UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES ASAB

PROYECTO CURRICULAR ARTES MUSICALES

MÚSICA TRADICIONAL COLOMBIANA PARA PERCUSIÓN SINFÓNICA.

CONTEXTUALIZACIÓN, ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE TRES OBRAS

CESAR AUGUSTO GUTIÉRREZ AFANADOR.

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR EL TÍTULO DE MAESTRO EN MÚSICA

MODALIDAD DE TRABAJO DE GRADO: CREACIÓN – INTERPRETACIÓN

BOGOTÁ D.C.

2023

UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES ASAB

PROYECTO CURRICULAR ARTES MUSICALES

MÚSICA TRADICIONAL COLOMBIANA PARA PERCUSIÓN SINFÓNICA.

CONTEXTUALIZACIÓN, ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE TRES OBRAS

CESAR AUGUSTO GUTIÉRREZ AFANADOR.

Cód.: 20181098032

ÉNFASIS INTERPRETACIÓN EN PERCUSIÓN SINFÓNICA

DIRIGIDO POR:

NÉSTOR LAMBULEY ALFÉREZ

MODALIDAD DE TRABAJO DE GRADO: CREACIÓN – INTERPRETACIÓN

BOGOTÁ D.C.

2023

RESUMEN

Este trabajo está destinado a la contextualización, análisis morfológico e interpretación de tres piezas creadas por autores colombianos para instrumentos de percusión sinfónica como la marimba, el vibráfono y el redoblante. Cada una de estas obras se basa en los ritmos tradicionales de Colombia como el pajarillo, el porro y el bambuco. Cada uno de los capítulos que se encuentran a lo largo del trabajo contiene cada una de las obras que se van a tratar, de tal manera que, existe un espacio dedicado a presentar los compositores, mostrar los recursos compositivos empleados para sus obras y contextualizar los géneros que se abordan. Por otra parte, busca resaltar las características que tienen las obras colombianas por medio de los instrumentos de percusión sinfónica; esta propuesta implementa un formato poco habitual que en la cotidianidad se ha visto relegado al acompañamiento de ensambles tradicionales de cuerdas o vientos. Finalmente, es evidente que el repertorio colombiano original para percusión sinfónica se encuentra reducido y con este trabajo se busca reconocer a los pocos compositores que realizan esta labor.

Palabras clave: Percusión sinfónica, música tradicional, formato instrumental, porro, bambuco, pajarillo.

ABSTRACT

This work's purpose is the contextualization, structural analysis, and interpretation of three musical pieces written by Colombian composers. These pieces were created by composers who emphasized their works on percussion instruments such as marimba, vibraphone, and drummer. Each piece is based on Colombian traditional rhythms such as *pajarillo*, *porro*, and *bambuco*. Each chapter of this research includes these musical works. Therefore, there is a part dedicated to introducing composers, their compositional techniques, and the explication of the original rhythms. On the other hand, there is an interest in enhancing the features in Colombian compositions through symphonic percussion instruments. This proposal uses an unusual ensemble, which nowadays is used exclusively for the accompaniment of strings or winds traditional ensembles. Finally, the Colombian repertoire created for symphonic percussion is limited. This research aims to acknowledge the few composers who dedicate their compositions to percussion instruments.

Keywords: symphonic percussion, traditional music, ensembles, *porro*, *bambuco*, *pajarillo*.

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN **1**

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA **1**

ANTECEDENTES **1**

JUSTIFICACIÓN **2**

PREGUNTA PROBLEMA **3**

OBJETIVO GENERAL **3**

OBJETIVOS ESPECÍFICOS **3**

DOCUMENTOS QUE APOYAN EL TRABAJO DE GRADO **3**

METODOLOGÍA **6**

1. INFLUENCIA LLANERA EN LA ACADEMIA **8**

1.1 Alexander Vanegas. 8

1.2 Elementos contextuales de la Orinoquía y el pajarillo. 8

1.3 Contextualización de la obra *Si Nietzsche fuera llanero.* 11

1.4 Análisis musical de la obra *Si Nietzsche fuera llanero.* 12

1.4.1 FORMA: 12

1.4.2 ESTRUCTURA: 17

2. LAS BANDAS TRADICIONALES DEL CARIBE EN CINCO REDOBLANTES **18**

2.1 José Guillermo Martínez Rubiano. 18

2.2 Elementos contextuales del Caribe y el porro “palitiao”. 18

2.3 Contexto de la obra Suite: Mov. 1 (Porro). 21

2.4 Análisis musical de la obra *Suite: Mov. 1 (Porro)* 23

2.4.1 FORMA 23

2.4.2 ESTRUCTURA 29

3. DE LOS RITOS AMAZÓNICOS AL BAMBUCO ANDÍNO. **30**

3.1 Jhoan Sebastián Infante Murcia 30

3.2 Elementos contextuales del maguaré y el bambuco. 30

3.3 Contexto de la obra *Maguaré*. 33

3.4 Análisis musical de la obra *Maguaré.* 35

3.4.1 FORMA 35

3.4.2 ESTRUCTURA 38

CONCLUSIONES **39**

REFERENCIAS **41**

ANEXOS **43**

INTRODUCCIÓN

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Este trabajo se presenta en la modalidad de Creación o Interpretación; el producto central, un concierto el cual tiene como objetivo integrar los instrumentos de la percusión sinfónica en formatos inusuales a los ritmos tradicionales de Colombia con las siguientes obras: *Si Nietzsche fuera llanero* (Alexander Vanegas), *Suite: Mov 1. Porro* (José Guillermo Martínez) y *Maguaré* (Jhoan Sebastián Infante Murcia). En el documento escrito se realiza una concisa contextualización, se describe el surgimiento y ciertas características culturales y musicales de cada uno de los ritmos presentados. Por otra parte, se realiza una breve reseña de cada uno de los compositores de las obras y su aporte al repertorio de la percusión sinfónica. También, presenta un análisis formal y estructural de cada una de las obras y sus ritmos; además, expone los recursos compositivos que los autores de las obras emplean para lograr que las piezas, a pesar de tener formatos novedosos, mantengan su estilo tradicional. El documento anexa el proceso de montaje de cada una de las obras que son interpretadas en el concierto, como evidencia de los resultados alcanzados en el transcurso de este trabajo.

ANTECEDENTES

En los inicios de mi proceso como músico percusionista en la Banda Sinfónica de Funza, participé en diferentes certámenes departamentales y nacionales, donde la música colombiana era uno de los factores más importantes; bien sea desde la temática que proponía el evento en su versión o como una propuesta que aportara al crecimiento del repertorio colombiano en el gremio bandístico. Desde entonces, ese tipo de experiencias ha sembrado en mí el interés de interpretar música tradicional desde mi instrumento principal. En el 2019, en la búsqueda de este repertorio que pudiera alimentar el interés que tenía por los ritmos latinoamericanos para mi recital de cuarto semestre, evidencié la escasez de compositores y obras originales para percusión sinfónica que mantengan la forma y estructura característica de estos géneros, lo que elevó mi interés por la investigación de música tradicional colombiana original para percusión sinfónica.

