cercano a la tradición acentuando con el bombo (bajo) en los pulsos 1-3, pero al estar en un compás de 4/4 los pulsos variarán en cada compás, esto dándonos la sensación que mientras en la cumbia transcurren 3 compases en la guabina transcurren 4. De igual manera los ritmos tienen que ser ejecutados simultáneamente por el intérprete
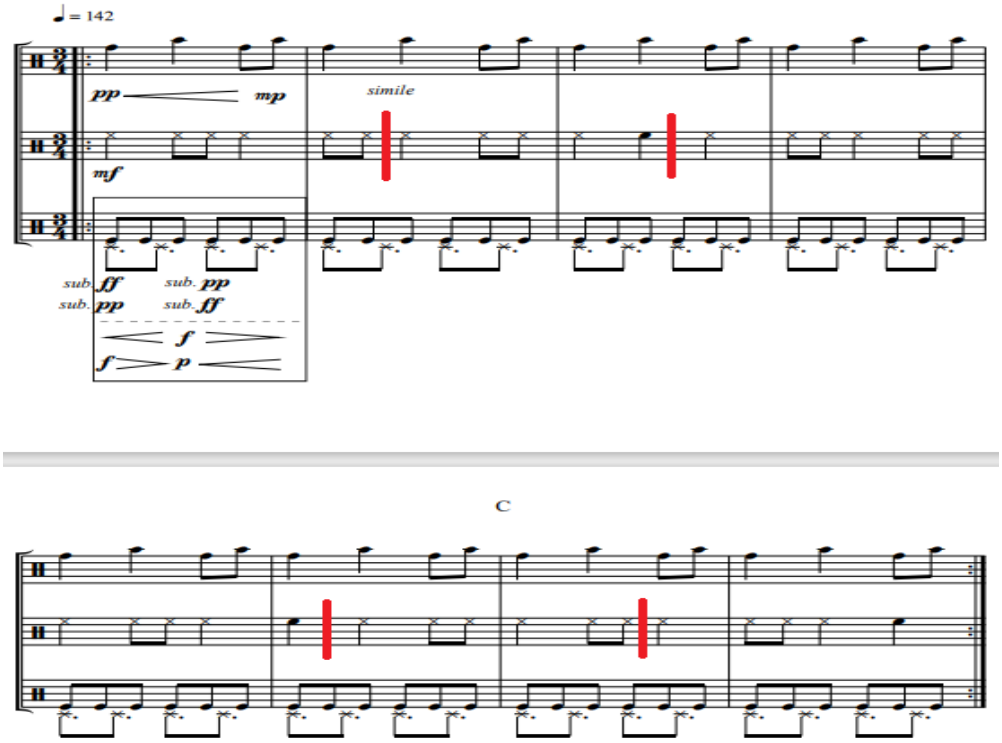
Figura 42 L-19 parte A sección 2



Fuente: Partitura L-19, Hernán Guzmán, P- 2

También podemos observar como en diferentes secciones de la obra aparecen células rítmicas superpuestas no solo de 2 ritmos, claro ejemplo es la parte C sección 2 (ver figura 43), donde se utilizan los ritmos de Guabina, Cumbia y Mapalé interpretados de forma consecutiva y simultánea durante 8 compases de ¾; el pentagrama superior nos deja ver el ritmo de Guabina escrito de manera natural, sin ninguna alteración a su forma tradicional, se interpretará en campana y platillo suspendido, donde la campana tendrá el rol del bajo enfatizando los pulsos 1 y 3, al mismo tiempo se ejecutará el ritmo de cumbia, representado en el pentagrama del medio, se puede ver que es prácticamente el mismo de la parte A sección 2 solo que esta vez el compositor lo escribe para ser ejecutado en el aro del timbal izquierdo, El contraste con la misma parte ya expuesta (ver figura 42), el ritmo de cumbia ahora se escribe en 3⁄4, creando la sensación que transcurren 6 compases, pero en realidad transcurren 8. Por último, aparece el en pentagrama inferior el ritmo de mapalé, si bien este ritmo se encuentra habitualmente escrito en compás de 6/8, ahora está en 3⁄4, cosa que aparentemente no cambia mucho en su escritura ya que comparten las mismas 6 corcheas como división, pero que al momento de ejecutarlo cambia mucho; ya que la sensación que se produce entre 6/8 y ¾ por cuestiones de acentuación cambia drásticamente la interpretación del ritmo. Ahora, en esta parte tenemos que tener muy en cuenta las 3 diferentes métricas y sus sensaciones especiales; ya que hay que tener presente la superposición del ¾ de la Guabina contra el 4/4 natural de la cumbia pero ahora escrito en 3⁄4 y a la vez el ¾ (6/8) del mapalé, crea una gran amalgama entre sí.

Figura 43 L-19 Parte C sección 2



Fuente: Partitura L-19, Hernan Guzmán, P- 6,7.

CAPÍTULO 4: SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS

En medio del desarrollo del trabajo de grado y siendo consecuente con el contexto, no se puede dejar a un lado lo ocurrido en este año (2020-2021) caótico para la sociedad, y las serias dificultades que trajo consigo una pandemia que nadie se esperaba. El Covid 19 ha afectado a muchas de las actividades académicas que se esperaban realizar con feliz término en un ámbito académico y artístico como el nuestro.