Después de presentar mi recital de cuarto semestre el 29 de noviembre del 2019 y de un viaje el 1 de diciembre del mismo año a la ciudad de Bucaramanga con la Banda Sinfónica de Chía, donde logramos un intercambio musical y regional con los percusionistas de la Universidad Industrial de Santander, mi propuesta de obtener repertorio colombiano original para percusión sinfónica creció con mayor intensidad. En la UIS, los percusionistas de esta universidad nos presentan al maestro Jhon Ciro, un percusionista de larga trayectoria que, en su labor como docente, se ha encargado de engrandecer el reducido repertorio colombiano a partir de sus composiciones. En ellas incluye diferentes áreas de los instrumentos de percusión en distintos formatos, ya sea, solista, trío, cuarteto, entre otros. Los espacios y experiencias mencionados motivan y llaman mi atención para guiar mi proyecto hacia la investigación y

exploración de los ritmos tradicionales de Colombia; además, de emplear este material en obras originales para los instrumentos de percusión sinfónica.

JUSTIFICACIÓN

Este trabajo es de gran importancia para la comunidad de percusionistas ya que por medio del mismo pueden relacionarse los instrumentos de la percusión sinfónica con un entorno tradicional que permita desarrollar y aplicar diferentes técnicas interpretativas; además, la realización de este trabajo permite aumentar y cualificar el repertorio para el instrumento y llevarlo en la dirección del interés personal del autor hacia la música colombiana. Este proyecto se enfoca en la investigación de origen, forma, elementos estructurales y aspectos culturales de cada uno de los ritmos colombianos que se abordan en la creación, comisión e interpretación de tres obras para percusionista solista. Trabajar a partir de esta propuesta es un aporte no solo en el campo de la interpretación, sino también en la investigación y contextualización del repertorio a presentar, que es lo indicado para lograr una presentación óptima de la pieza. Se espera por medio de este trabajo, influir en la proyección de la cultura colombiana y poder ser un exponente de la percusión sinfónica con elementos de las diversas tradiciones musicales del país.

Este trabajo está proyectado a múltiples beneficiarios que pueden incorporar esta iniciativa a su trayectoria profesional. En primer lugar, algunos compositores colombianos participaron en esta propuesta por medio de la comisión de obras en las que ellos lograrían exponer su trabajo y recibir un incentivo económico; de manera general, esta propuesta llega a compositores que puedan encontrar en este un estímulo para que escriban obras para el formato aquí propuesto. Por otra parte, los docentes pueden emplear este trabajo en sus nuevos procesos de formación, y las nuevas generaciones de músicos que se estén formando pueden desarrollar cierto interés hacia la música tradicional del país. Finalmente, los mayores beneficiados de este trabajo son las cátedras de percusión sinfónica del país y del exterior, teniendo en cuenta que, gracias a este proyecto, cada uno de los percusionistas podrá trabajar este repertorio en clases con sus respectivos maestros de instrumento y presentar una propuesta diferente y contrastante de concierto en sus recitales. El campo de acción de este trabajo es bastante amplio, lo que evidencia la pertinencia y los aportes que genera el trabajo dentro del medio musical.

Este proyecto se inscribe en la línea de investigación *Arte y Culturas Tradicionales Populares* de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, teniendo en cuenta que el resultado final de este trabajo se dirige a la creación de obras con las características tradicionales de la cultura popular colombiana. De tal forma, este proyecto enriquece el repertorio nacional y ejemplifica la escritura e interpretación de este tipo de obras en la percusión sinfónica. De igual manera, el proyecto se inscribe en la línea de investigación *Música y Contexto: Músicas y Expresiones Sonoras Regionales, Tradicionales y Populares de Colombia* del Proyecto Curricular de Artes Musicales, ya que en el trabajo se realiza la contextualización y comprensión de tres géneros tradicionales del territorio colombiano para su posterior interpretación. Además, se presenta una propuesta para la difusión e incorporación de cada uno de los géneros a tratar en los instrumentos de percusión sinfónica.

PREGUNTA PROBLEMA

¿Cómo identificar, contextualizar e interpretar tres de los géneros tradicionales y culturales del territorio colombiano en las obras *Si Nietzsche fuera llanero* (Alexander Vanegas), *Suite: Mov 1. Porro* (José Guillermo Martínez) y *Maguaré* (Jhoan Sebastián Infante Murcia), teniendo en cuenta que cada una de estas obras ha sido compuesta para formatos instrumentales distintos a los tradicionales?

OBJETIVO GENERAL

Realizar el proceso de contextualización, análisis e interpretación de las obras *Si Nietzsche fuera llanero* (Alexander Vanegas), *Suite: Mov 1. Porro* (José Guillermo Martínez) y *Maguaré* (Jhoan Sebastián Infante Murcia), piezas basadas en ritmos tradicionales de la cultura colombiana que tienen un alto nivel de exigencia técnica e interpretativa para instrumentos de percusión sinfónica, con el fin de proporcionar a otros percusionistas obras nuevas basadas en la cultura musical colombiana.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Contextualizar cada uno de los géneros que se abordarán en cada una de las obras elegidas.
- Analizar formal y estructuralmente cada una de las piezas colombianas escogidas para el trabajo.
- Perfeccionar la técnica e interpretación de los instrumentos de percusión sinfónica por medio de la música colombiana.
- Preparar un concierto donde se interpreten las piezas seleccionadas y se demuestre lo trabajado en el proceso.
- Presentar en público tres obras originales para instrumentos de percusión sinfónica (la marimba, el vibráfono y un quinteto de redoblantes) por medio de un concierto.

DOCUMENTOS QUE APOYAN EL TRABAJO DE GRADO

Para el primer capítulo de este trabajo se consultaron los siguientes documentos:

El documento *Marimbarpiando. El golpe llanero de pajarillo y mamonales en el arpa, llevado a la marimba sinfónica a 4 manos* (Zamora, 2016) estudia y analiza el pajarillo desde el arpa y cómo se puede adaptar este golpe en instrumentos de percusión como la marimba sinfónica. El escritor realiza una pequeña contextualización donde referencia técnicas para la ejecución de la marimba como las desarrolladas y ya codificadas por los percusionistas Gary Burton y Howard Stevens; también, incorpora en su documento las propuestas interpretativas de los percusionistas Ney Rosauro y Keiko Abe. Finalmente, propone diez ejercicios preparatorios basados en ritmos tradicionales de la Orinoquía para más adelante concluir con una adaptación del *Pajarillo chipoleao* de Joseito Romero y otra de *Los mamonales* de compositor anónimo. Es un escrito que brinda recursos importantes para el desarrollo de nuestro trabajo, teniendo

en cuenta que el golpe que se analiza y el instrumento principal estudiado son similares al de este documento.

Percusión Sinfónica: guía de recursos técnicos, sonoros y escritura (Escudero, 2016) es un trabajo de grado desarrollado en cuatro capítulos, donde se exponen temas como la fisionomía, la escritura, la afinación y algunas técnicas de ejecución e interpretación en los instrumentos de percusión. Es de resaltar que esta investigación se lleva a cabo con cerca de treinta instrumentos que hacen parte de la percusión sinfónica como la marimba, el vibráfono, los timbales, entre otros, junto a estos instrumentos de la percusión tradicional latinoamericana como las congas, los bongós o las maracas. También, realiza una propuesta donde incorpora recursos de gran importancia como el uso de las baquetas o ciertos accesorios para la interpretación de cada uno de estos instrumentos. Uno de los temas con mayor relevancia es el de la escritura para los instrumentos de percusión que, en este caso, utilizamos en nuestro trabajo como un apoyo para llevar a cabo el proceso de análisis y comprensión que permita abordar óptimamente cada una de las obras que aquí se presentan.

El proyecto *Música nueva para percusión de compositores ecuatorianos* (Villacís, 2020) expone una serie de obras para el recital de grado de Marcelo Villacís para la Maestría en Música con énfasis en interpretación de percusión sinfónica de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Por medio de este trabajo, Villacís incorpora siete obras para varios instrumentos de percusión sinfónica; cada una de estas creadas por compositores del territorio ecuatoriano. Además, Villacís emplea el documento como una forma de proponer elementos de reflexión y consolidar la tradición e identidad de los ecuatorianos. Este trabajo, aparte de ser una fuente de apropiación de la identidad cultural, aporta un repertorio con características de la música autóctona del Ecuador, asimismo, potencia nuevos compositores nacionales. Cada uno de estos elementos son vitales para un trabajo que como este, pretende la inclusión de la música tradicional colombiana en instrumentos de percusión sinfónica, para que más adelante, permita impulsar la música y la cultura de Colombia en exterior desde un formato no convencional.

En el segundo capítulo se toman como referencias los siguientes trabajos:

El trabajo *Recopilación e interpretación de 3 obras para percusión sinfónica basadas en músicas tradicionales colombianas* (Hernández, 2021) presenta el análisis y proceso de montaje de tres obras creadas por compositores colombianos. En cada una de estas obras se incluyen ciertos géneros tradicionales de la región caribe y andina como la cumbia, el bambuco, el vallenato, la guabina, entre otros. Es un compilado de obras que llevan a cabo un viaje por las diferentes regiones del territorio colombiano; cada una incorpora material compositivo moderno y formatos fuera de los convencionales. Por otra parte, el autor realiza un análisis formal y contextual de cada una de las obras que permite aclarar conceptos musicales de los ritmos tradicionales que se presentan en el documento. Este trabajo es de gran utilidad para soportar este documento ya que, teniendo en cuenta la dirección que Hernández le da a su propuesta, basado en la carencia de repertorio para percusión sinfónica enfocado a los ritmos tradicionales colombianos y en la dificultad para encontrarlo, es un documento que puede aportar al próspero desarrollo de este trabajo.

En la página web *davidguarín* (Guarín, 2015), el compositor David Leonardo Guarín Ortiz expone el recorrido musical y su experiencia compositiva; se puede decir que Guarín es uno de los autores más reconocidos de Colombia. Dentro de su variedad de obras, el compositor busca describir momentos o emociones de su vida o de la historia nacional a través de géneros tradicionales de Colombia; además, utiliza sus conocimientos en composición para emplear herramientas modernas experimentando en sus obras con el formato musical, la armonía, los ritmos y algunas sonoridades. En esta página web se puede encontrar un catálogo con sus composiciones, sus partituras y los registros sonoros de sus producciones, disponibles para que la persona interesada pueda acceder a toda su obra. En el caso de la percusión sinfónica, Guarín presenta obras como *Tres piezas para percusión y orquesta de cámara*, *Paz, Y tú…*, *Guacahayo,* entre otras, que son un gran aporte para el enriquecimiento del repertorio nacional colombiano original para percusión sinfónica, en su mayoría, desde los ritmos tradicionales colombianos.

Piel de Tambor/Rudimentos y técnicas aplicadas a los instrumentos de percusión folclórica (Briceño, 2012) es un trabajo que busca incorporar la técnica de los instrumentos de la percusión sinfónica a la música folclórica de Colombia, en este caso, la música tradicional de la Costa Atlántica. El autor se encarga de adaptar los rudimentos básicos del redoblante a la variedad de tambores que se emplean en la cumbia tradicional como la tambora, el tambor alegre, el llamador, entre otros. Es un documento muy útil para este trabajo, más cuando se pretende incorporar los instrumentos de la percusión sinfónica a los géneros tradicionales de la Costa Caribe. Por otra parte, aporta recursos técnicos e interpretativos que pueden ser utilizados en la obra *Suite: Mov 1. Porro* (Martínez), la cual, aunque no es para instrumentos folclóricos, mantiene el contexto de música tradicional caribeña. Finalmente, además de proporcionar elementos técnicos para la percusión sinfónica, origina propuestas para integrar la interpretación de la música tradicional colombiana con la música sinfónica.

Finalmente, para el último capítulo se toman como referencia:

El proyecto *El vibráfono y la música tradicional andina colombiana* (Villaraga, 2017) presenta un compendio de obras interpretadas en el recital de grado de Andrés Villaraga para la Maestría en Música con Énfasis en Interpretación, específicamente de percusión sinfónica, de la Universidad Javeriana. Mediante este trabajo, Villaraga adapta algunas obras tradicionales del folclor colombiano y latinoamericano al vibráfono; además, él mismo es quien interpreta sus adaptaciones y agrega a la obra instrumentos de percusión no melódicos para acompañar cada una de las piezas. Es un archivo que incentiva a los percusionistas a incorporar este tipo música a su repertorio técnico e interpretativo; en este trabajo cada una de las obras mantiene la forma y la estructura tradicional; por lo tanto, permite al espectador reconocer parte de la familia de instrumentos de percusión sinfónica a partir de piezas reconocidas que hacen parte de la cultura latinoamericana. De igual manera, es un tipo de trabajo viable para desarrollar y que permite incluir un proceso de creación que multiplique más adelante el repertorio de música tradicional para percusión sinfónica.

El trabajo de grado *Adaptación y composición de música tradicional de Santander para percusión solista y grupo de cámara* (Mendoza, 2019) es un documento preparado por Jefferson Mendoza para obtener el

título como Licenciado en Música de la Universidad Industrial de Santander. Este proyecto presenta una serie de adaptaciones a partir de algunas piezas del repertorio tradicional y cultural de la región santandereana. Además, expone cuatro composiciones de su autoría con las mismas características musicales y regionales. A través de estas adaptaciones, Mendoza explica un proceso de análisis y contextualiza algunas obras de compositores santandereanos; de igual manera, realiza el mismo procedimiento con cada una de sus composiciones. También, con este documento, el autor formula una nueva propuesta de formato instrumental para los grupos que se interesen en incorporar el repertorio de la región santandereana a su biblioteca musical para la posterior interpretación y presentación en diferentes espacios académicos o tradicionales. Este documento brinda nuevas propuestas para la interpretación y exposición de la música tradicional del departamento de Santander.