Las afectaciones se ven en los rendimientos académicos y en la falta de interés por muchos estudiantes universitarios que por diferentes razones no cumplen con sus obligaciones; en este caso, las artes se han visto muy afectadas, no pueden escapar de las medidas de seguridad que se han tomado y esto ha afectado en nuestra práctica instrumental cotidiana. Caso especial es el de los estudiantes de percusión sinfónica ya que al necesitar acceder a espacios apropiados para la práctica y a un equipo instrumental grande conformado por instrumentos de un valor económico muy elevado, no se puede acceder a ellos y la única escapatoria a esto es la buena voluntad por parte de las instituciones que guían en el proceso formativo académico, en este caso la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y en especial la Facultad de Artes ASAB; desde mediados del año 2020 se establecieron diferentes reuniones con la parte administrativa para poder conseguir alguna solución a las necesidades de espacio y acceso a instrumentos y se comprometió a hacer todo lo posible para ello en el transcurso de un nuevo semestre y el último en este caso, proceso del cual se esperaba un apoyo constante y consciente por parte de la Universidad. Esto fue una simple ilusión, en este proceso pasaron los meses y no se dió una solución, la única respuesta por parte de la Universidad fue cancelar el semestre y alargar la obtención del título profesional.

Como todos los músicos saben, no es lo mismo analizar una obra solo en el trabajo de escritorio que analizar una obra y hacer los ajustes pertinentes del análisis previo mientras se está haciendo el montaje de la misma y al no existir condiciones para poder realizar el desarrollo óptimo del trabajo de grado en cuanto a la parte interpretativa hasta el día de hoy, es imposible concretar todo lo proyectado en este trabajo de grado. Todo lo anterior queda plasmado como parte de la realidad en la cual se realiza el trabajo y se deja constancia que se trató de hacer todo lo posible para poder conseguir espacios para el estudio y montaje de las obras, ya que por parte de la Universidad no se denota ningún tipo de apoyo para poder realizar esta actividad y así poder llevar de manera satisfactoria uno de los objetivos que se trazaron en el inicio de este trabajo, el cual es dejar un registro audiovisual de las obras donde se plasmarán y dejaran en claro las sugerencias finales para su interpretación.

Cabe aclarar que al tener un tiempo distinto la entrega de este texto a los jurados y la sustentación del trabajo, esto me da el tiempo suficiente para así poder realizar el video que complementa estrechamente este trabajo de grado pues, afortunadamente desde hace pocos días se cuenta con un espacio de estudio instrumental conseguido de manera independiente para así poder culminar mi proceso académico.

El resultado final interpretativo fruto del análisis y las sugerencias interpretativas será expuesto en la sustentación de este trabajo en la cual se realizará la interpretación de la mayoría de obras seleccionadas dentro de las posibilidades en cuanto a espacios y recursos actuales[12].

Moscote emparranda'o: Sugerencias Interpretativas

Es de resaltar que las sugerencias interpretativas quedarán evidenciadas en la entrega final del material audiovisual, para ello se tendrá en cuenta los diferentes análisis que se realizaron a través de los cursos y que son la base primaria para el buen abordaje de las piezas. Sin embargo se darán a continuación unas cortas sugerencias al respecto:

En cuanto a la obra para timbales *Moscote Emparranda'o*, es de importante resaltar que existe la necesidad de tener los 5 timbales para el buen desarrollo de la misma; se procurará hacer el montaje con los instrumentos que hay al alcance para así poder cumplir con los requisitos que exige la Universidad. Desde un punto de vista netamente analítico es deducible qué tipo de baquetas utilizar en las diferentes secciones, pero esto puede cambiar en el momento del ensamble con el grupo de cámara. Por ahora sugiero que sean utilizadas baquetas medium hard o hard, alternando su uso en las diferentes partes de la obra según el ensamble lo amerite. La obra se puede abordar sin el instrumental para aclarar las diferentes dudas que existan respecto a los amalgamas que se puedan crear, es de vital importancia esclarecer las dudas rítmicas y de disociación que se encuentren en el transcurso de la obra. Al ser una obra que viene con acompañamiento de flauta y clarinete, es importante tener en cuenta las entradas de frases que se tienen juntos, articular y dejar claras las entradas, si bien el papel de los instrumentos de viento no es protagónico, es esencial su participación en la obra.

Tambora: Sugerencias Interpretativas

En cuanto a la obra del maestro Jhon Ciro para marimba y ensamble de percusión tradicional, está escrita para poder ser ejecutada en una marimba 4.3 octavas, esta marimba es como la que cuenta la Facultad de Artes ASAB y sería perfecto poder contar con nuestros instrumentos pero al no poder ser posible esto, tengo actualmente la opción de acceder a una marimba 5 octavas, el problema con esta marimba es que no es un instrumento para concierto, es una marimba de estudio, esto quiere decir que no cuenta con los tubos resonadores que sirven para amplificar el sonido y al momento de hacer una grabación quedará muy por debajo sonoramente de los instrumentos acompañantes que de por sí solos tienen un volumen alto. La interpretación en esta marimba se puede ver afectada seriamente ya que al subir la intención en los matices plasmados en la obra se puede perder muchos efectos sonoros que se buscan en la mezcla con el ensamble. La sugerencia principal es poder tener acceso al mejor instrumental pero en las condiciones actuales se grabará con los recursos que hay disponibles para mi ahora.

L-19: Sugerencias interpretativas

Como se ha dicho anteriormente, esta sección estará dada para exponer desde mi punto de vista cuáles 7 secciones escogeré para interpretar de las 20 secciones en total. Esto estará dado por diversos factores

[12] Es importante dejar en claro que al no poseer los recursos y espacios necesarios para el correcto desarrollo de las obras, es imposible poder ejecutar la obra L-19; ya que para ello se necesita de un espacio adecuado con equipos de grabación, micrófonos etc, pues la obra está diseñada para ser interpretada con electronica en vivo.

como lo son las frases que compaginen y sean consecuentes, cómo tener una buena interacción con el medio fijo, con los instrumentos y con los tiempos dados, entre otros. Es importante demostrar qué tipo de interpretación se quiere hacer, al ser una pieza de carácter indeterminado, es de mucha importancia tomar las decisiones desde un punto de vista estético alrededor de la pieza teniendo en cuenta lo que se quiere mostrar como producto final.

Como se siguiere por parte del compositor en las notas de interpretación, es de libre escogencia ejecutar la obra solo o con una persona que se encargue de interpretar el medio fijo o electrónica; en este caso yo optaré por interpretar la obra con un acompañante para este medio fijo, ya que en mis condiciones actuales no cuento con el espacio y el medio para poder solventar de forma adecuada ese requerimiento, es de mi preferencia dejar esta parte importante de la pieza a alguien con experiencia en este tipo de música. Esta persona tendrá la libertad de hacer cambios dinámicos, y tímbricos pero nunca de duración[13].

Para mi interpretación final optaré por interpretar la pieza de la siguiente manera y en el siguiente orden:

- A-1: Esta será la parte inicial, no se escoge porque sea la primera que aparece en toda la obra, o para que dar un inicio formal como es el habitual, empezando desde su primer compás, si no por sus diversos motivos e indicaciones que para mi punto de vista es el mejor para empezar una obra en general; en este módulo se pueden observar la intervención de 2 células rítmicas únicamente, como ya fue expuesto anteriormente esta parte, recomiendo devolverse si es necesario y leer de nuevo esta sección (ver figura 41). Otro motivo que me inclina a empezar por aquí, es su matiz inicial en ***ppp*** pues desde mi gusto personal, es una buena manera de iniciar una obra de este tipo, ya que al no tener un tempo muy rápido e inmediatamente en su segundo compás indica un libre, esto nos ayuda bastante en el inicio de la búsqueda de sonoridades, dejando vibrar los instrumentos y ayudándonos con las indicaciones de matiz que se proponen. Esto se recalca en el compás 4, pues gracias a su indicación de tempo de 27 bpm, se busca seguir en la corriente de búsqueda de sonoridades y distintos colores que se puedan dar con la combinación de las vibraciones de los diferentes instrumentos. Las repeticiones serán de una manera libre, pues en el momento de hacer las grabaciones en vivo, el intérprete es libre de escoger cuantas veces hacerlo, no se puede especificar un número exacto. Por último, el compás de conexión a la siguiente sección es de suma importancia en mi interpretación final, ya que procuro que conecte lo que ha sucedido hasta el momento con lo que vendrá, en esta ocasión, al ser la última parte de la sección A-1 en ritmo de clave salsa, mi opción es buscar alguna sección que empiece con este mismo motivo, por eso escogí para seguir la sección D-1.

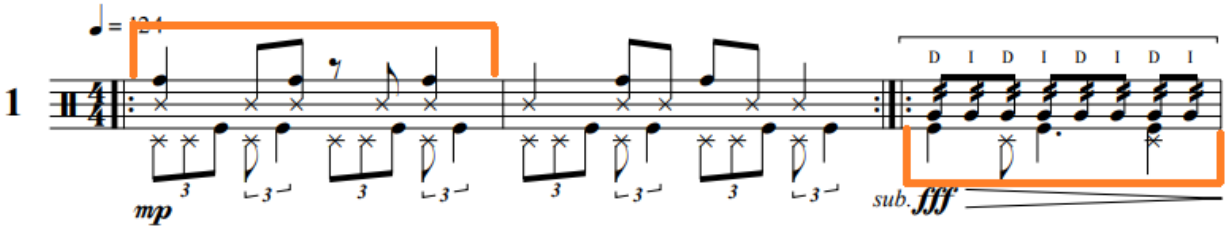
- D-1: Esta sección que es una de las más grandes de la obra, ya que cuenta con 5 módulos[14], da inicio con una combinación de 3 células rítmicas, la que conecta la frase anterior y la principal para tener en cuenta en este sentido es la línea melódica que lleva el cencerro, marcando la clave

[13] Para más información al respecto diríjase a la sección de anexos donde está toda la información dada para ejecutar la obra con un acompañante en el medio fijo.

[14] Para aclarar cualquier duda sobre las partes y ejecución de la obra sugerida por el compositor, revise la hoja Notas de interpretación dejada en los anexos del trabajo de grado.

salsa en 3+2, junto a ella en el aro del timbal derecho un ostinato que cumple una función de complemento a la clave salsa y por último, entre hi-hat y bombo una base de bambuco muy clásica, reemplazando el sonido de la madera de tambora que se utiliza tradicionalmente por el del choque de los platillos y dejando el bajo habitual. En el segundo módulo podemos ver la aparición de el redoblante como protagonista, evocando una célula que se utiliza bastante el el porro, simultáneamente hay un cambio de roles, la voz que traía el cencerro en el primer compás del módulo 1 pasa a hacerse ahora en bombo (ver figura 44).

Figura 44 L-19 Parte D sección 1

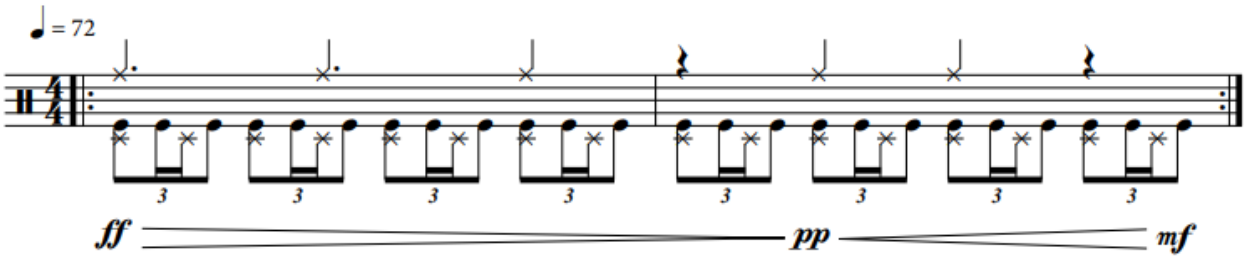


Fuente: Partitura L-19, Hernan Guzmán, P- 8

Los módulos siguientes (3 y 4) son de características similares, buscan que el intérprete tenga un espacio de descanso y a la vez no dejar a un lado la búsqueda incansable de timbres y sonoridades nuevas, es importante recalcar que los matices en estas partes en especial buscan que se interpreten muy al pie de la letra ya que estos son los que nos ayudaran para poder conseguir más fácilmente lo deseado. Por último aparece una combinación que caracteriza esta sección, la cual es el uso constante de 2 planos, el primero en 6/8 y el segundo en 4/4 que se tienen que ejecutar simultáneamente. [15]En este último módulo encontramos de nuevo la clave salsa 3+2 marcada claramente en el cencerro, salvo que esta vez se busca un sonido más seco, sin tanta resonancia y que sea muy distinto al oído de la primera vez que sonó en este sección, en la parte inferior del pentagrama se describe una célula rítmica característica del mapalé(ver figura 45), como final y para la unión con la sección que sigue, esta vez me parece que es lo mejor dar un respiro a la obra, pues el módulo que acabamos de pasar es largo y finaliza con una mezcla de sonidos grande.