La página web *Jhon Ciro percusionista y compositor* (Ciro, 2020) presenta la trayectoria de uno de los percusionistas y compositores colombianos más representativos de la percusión sinfónica. En este espacio, presenta su trayectoria musical como artista de las marcas Adams e Innovative Percussion Inc., muestra las agrupaciones orquestales en las que ha participado, los ensambles de música de cámara que ha proyectado y desarrollado. También, Ciro expone un catálogo de obras creadas por él donde emplea distintos recursos de la percusión en lenguajes modernos y tradicionales; de tal forma, recupera los ritmos representativos del territorio nacional, agregando la particularidad de los formatos instrumentales no convencionales. Es una página que aporta bastante al crecimiento del repertorio nacional y de los percusionistas, se tiene en cuenta que las obras de Ciro son de fácil acceso para cada uno de los músicos que requieran su música; bien sea para su interpretación o para su estudio analítico.

El trabajo *Compendio de ejercicios técnicos para trombón basados en la música folclórica colombiana* (Saavedra, 2016) presenta una propuesta de estudio técnico basada en ritmos tradicionales colombianos como el pasillo, el bambuco, el fandango, entre otros. Además, impulsa el reconocimiento del folclor colombiano que se ha visto aislado y rezagado en algunos procesos de formación musical modernos. Este trabajo, sin duda alguna, proporciona los recursos suficientes para el crecimiento de los trombonistas en Colombia. Considero una iniciativa bastante apropiada para la situación actual de nuestro país, donde desconocemos nuestra cultura y optamos por adoptar costumbres ajenas. Por otra parte, es una propuesta que permite acrecentar el repertorio técnico del trombón; en este caso, llama mi atención ya que la percusión sinfónica es una de las cátedras que sufre por la falta de repertorio nacional debido a su corta existencia.

METODOLOGÍA

Este trabajo sigue una metodología cualitativa. Es cualitativo analítico, ya que por medio de la contextualización y el análisis de cada una de las obras, evidenciamos los aportes que realiza cada una de ellas a la compresión, la preparación técnica y a la posterior interpretación del repertorio. Al realizar una breve descripción de cada uno de los géneros a trabajar que en este documento se trata del pajarillo, el porro y el bambuco, se hace manifiesto el componente descriptivo del trabajo. Por otra parte, posee un carácter exploratorio, teniendo en cuenta que cada uno de los ritmos expuestos en el trabajo no está

escrito originalmente para formatos de percusión sinfónica; de tal manera que, implementar recursos técnicos del arpa en la marimba, de la banda tradicional *pelayera* en los redoblantes y del tiple junto a la guitarra en la marimba y el vibráfono, lo que permite examinar sonoridades y resultados melódicos en formatos que no son reconocidos comúnmente en la tradición académica. Finalmente, una parte del trabajo realiza una aproximación auto etnográfica pues, a partir de la observación de la experiencia personal en el montaje de las obras, se evidencian tanto metodologías como procesos creativos, buscando que sea más claro el proceso y desarrollo del trabajo para todo aquel que lo lea.

Los capítulos que se describen a continuación se exponen de la siguiente manera: En primer lugar, se habla del proceso formativo del Alexander Vanegas, compositor de la obra, la contextualización cultural y musical del pajarillo, análisis musical de la pieza y la propuesta técnica e interpretativa de la misma. Luego se muestra la trayectoria de José Guillermo Martínez, contextualización y análisis del porro y la obra *Suite: Mov. 1* con su respectiva propuesta musical. Finalmente, el tercer capítulo explica los estudios y los logros de Jhoan Infante, el contexto cultural, histórico y musical del bambuco, el respectivo análisis teórico y musical de la obra *Maguaré* y culmina con los aportes de esta pieza al crecimiento interpretativo en el vibráfono. Este trabajo aporta nuevas perspectivas musicales a los formatos instrumentales académicos que incluyen nuevos estilos sonoros y asimismo la variedad de técnicas que se emplean en cada una de estas obras.

1. INFLUENCIA LLANERA EN LA ACADEMIA

1.1 Alexander Vanegas.

Alexander Vanegas, nacido en Bogotá el 18 de septiembre del año 1995, maestro en Artes Musicales con énfasis en Percusión Sinfónica de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas – Facultad de Artes – ASAB. Inició sus estudios de percusión bajo el acompañamiento de su hermano José Humberto Vanegas. Más adelante, en el año 2012 continuó sus estudios académicos con el maestro Óscar Cerquera de la Academia Luis A. Calvo y con Francisco Calzadilla de la Fundación Gentil Montaña. Ingresó en el año 2013 al Programa Preparatorio de en Artes Musicales de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas con la maestra Isabel Cristina Durán y dos años más tarde ingreso al pregrado de la misma institución con la maestra Natalia Escobar. También, recibió clases magistrales de los maestros Iván Manzanilla (México), Mario Sarmiento (Colombia), Yi Ping Yang (China) Katarzyna Micka (Polonia) y Jhon Ciro (Colombia). Fue participante del concurso internacional de composición en percusión *Mallet Lab 2019* con su obra para cuarteto de percusión *Catártico* (2019), con la que obtiene la 5ta mención meritoria del certamen. Aparte de *Catártico*, también se reconocen obras como la suite para piano *Carne, Huesos… y algo más* (2017), *Lizarazo* (2017) para vibráfono solista, *Renaitre* (2018) para marimba y violín o *Arroyito* (2018) una composición para su grupo de rock indie *Trois de Huitiéme*. Actualmente su labor es netamente como instrumentista solista y compositor.

1.2 Elementos contextuales de la Orinoquía y el pajarillo.

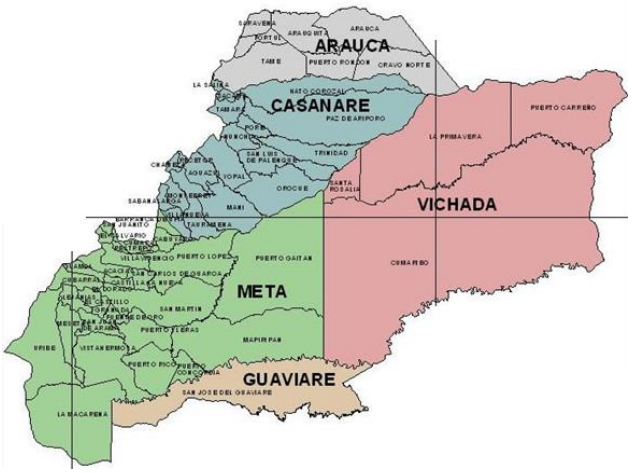
Para realizar la contextualización de la obra *Si Nietzsche fuera llanero* es importante realizar una breve exposición de ciertos componentes como la ubicación geográfica de la región donde se desarrolla el golpe de pajarillo, el surgimiento de la sociedad llanera, el estilo de vida, la tradición musical, entre otros; cada uno de estos elementos permite enfocarnos y comprender de una manera más completa la cultura de los llanos orientales.