[15] En esta parte es fundamental resaltar la importancia por parte del intérprete de dominar los ritmos tradicionales y diferencias entre ellos, además, la capacidad de combinarlos y superponerlos para así poder llegar a una interpretación adecuada de ellos.

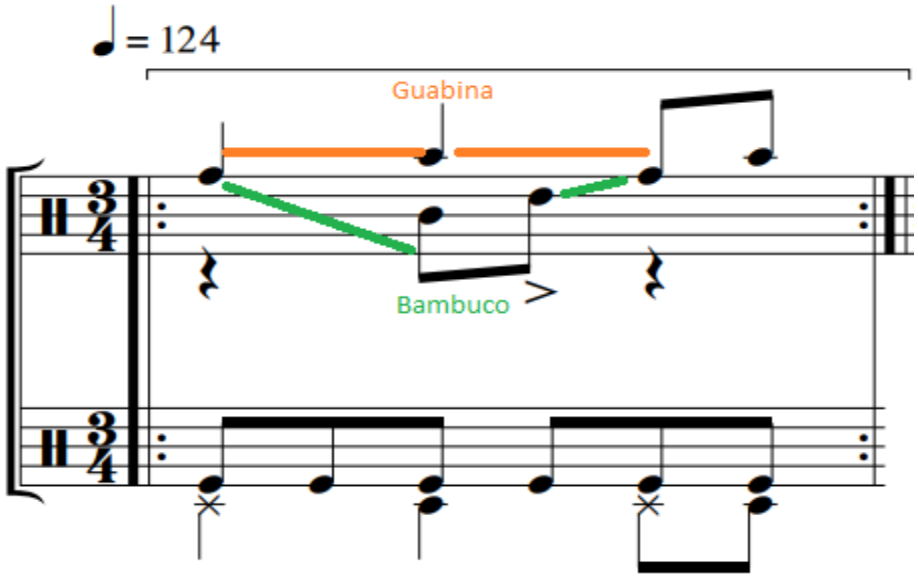
Figura 45 L-19 Parte D sección 1, Cuarto sistema



Fuente: Partitura L-19, Hernan Guzmán, P- 8

- C-2: Esta parte de la interpretación fue escogida fundamentalmente por su forma de iniciar, ya que cuenta con un Sforzando en el cencerro, lo escojo ya que como bien se puede notar en la figura 45, pedía que fuera con un sonido más seco, en contraste con esta nueva sección se pide que el golpe sea con ***sf*** y con acento para dejar vibrar, es importante hacer sentir la diferencia y la consistencia del mismo, ya que pide repetición de este compás. Seguido la obra por primera vez se enfoca únicamente en los instrumentos de membrana, otra razón por la cual es importante resaltar, en este momento es también tener muy en cuenta la apertura de matiz que se pide, no exceder del ***mP*** ni en su parte más lenta: 17bpm**.** A pesar de que esta parte no es para nada dentro de la tradición musical colombiana, no se puede descuidar y dejar pasar; son conectores que hay dentro de los pequeños módulos que nos sirven de pivote a las nuevas partes estrictamente rítmicas como la que viene a continuación (ver figura 43). De este módulo que dura 8 compases nos quedaremos con la línea intermedia, que lleva constantemente el ritmo de cumbia y que nos va a servir para conectar con la siguiente parte de la obra, ya que empieza con una base muy similar a con la que termina la actual.
- D-3: Esta es la más corta de las 20 secciones que comprenden la totalidad de la obra, por eso es escogida para estar en la parte meridional de esta versión, al ser un número impar de secciones a interpretar, no se puede ubicar exactamente en la mitad, pero la intención es dar esa sensación al público, la intención es crear una sensación de recesión y la parte D-3 es perfecta para este fin. Conecta con lo que se trae desde antes y contiene un ingrediente que antes no se había utilizado mucho en la obra, el uso continuo de corchetes horizontales que nos dan un número específico de repeticiones, este aparece en 3 de los 4 módulos de esta sección. En el compás 4 encontramos el único que tiene un tiempo determinado y este a su vez es el que trae en sí las células rítmicas guardadas (ver figura 46), el uso de una misma nota para empezar 2 células diferentes es una de las principales cualidades compositivas. Por último, aparece un libre de nuevo para terminar esta sección con la misma intención que empezó.
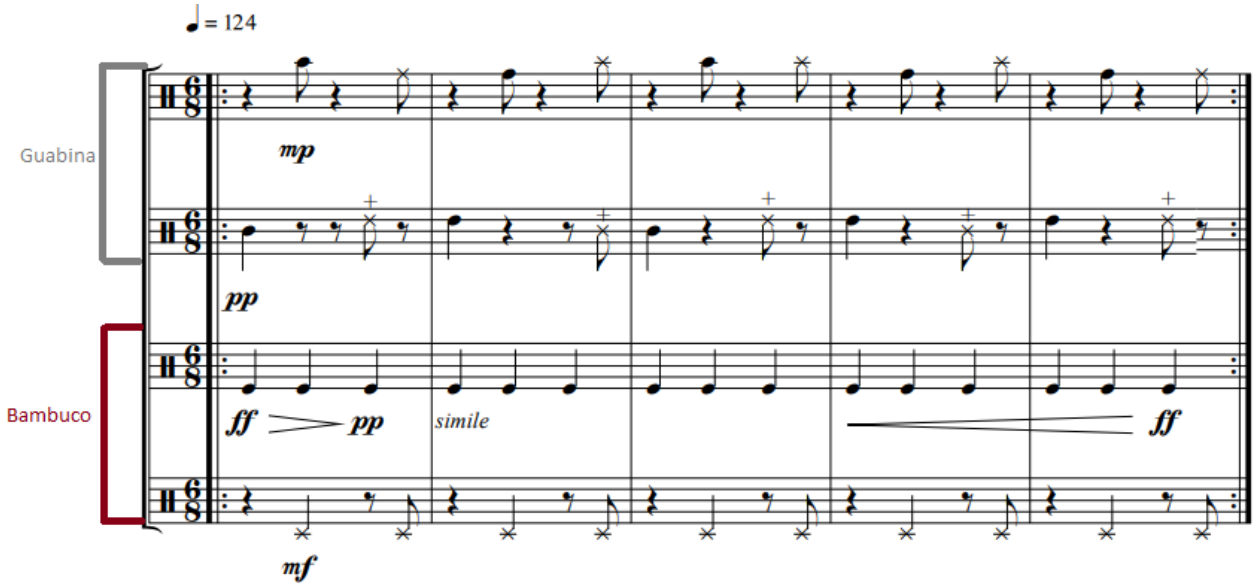
Figura 46 parte D sección 3, Segundo sistema, primer compás



Fuente: Partitura L-19, Hernán Guzmán, P- 9.

- C-4: Esta sección empieza igual q como termina la anterior, el ideal es tener una continuidad en el discurso y esta forma es la más adecuada para ese fin; con un primer sistema que contiene 3 módulos, lleva secuelas de la sección anterior pero poco a poco se desvanece con sus redobles en platillo suspendido que busca crear atmósferas sonoras, una vez terminada esta parte, llega el módulo 4 con un aire de bambuco claramente demarcado en bombo y hi-hat, contrastado con un ritmo de guabina que se ejecuta entre timbales, platillo suspendido y cencerro, acá es donde se retoma lo estrictamente rítmico después de este intervalo de libertad que se dió. El módulo recoge y re-expone partes de la sección inmediatamente anterior, pues continúa con una base similar solo que en disposición distinta. (ver figura 47). De esta manera, y como ya es una tradición, evocando esa misma de la música colombiana, de este módulo se escoge un ritmo para continuar y encadenar la sección que sigue, en esta ocasión será el ritmo de guabina.

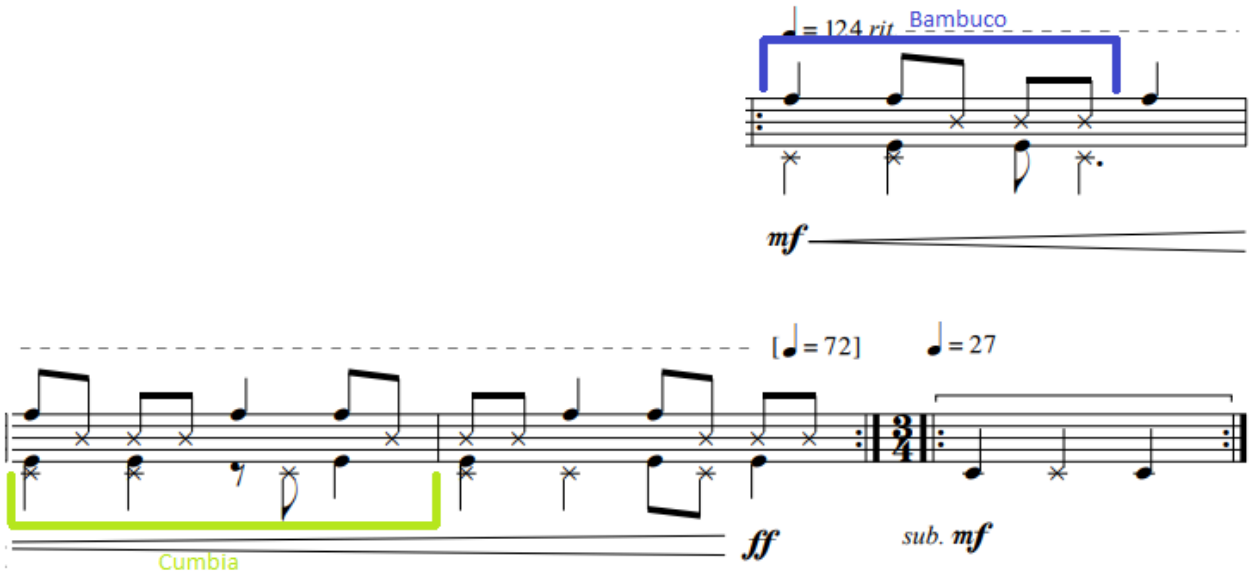
Figura 47 L-19 parte C sección 4, segundo sistema



Fuente: Partitura L-19, Hernan Guzmán, P- 7

- A-2: Conectando con la frase anterior, esta sección, cuenta con 3 módulos y con 4 ritmos distintos, el módulo 1 fue explicado anteriormente (ver figura 42) para su segundo módulo se encuentra construido a partir de 2 células rítmicas, bambuco y cumbia, se vuelve a presentar el amalgama entre los compases ya que al estar escrito en 4/4 el bambuco queda corrido en un tiempo por cada compás que transcurre, así que transcurren 3 compases de 4/4 para hacer 4 veces la célula del bambuco (ver figura 43). Por otra parte se tiene que tener en cuenta el ritardando que hay, pues en palabras de Guzman (2019) estos cambios de tiempo buscan superponer sonoridades y así crear atmósferas diferentes. Estas sonoridades serán creadas no solamente por los instrumentos netamente, al ser una obra con grabaciones, se busca crear loops y con ellos bucles sonoros que ayudan a la interpretación de la pieza. Así es como por último compás de esta sección podemos encontrar estas 3 negras que representan el papel rítmico que tienen los bajos en los bambucos tradicionales, enfatizando el 1 y 3 tiempo, al ser un tempo tan lento se vuelve y recalca esa búsqueda de sonoridades especiales, dejando vibrar los instrumentos y con ellos crear sonidos armónicos que se confundan con las grabaciones. Este final traerá únicamente 3 negras, como se dijo anteriormente, esto dio pié para escoger la séptima y última sección a interpretar en esta ocasión, pues se mantiene en el inicio de la siguiente como será expuesto a continuación.