Según el Ministerio de Cultura de Colombia, la región denominada como el 'Territorio del Joropo' se ubica al oriente colombiano y comprende 38 municipios de los departamentos de Arauca, Meta, Casanare, Vichada, parte del Guaviare y parte de Guainía (MINCULTURA, s.f.). Es un territorio que limita con la República de Venezuela al norte y al oeste, con la selva amazónica colombiana al sur y con la cordillera de Los Andes al occidente. Se caracteriza por ser una región de gran riqueza hídrica gracias al río Orinoco que fluye entre Colombia y Venezuela. También, es un territorio con una extensa sabana que va de norte a sur desde el río Arauca hasta el río Guaviare y por el oriente hasta el río Orinoco. Por otra parte, se considera una de las regiones más importantes de Colombia por la variedad en su fauna y flora; además, tiene grandes reservas de gas natural y petróleo, que al igual que la cultura son compartidas con la República de Venezuela.

Como se mencionaba anteriormente los llanos orientales al ser un territorio con una amplia extensión de sabana natural, hacen que la actividad principal de los campesinos de esta región se base en la cría de ganado, en la pesca y el cultivo de alimentos como el maíz, la yuca, plátano, banano, entre otros.

Imagen 1

Región de la Orinoquía



Fuente: https://www.mindomo.com/es/mindmap/guerrilla-de-los-llanos-ebe411fc3316439a360e4c16f408ad05

Las culturas nativas de los llanos orientales fueron civilizaciones que no se vieron muy afectadas por la llegada de los europeos; pues no había mucho interés por parte de los colonos en poblar esos territorios. Además, parte de este aislamiento se debe al estilo de vida nómada que les permitía inmiscuirse en el llano y encontrarse lejos de los europeos que iban llegando a América[1]. Sin embargo, los pueblos indígenas de los Llanos Orientales que tuvieron contacto con la civilización europea empezaron a adoptar las costumbres tal como estaba sucediendo en el resto del país con las demás culturas.

Con la incursión de los europeos en la parte norte de América del Sur el aporte musical e instrumental por parte de los cristianos a la música más sobresaliente de los llanos fue casi del 80%. En este caso, hablamos de instrumentos como el cuatro como sucesor de la guitarra acústica, la bandola llanera como descendiente de la guitarra, los laúdes árabes integrados durante la expansión musulmana en España y el arpa que ya era conocida en Europa. Estos instrumentos son empleados para el conocido conjunto llanero que inicialmente y en el caso del joropo colombiano estaba compuesto por la bandola llanera, el cuatro y las maracas llaneras también llamadas capachos. El arpa apareció en el joropo a finales del siglo XIX en Venezuela y en los Llanos Orientales colombianos a mediados del siglo XX como una alternativa para la bandola; esto, con la llegada del compositor araucano David Parales Bello.

[1] Sikuna (Guahibo), Sikuani, Achagua, U´wa y Piapoco, son algunas de las comunidades que, establecidas en estos territorios, fueron intervenidas inicialmente por los Jesuitas en su camino evangelizador y luego por colonos españoles, e inclusive holandeses, que llegaron a esta región en busca de mano de obra esclava, tanto así, que muchos fueron trasladados a las Guyanas para trabajo duro y venta a otros lugares como Brasil. (Arango y Sánchez, 1997, pp. 126 - 127).

Claudia Calderón (2008) menciona que luego de que los llaneros incluyeran estos instrumentos a su cultura, ellos tomaron el fandango europeo de la edad moderna y lo fueron transformando poco a poco hasta llegar a lo que conocemos hoy en día como joropo.

> Desde el *cante jondo* español, los instrumentos que llegaron con los jesuitas en su proceso de dogmatización al cristianismo (los cordófonos particularmente) y los instrumentos indígenas (los capachos) así como los mismos cantos modales que con el tiempo fueron construyendo una sonoridad cuando los colonos trabajadores de fundos y hatos, reúnen su labor cotidiana a la conjetura del arte desde sus cantos de trabajo en la faena del ganado y el cultivo, a lo que hoy día conocemos como la música de los llanos colombo venezolanos. (Acosta, 2019, pp. 10).

Luego de la estandarización del conjunto llanero tradicional, en el repertorio del joropo se incluye las labores cotidianas donde brotan géneros como los cantos, los pasajes, las tonadas y los golpes. En el caso de los golpes encontramos la zumba que zumba, la chipola, la quirpa, el gaván, el pajarillo, entre otros. En el caso de este último, el *pajarillo* es un ritmo que tiene sus inicios en Venezuela a mediados del siglo XVII; sin embargo, los campesinos de la Orinoquía también lo incorporan a su cultura y posteriormente hace parte del folklore colombo – venezolano. Se encuentra en tonalidad menor y contiene una armonía elemental. Comúnmente, se percibe el pajarillo con métrica de 6/8, de todas maneras puede alternarse con el 3/4 cuando se trata de interpretarlo por corrido, por lo tanto se considera que es un género que presenta bimetría.

Como se mencionó anteriormente, la armonía tradicional del pajarillo es muy elemental y consiste en el paso de la función de tónica por medio del primer grado de la tonalidad a la subdominante con el cuarto grado que en este caso es menor. Finalmente, completa el giro con dos compases en dominante, agregando la séptima de dominante al quinto grado de la tonalidad para repetir el giro desde la tónica. Este acompañamiento armónico es interpretado regularmente por el cuatro.

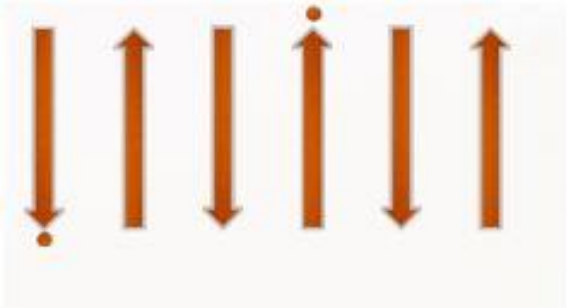
Im – IVm – V7 – V7*

***** Las frases del pajarillo usualmente comienzan y terminan en la dominante.

En el caso del ritmo y acompañamiento se interpretan las maracas, un instrumento que consiste en unos totumos con semillas de capacho por dentro, de ahí el nombre que se le da a las maracas llaneras. El ritmo puede considerarse sencillo ya qué, corresponde a la primera división del tiempo, en este aspecto, a corcheas acentuadas y agrupadas cada tres, acentuando la primera y cuarta corche de cada compás; de tal forma que, apoya el tiempo del pajarillo. Habitualmente, este acento es interpretado con una de las manos mientras la contraria responde completando la división de las corcheas. También, el intérprete de las maracas realiza improvisaciones que contribuyen a la diversidad del acompañamiento.