Figura 48 L-19 parte A sección 2, Segundo y tercer sistema



Fuente: Partitura L-19, Hernan Guzmán, P- 1

- B-1: La séptima sección nos presenta el único ritmo que no se había expuesto anteriormente[16], ya que en las 6 secciones anteriores se expusieron los restantes, empieza con 3 negras y la misma indicación de repetición del último módulo de la sección A-2, un corchete horizontal. Con ellos se da comienzo a la célula rítmica del porro, que es bastante fiel a la bozá del porro tapao, salvo un *accelerando* que llega a 172 bpm. La sección además muestra un cambio a 6/8 que lleva a un ritmo de mapalé muy corto. En su sexto y último módulo, la versión recoge una parte de la sección A-1, la primera en ser interpretada, y se hace con esta intención para acabar la obra de una manera muy similar a como empezó, y dando el final de esta, al menos en la parte percutida instrumentalmente, con una indicación casi constante de ***ppp.*** A continuación se mostrará la intención de inicio y final de la obra (ver figura 49).

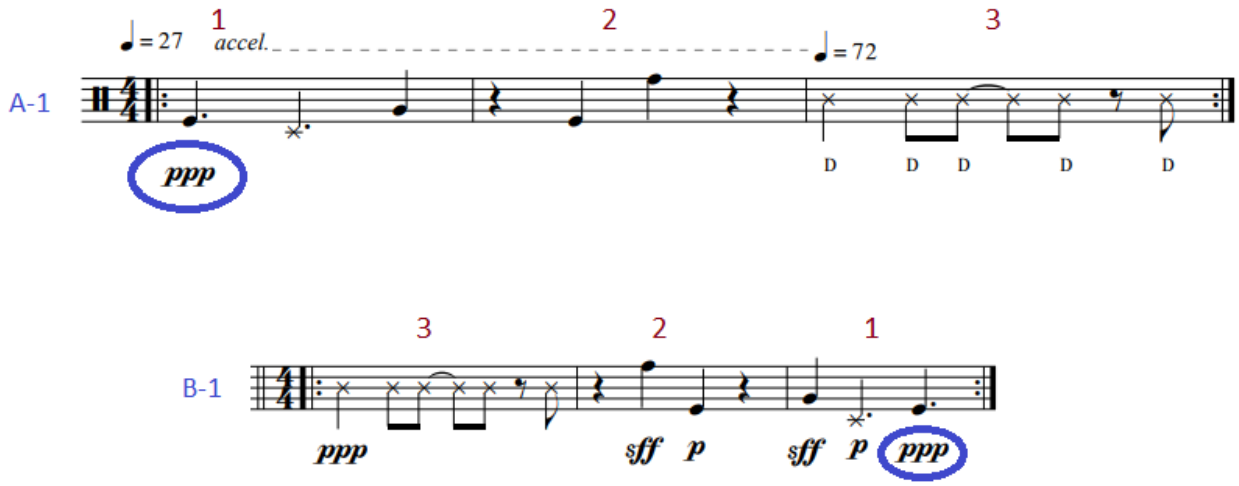
  Como se puede apreciar, en esta parte final de la obra se muestra como el mismo motivo inicial se utiliza para el final de esta versión, pues es de intención hacerlo, están marcados con números arábigos 1,2,3; mostrando una coherencia en el discurso y es utilizado el mismo esquema salvo que ahora será de manera contraria 3,2,1. Además de querer terminar intencionalmente con un matiz similar al inicial.

Así es como se sugiere interpretar la obra, buscar las 7 secciones y mezclas entre sí para dar un orden determinado, la obra cambiará dependiendo cada intérprete que la aborde y quien interfiera con las grabaciones, pues es una parte esencial de la obra. En este caso, no se puede determinar aún cómo va a ser el producto final 100%, pues durante la ejecución en vivo el intérprete externo puede cambiar en

[16] El ritmo de tambora no fue elegido en esta obra ya que se ha hablado y ejecutado anteriormente dentro de este mismo trabajo, la idea principal para dar paso a la escogencia de qué partes interpretar era no caer en la monotonía. Al dar la libertad de escoger qué ritmos y partes ejecutar, la obra se convierte en un buen referente para plasmar la libertad interpretativa que puede llegar a tener el músico hoy en día.

cualquier momento de decisión y dar un giro a la pieza, al mismo tiempo el intérprete de los instrumentos de percusión puede intervenir en muchas variantes repetitivas y hacer loops muy largos o cortos dependiendo de su gusto personal y la comunicación que tenga con el intérprete de las grabaciones.

Figura 49 L-19 parte A sección 1 segundo sistema, parte B sección 1 segundo sistema compases 3-5



Fuente: Partitura L-19, Hernan Guzmán, P- 2, 4.

CONCLUSIONES

El contenido que tiene este trabajo de grado es muy importante dentro del contexto de la percusión sinfónica ya que destaca varios aspectos de la misma, además de ser un desafío grande, el contenido resalta y recopila varias de las obras más importantes existentes en la actualidad dentro nuestro entorno musical; si bien no fue el propósito final analizar en su totalidad las obras expuestas en el marco referencial, se dió una breve explicación de cada una de ellas, para que finalmente se pudiera escoger subjetivamente las tres que a mi criterio eran las más importantes y que más me llamaron la atención.