Figura 2

Subdivisión y acentuación del 6/8 del pajarillo



Fuente: https://tucuatro.com/aprende/topico/pajarillo/

1.3 Contextualización de la obra *Si Nietzsche fuera llanero.*

Si Nietzsche fuera llanero es una obra escrita para marimba solista desarrollada y comisionada en el 2019 para César Gutierrez Afanador. En algún momento de conversación habitual con Vanegas, mencionaba que el surgimiento de esta obra se debe a unas frases de pajarillo que tenía en su cabeza; cada una de estas sin un orden en específico, sencillas armónicamente sin ningún tipo de acercamiento a la "complejidad" de la academia. El compositor relaciona su obra desde la filosofía y el concepto de Fernando Savater hacia la voluntad de poder de Friedrich Nietzsche. Vanegas asocia la voluntad de poder con el carácter y el estilo de vida de las personas que nacen y se crían en los llanos colombo venezolanos, por lo tanto, su propuesta inicia desde uno de los golpes tradicionales de los llaneros como el pajarillo.

El compositor menciona que la voluntad de poder puede ser asimilada desde diferentes puntos de vista. Sin embargo, él dice que de acuerdo a su percepción personal y de cómo lo ven a él los demás, es una fuerza que se encuentra en disputa en todo momento con su actual yo, principalmente, en ese deseo vital de superarse ante cualquier obstáculo que quiera oponerse a la voluntad humana. Por otra parte, hace alusión a las características principales de los llaneros, como la edad a la que forman sus hogares, las creencias en sus mitos y leyendas, es amante y defensor de su folclor, dedicado al cultivo y cosecha de yuca y topocho para su subsistencia, entre otras más. Finalmente expresa que el llanero trabaja para sí mismo y el desarrollo de su comunidad, mostrando la voluntad de poder en el interés de ser útil para su entorno; por razones como estas, Vanegas considera al campesino de los llanos como la representación nacional más completa para demostrar la filosofía de la voluntad de poder.

En su interpretación emplea el bordón del arpa y el pajarillo como discurso musical. *Si Nietzsche fuera llanero* es una obra que inicia con una melodía tranquila en un registro grave donde se presume que el compositor presenta el amanecer de un día común del hombre llanero que, a medida de que avanza la pieza va incorporando elementos que den una imagen al desarrollo del día de trabajo en los llanos. En el intermedio de la obra se ubica una gran pausa que se conecta a una cadencia con bastante *rubato* que se

percibe como la hora de descanso y almuerzo dentro de la jornada de trabajo para que más adelante, retome el tempo inicial y termine de representar la segunda jornada de trabajo. Finalmente, el autor culmina la pieza de una manera similar en que inicia, una melodía tranquila y serena que va de más a menos donde simboliza el final del día y el momento del descanso para el campesino, ya exhausto de toda la jornada laboral.

1.4 Análisis musical de la obra *Si Nietzsche fuera llanero.*

1.4.1 FORMA:

Si pensamos una división grande de esta obra encontramos que tiene una forma bastante sencilla y clara para quien la interprete o la escuche. Cada sección de la obra es claramente contrastante y vemos la presentación de un pequeño motivo basado en el pajarillo, una *cadenza* donde emplea como bordón los arpegios en la mano izquierda mientras la mano derecha se mueve por diferentes notas de la tonalidad y, finalmente, una breve re-exposición de la parte inicial donde se incluyen diversas presentaciones del motivo de pajarillo y una coda que toma el motivo de la introducción en forma de espejo; es decir, inicia desde la parte final de ella. También, mientras la introducción inicia desde un *pianissimo* para crecer a un *fortissimo*, la coda inicia desde ese mismo *fortissimo* para finalizar la obra en un tranquilo *pianissimo*. De esta manera, la obra se ve dividida de la siguiente manera:

Tabla 1
División de la obra Si Nietzsche fuera llanero.

1 – 98	**99 - 165**	**166 – 224**
A	B	A’

Nota: Todas las tablas presentadas en este trabajo fueron creadas por el autor

Sin embargo, para lograr un análisis más profundo podemos realizar una división un poco más concreta, que permita estudiar minuciosamente detalles rítmicos, melódicos y armónicos para su comprensión y el óptimo abordaje en el proceso de montaje e interpretación de la obra. A continuación, encontraremos esa división formal de la obra basada en detalles como la variación del motivo de pajarillo, cambios en la estructura rítmica, presentaciones de la melodía, dinámicas, cambios de tiempo, entre otras.

Tabla 2
Análisis específico de la forma

1- 31	**32 - 39**	**40 – 57**	**58 - 77**	**78- 98**	**99 – 126**
Introducción	Variación I (Puente)	Parte A	Parte B	Parte C	Cadenza

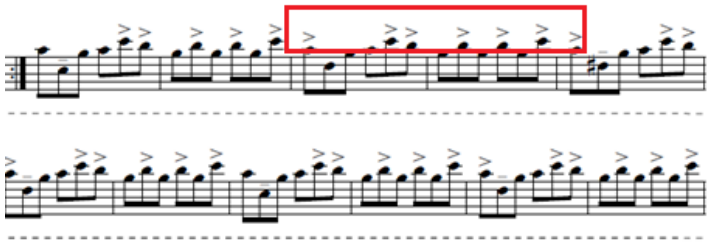
127 – 136	**137 – 155**	**156 – 165**	**166 – 185**	**186 - 195**	**195 – 224**

Variación II (Puente)	Parte D	Transición	Parte B	Puente	Coda

- **Introducción:** Esta pieza inicia presentando la técnica tradicional del bordoneo en el arpa, todo esto en el registro grave de la marimba. Como es de costumbre en el pajarillo y en el resto de la obra, la armonía transita sobre el primero, cuarto y quinto grado de la tonalidad. Vanegas resalta las notas más agudas de las melodías que, aunque estas se encuentren cercanas al registro grave de la marimba donde avanza el bordoneo, propone unos acentos que permiten conducir las frases de una a otra, además de, realizar una breve presentación al motivo rítmico tradicional del pajarillo por medio de esas acentuaciones.

Figura 3

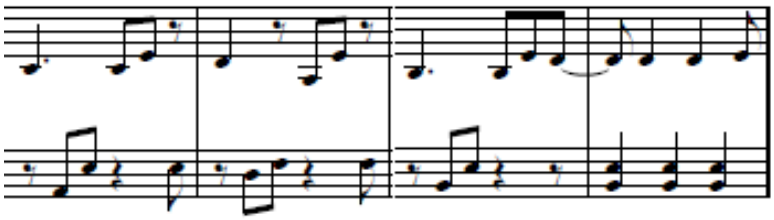
Acentos de la mano derecha en la marimba[2]



- **Variación I (Puente):** Luego del compás del número 31, se expone de manera más clara el tema del pajarillo. Emplea la independencia de las manos para identificar cada una de las melodías que se presentan. De tal manera, que presenta un motivo que se transforma melódicamente a medida que la obra se va desarrollando.

Figura 4

Independencia



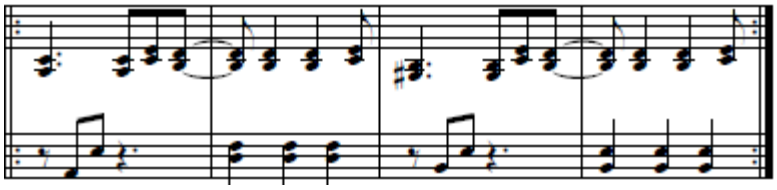
- **Parte A:** A partir de este compás, la marimba empieza a acercarse al motivo principal del pajarillo utilizando recursos como golpes paralelos en la marimba que permitan que la mano izquierda se mantenga como un bordón en el bajo y la mano derecha resalte el motivo del

[2] Todos los ejemplos musicales presentados en este trabajo fueron extractados de los scores originales de los autores.

pajarillo y tenga mayor proyección al estar acompañado de algunos intervalos que pertenezcan al acorde de la sección.

Figura 5

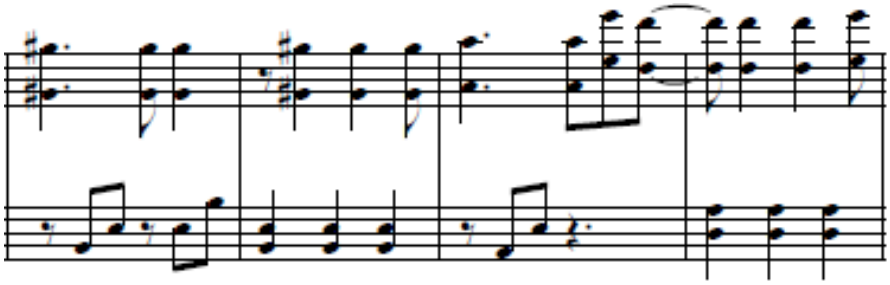
Golpes paralelos



- **Parte B:** El intervalo del motivo principal de la obra sufre una transformación en comparación con la sección anterior. En esta ocasión, el intervalo es de una octava y permite una mayor proyección en la marimba que ya emplea tres octavas simultáneamente. Además, el uso de ciertas articulaciones que no se encuentran escritas, sirven para reforzar en aspectos interpretativos, teniendo en cuenta la diferencia del formato tradicional de un ensamble llanero al de una marimba solista. Por lo tanto, esta sección puede ser considerada el clímax de la obra debido al carácter y la energía que proyecta.

Figura 6

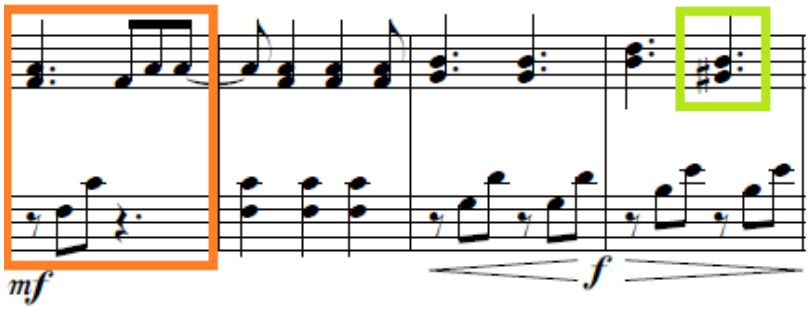
Clímax



- **Parte C:** Se emplean elementos presentados anteriormente como los golpes paralelos, variaciones en el motivo del pajarillo, contraste en las dinámicas y otros elementos más. Se proyecta una breve modulación de quince compases al sexto grado, sin embargo, en el número 93 reafirma la tonalidad original con el sol sostenido como sensible y realiza una rápida conducción al cierre de la sección que desemboca en el trémolo del compás 98.

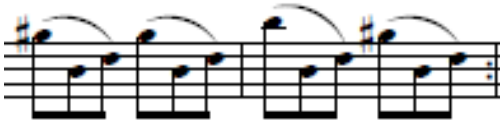
Figura 7

Modulación



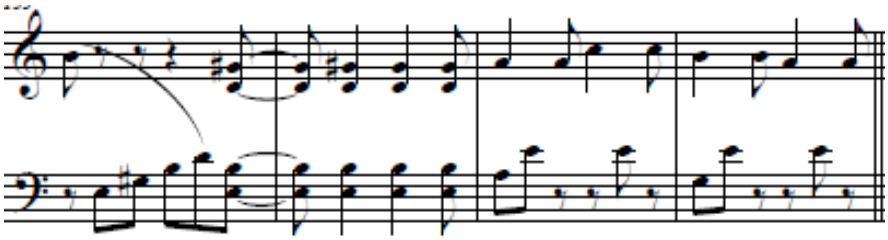
- **Cadenza:** Sección que contrasta con el resto de la obra. Utiliza el cambio de *tempo* a lento y el *rubato* como principal recurso para diferenciar una parte de la otra. También, se soporta del uso de arpegios como imitación del arpa, cada uno de estos arpegios conducidos hacia la siguiente sección que se encuentra en la función de tónica para retomar de nuevo el tempo inicial de pajarillo.

Figura 8
Cadenza



- **Variación II (Puente):** Sección breve donde retoma el tiempo inicial, además de, preparar la siguiente parte con la variación del pajarillo.

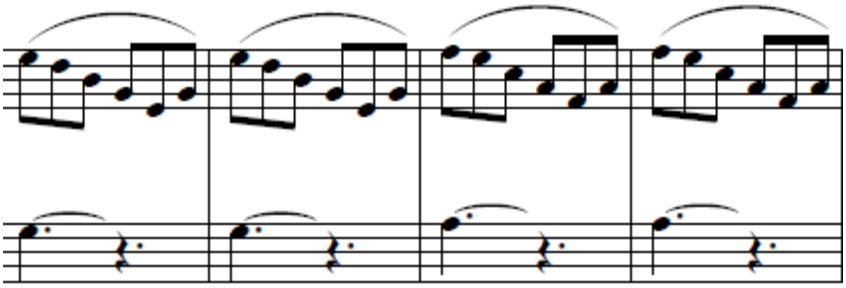
Figura 9
Puente y variación



- **Parte D:** A pesar de tener similitudes con la cadencia, la contundencia y dirección de las melodías la hacen considerarse como una nueva sección. En esta parte de la obra vuelven a presentarse los arpegios exponiendo como bajo el primer grado de cada acorde y una nota de paso que puede ser considerada parte de la armonía, en este caso, como la séptima de cada uno de los acordes. Finalmente, ratifica el motivo característico del pajarillo antes de presentar la siguiente variación.

Figura 10

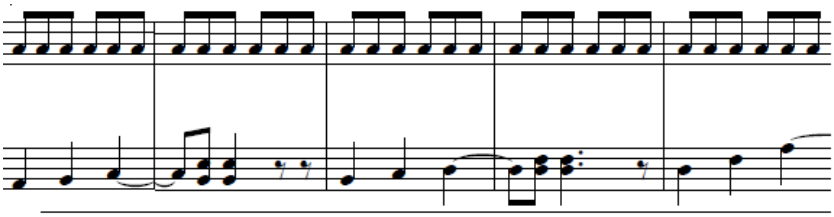
Arpegios



- **Transición:** Puede denominarse como una zona de transición la cual usa un *ostinato* en la mano derecha que pertenece a la parte aguda de la marimba y predomina el bajo con una melodía sencilla que mantiene la armonía característica en el pajarillo usando el primero, cuarto y quinto grado de la tonalidad.