Si bien los tiempos se dilataron un poco, este trabajo se realizó de forma correcta, pues se cumplieron los objetivos trazados inicialmente e incluso se llegó a la conclusión del mismo en un momento de alta dificultad para todos nosotros; los retos que nos trajo esta situación mundial actual ayudaron en parte a la realización del trabajo, con muchos más momentos de libertad para pensar y ahondar en diversos temas, charlas con los compositores, espacios de reflexión entre otros, dieron pie a llegar a un feliz término del trabajo.

Los meses de confinamiento ayudaron a encontrar la riqueza sonora de las diferentes piezas, por ejemplo, en la obra *L-19* era de vital importancia encontrar la forma de atar los cabos entre sí, para conseguir un discurso que tuviera sentido para mí, después de varios días de pensarlo y analizarlo, llegué a la conclusión de escoger el orden que se desarrolló en este trabajo, queriendo resaltar y exponer todos los ritmos descritos por el compositor y las diferentes perspectivas que se pueden llegar a tener de uno y otro. Junto con esto, y una de las razones principales para llegar a escoger esta obra, fue su conexión entre lo tradicional y el indeterminismo, si bien mis gustos musicales no están ligados 100% con este tipo de músicas, fue interesante ver todo desde otro punto de vista distinto sin dejar a un lado nuestra tradición cultural autóctona.

Si bien las partes analizadas no representan la totalidad de las obras, es importante resaltar que esta no era la finalidad del trabajo. Se utilizaron diferentes formas de analizar las partes, partiendo en algunas desde el punto de vista histórico, de contexto y formal entre otros. Claro ejemplo de ellos es *Tambora,* ya que se parte desde el análisis de una pieza clásica de la tradición cultural de la costa caribe para así encontrar las concordancias entre las dos, poder observar cómo el maestro Jhon Ciro utilizó todas estos puntos de vista de la cotidianidad del habitante de la zona de Loba y plasmarla en una obra. Por otra parte está lo que logró el maestro David Guarín con su obra *Tres piezas para percusión y orquesta de cámara* y en especial con su tercer movimiento *Moscote emparranda'o* donde se pueden notar las diferentes cualidades del vallenato en ella, queriendo resaltar en este análisis como representa diversos instrumentos tradicionales de esta música y plasmarlos en uno solo, los timbales sinfónicos.

El propósito del trabajo era resaltar y dar un reconocimiento a algunos de los muchos ritmos con los que contamos en nuestro país y a su adaptación o la opción de ser interpretadas en instrumentos de percusión sinfónica, por eso se dio la escogencia de tres obras que fueran diferentes entre sí y a la vez similares en su punto de partida. Se trató de no repetir ritmo alguno entre ellas y mantener el parámetro de que todas sean inspiradas en nuestras músicas tradicionales colombianas. Me queda la tranquilidad de que este trabajo no será el único por este estilo y dejado en el olvido, pues he notado un cambio en el pensamiento de algunos integrantes de la cátedra de percusión sinfónica de la Facultad de Artes ASAB y

su interés por obras y trabajos como este; a su vez, que el catálogo que se dio en un inicio ha servido para que su difusión e interpretación sea cada vez más constante y se cumpla uno de los objetivos más importantes, el cual es difundir de manera constante este repertorio e incentivar el interés por el mismo.

Es de resaltar que estas conclusiones son hechas desde el imaginario de las obras, al no contar con los instrumentos necesarios para el desarrollo de las mismas el análisis y posterior conclusión se hace desde un punto de vista mental en su gran mayoría y no desde la parte práctica al ejecutar las piezas musicales seleccionadas.

El trabajo mantiene como finalidad la grabación de las tres obras analizadas e investigadas en el mismo, este plan de trabajo ha sido complejo por motivos expuestos anteriormente pero en conclusión se abordará de la siguiente manera:

1. Las obras seleccionadas se grabarán en un mismo lugar simultáneamente con los músicos acompañantes, ya que para la interpretación final es de vital importancia la relación que se da en una actuación musical en vivo, es fundamental el contacto visual con los intérpretes para así poder obtener una mejor interpretación de las obras.
2. Al no poseer apoyo por parte de la Universidad con espacios adecuados para el desarrollo del trabajo de grado, se grabará con los implementos que tengo a disposición, no cuento con los recursos suficientes para poder costear un estudio profesional de grabación. Esto quiere decir que el principal medio de grabación visual serán celulares y puedo tener la oportunidad de conseguir algunos micrófonos para mejorar en lo posible la calidad del audio.
3. La difusión del trabajo de grado y en especial de las obras a interpretar se hará a través de las diferentes redes sociales, es planeado difundir en plataformas como Youtube estrenando cada una en una semana, para así, al final de la tercera semana haber podido publicar las tres obras en su totalidad; junto a esto se hará difusión de las obras en redes sociales como Instagram y Facebook, en grupos de percusionistas principalmente. Por último es ideal poder hacer difusión de las obras a través de las diferentes redes sociales de la Universidad y en especial de la Facultad de Artes ASAB para así poder dar conclusión a este trabajo de grado.

REFERENCIAS

Abadía Morales, G. (1983). Folklore musical. In *Compendio general de folklore colombiano* (Cuarta ed., pp. 201-202). Fondo de promoción de la cultura del Banco Popular.

Carbó Ronderos, G. (1993). Al ritmo de... tambora-tambora. *Revista Huellas*, *39*(39), 27-58. http://manglar.uninorte.edu.co/calamari/handle/10738/131#page=1

Ciro, J. (2020, 4 4). *Biografía*. Jhon Ciro, percusionista y compositor. Retrieved julio 15, 2020, from https://www.jhonciro.com/biografia

Colombia, B. d. (2016). Temporada Nacional de Conciertos . *Recorridos por la Música de Cámara*, 3-5. Sarmiento, P. A. (20 de febrero de 2019). *pedrosarmiento.co*. Obtenido de https://pedrosarmiento.co/wp-content/uploads/2017/11/Pedro-Sarmiento-Resen%CC%83a-2017.pdf

Estampas Vallenatas (2 de julio de 2019). 'Pedazo de acordeón', un viaje a través de la historia del vallenato - capitulo 1 - parte 1 [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=JLwfck0kgBI

Fundación Nacional Festival de Intérpretes de la Música Vallenata Indio Tairona. (2014). *Región de la música vallenata*. Región de la música vallenata. Retrieved noviembre 16, 2020, from http://festivalvallenatoindiotairona.org/region-de-la-musica-vallenata/

Guarín Ortiz, D. L. (2015). *¿Que he hecho?* David Leonardo Guarín Ortiz. Retrieved Septiembre 05, 2020, from https://www.davidguarin.com/biograf-a

Guzmán, Hernán Darío. 2019. *L-19.* Bogotá: Inédito.

Ocampo López, J. (1984). *Música y folclor de Colombia*. Plaza & Janés Editores Colombia s.a. https://books.google.es/books?id=6a2eCfBXfQYC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false

Roa Zúñiga, J. (2015). La escritura pianística de Manuel María Párraga. *Ricercare*, (2), 127-136. https://doi.org/10.17230/ricercare.2014.2.6

Rodríguez Melo, Martha Enna. "El bambuco, música "nacional" de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y existimo" [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 26, 26 (2012). Disponible en: https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1150 [Fecha de consulta: 04 de noviembre de 2020]

Simarra Nieto, William (2017). *ANÁLISIS COMPARATIVO DEL BULLERENGUE Y LA RUMBA CUBANA Y SU APLICACIÓN EN LA CREACIÓN DE UNA PIEZA MUSICAL*. Trabajo de grado, Proyecto curricular de artes musicales, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Tiple, torbellino y guabina se dan cita en Vélez, Santander. (2019). Festival Nacional de la Guabina. Retrieved noviembre 11, 2020, from https://www.radionacional.co/noticias/actualidad/cultura-tradiciones-festival-nacional-guabina-musica-santander

Valencia Rincón, Victoriano (2004). Pitos y tambores. Cartilla de iniciación musical del Plan nacional de músicas para la convivencia, Ministerio de Cultura. Bogotá

Velásquez, D. (2015). FLOW SIN FRONTERAS Concierto para percusión y Ensamble de Vientos de Juan David Osorio: Análisis y Ejecución interpretativa. Trabajo de grado para optar al título de Magister en música. UNIVERSIDAD EAFIT

TABLA DE FIGURAS

Figura 1: Municipios de la Depresión Momposina 9
Figura 2 Ritmo de Tambora en Tambora 11
Figura 3 Ritmo de Tambora en Maracas 11
Figura 4 Ritmo de Tambora en Tambor Alegre 12
Figura 5 Ritmo de Tambora en Palmas y Tablas 12
Figura 6 transcripción Sombrerito blanco compás 1,2 13
Figura 7 transcripción Sombrerito blanco compás 3,4 13
Figura 8 transcripción Sombrerito blanco compás 5,6 13
Figura 9 transcripción Sombrerito blanco compás 7,8 13
Figura 10 Forma de la obra Tambora 15
Figura 11 Tambora compases 1-3 16
Figura 12 Tambora compases 4,5 17
Figura 13 Tambora compases 7-9 17
Figura 14 Tambora compases 12,13 18
Figura 15 Tambora compases 26-28 19
Figura 16 Tambora compases 38,39 19
Figura 17 Tambora compases 42,43 20
Figura 18 Tambora compás 62 21
Figura 19 Tambora compases 64 22
Figura 20 Tambora compases 81, 82 22
Figura 21 Tambora compases 94-96 23
Figura 22 Tambora compases 105-110 24
Figura 23 Tambora compases 129,130 25
Figura 24 Tambora compases 137-138 26
Figura 25 Tambora compases 180, 181 27
Figura 26 Tambora compases 209-211 28
Figura 27 Zona influencia música vallenata 30
Figura 28 Forma de la obra Moscote Emparranda'o 33
Figura 29 Moscote emparranda'o Compases 1-6 33
Figura 30 Moscote emparranda'o Compases 19-21 34
Figura 31 Moscote emparranda'o Compases 38-41 35
Figura 32 Moscote emparranda'o Compases 52-57 36
Figura 33 Moscote emparranda'o Compases 67-72 36
Figura 34 Moscote emparranda'o Compases 96-97 37
Figura 35 Moscote emparranda'o Compases 144-149 38
Figura 36 Moscote emparranda'o Compases 175-178 39
Figura 37 Moscote emparranda'o Compases 176-182 39
Figura 38 Moscote emparranda'o Compases 227-230 40
Figura 39 Disposición instrumental L-19 41
Figura 40 Descripción formal de la obra L-19 46
Figura 41 L-19 parte A sección 1 47
Figura 42 L-19 parte A sección 2 47
Figura 43 L-19 Parte C sección 2 49
Figura 44 L-19 Parte D sección 1 53
Figura 45 L-19 Parte D sección 1, Cuarto sistema 53

Figura 46 parte D sección 3, Segundo sistema, primer compás 54
Figura 47 L-19 parte C sección 4, segundo sistema 55
Figura 48 L-19 parte A sección 2, Segundo y tercer sistema 56
Figura 49 L-19 parte A sección 1 segundo sistema, parte B sección 1 segundo sistema compases 3-5 57

ANEXOS

Anexo 1: TAMBORA para marimba solo y trío de percusión

Anexo 2: III. Moscote emparranda’o.

Anexo 3: L-19 Para percusión y grabaciones.