Figura 11

Ostinato

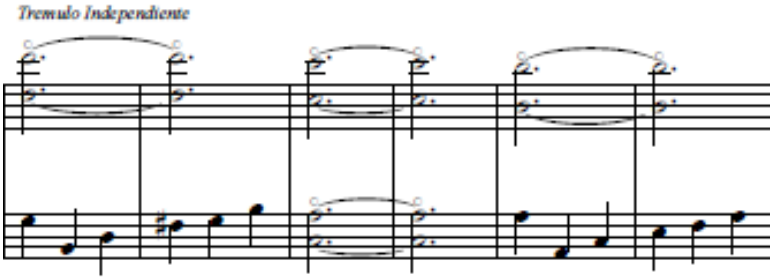


- **Parte B:** Luego de la calma que se presenta desde la cadencia hasta el compás 153, hay una re-exposición de la sección B, que como se menciona anteriormente, se considera el clímax de la obra debido a sus fuertes dinámicas, el amplio uso del registro de la marimba y el carácter de la misma.

- **Puente:** Aparece un nuevo recurso que no había sido empleado en el resto de la obra, el trémolo independiente. Consiste en alargar las notas por medio de un trémolo; sin embargo, a diferencia del trémolo de golpes simples alternados con ambas manos, este se realiza con una sola mano alternando una baqueta con la otra en una de las dos manos, permitiendo así que la mano contraria haga melodías o acompañamientos diferentes al prolongamiento de la nota. Esto es lo que sucede en este puente, la mano derecha prolonga una nota con trémolos independientes en la mano derecha generando parte de un acorde, mientras que, la mano izquierda presenta melodías que complementen la armonía del pasaje.

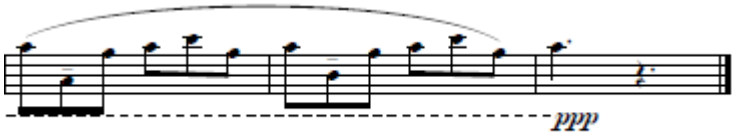
Figura 12

Trémolo independiente



- **Coda:** Es la última sección de la obra, se basa en el motivo de la introducción pero, en este caso, inicia donde terminó la introducción y termina donde inicia la obra, cada vez yendo del matiz más *forte* al más *piano* incluyendo la perdida de *tempo* continuo por medio de un *ritardando*.

Figura 13
Final



1.4.2 ESTRUCTURA:

Si Nietzsche fuera llanero es una de las pocas obras que pertenece al repertorio tradicional para marimba solista. Como elemento estructural de esta pieza podemos considerar el formato musical para el que está escrito teniendo en cuenta que la adaptación de esta obra a otro formato no tendría la misma viabilidad; hay que tener en cuenta el registro que tiene una marimba y por cuantas octavas puede desarrollarse un discurso melódico, incluso, realizar acompañamientos en la segunda o tercera octava mientras en la cuarta o quinta octava expone alguna melodía como se presenta en el compás 174, elemento que no es posible de emplear en instrumentos de viento. Sin embargo, esta obra permite el acceso a otros instrumentos como el piano, ya que, tiene semejanza con la marimba en la distribución de sus teclas. De todas maneras, no satisface el 100% la expectativa al realizar la adaptación por la diferencia sonora entre las cuerdas del piano y las teclas de madera y los tubos de resonancia de la marimba.

2. LAS BANDAS TRADICIONALES DEL CARIBE EN CINCO REDOBLANTES

2.1 José Guillermo Martínez Rubiano.

José G. Martínez nació el 14 de septiembre de 1983 en la ciudad de Cali, Valle del Cauca donde inició sus estudios musicales con énfasis en percusión. Al culminar sus estudios, ingresó al conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá para realizar sus estudios como percusionista sinfónico con los maestros Mario Sarmiento, Federico Demmer y Juan David Forero y, más adelante, tomó clases de composición con los maestros Gustavo Parra, Harold Vásquez y Moisés Bertrán. Al graduarse del conservatorio, ingresó al Instituto Técnico Industrial Centro Don Bosco en la ciudad de Bogotá como profesor de percusión donde tomó algunos de sus estudiantes para completar el Ensamble de Percusión ICTU5. Se mudó a Estados Unidos donde realizó su maestría en Emprendimiento Musical en University of Missouri con los maestros Stefan Freund, William McKenney y William Lakey. Para el 2020 culminó su doctorado con énfasis en Tecnología de Audio en University of Texas con los maestros Nina Young, Bruce Pennycook, Russell Pinkston, entre otros. En su amplia experiencia como docente hay universidades de gran nivel como la Universidad Nacional de Colombia donde fue profesor asistente de historia. En la University of Missouri, University of Texas, East Carolina University y donde se encuentra actualmente, Colby College, se ha desempeñado en la enseñanza de la teoría musical, composición, orquestación y el uso de software para el diseño de sonido, música electrónica y otras áreas más.

Sus composiciones tratan de integrar la música autóctona y tradicional del territorio colombiano y ciertos recursos experimentales y exploratorios como es el caso del Monólogo IV "*Bilingüismo"* para redoblante solista; es una obra que refleja la chirimía chocoana como también a los percusionistas que tocan en las verbenas y retretas de estos festivales e incluye la exploración de sonidos y técnicas que aporten al crecimiento interpretativo del artista. Martínez se destaca por haber recibido diversas distinciones por su trabajo compositivo; por ejemplo en Colombia recibió el Premio Nacional para Jóvenes Compositores en el 2008, el Premio de Composición "*Ciudad de Bogotá*" en el 2011 y el Premio Nacional de Cultura en el 2013. En Estados Unidos ha sido galardonado con el Premio Sinquefield y fue ganador de la beca Rain Water.

2.2 Elementos contextuales del Caribe y el porro "palitiao".

El porro *palitiao* es un baile tradicional de la región Caribe de Colombia, principalmente de los departamentos de Sucre, Córdoba, Bolívar y parte de Magdalena. Estos departamentos se encuentran ubicados al norte del territorio colombiano y limitan al sur con la región Andina, al norte con el mar Caribe y al occidente con la región del Pacífico. Su cercanía al mar permite que se mantenga en un clima tropical donde se produce el plátano, la yuca, el ñame, la patilla y algunos cítricos. Además, tiene una alta concentración de minas de carbón que convierte a esta región en un atractivo para los mineros del país. Uno de sus principales bases económicas es el turismo ya que, como se mencionó anteriormente, es una región que cuenta con temperatura cálida, diversidad de playas, posibilidad de viajes en cruceros, además de los sitios históricos que se encuentran en la región; por lo tanto, el turismo se convierte en una opción para ingresar divisas de otras naciones, generar empleos, entre otras.

Figura 14

Región caribe

Fuente: https://www.blogitravel.com/2019/08/region-caribe-ubicacion-limites-departamentos-y-cultura/

Hoy en día la región Caribe es una de las zonas que más alberga culturas indígenas como los Wayuu, los Kogui, los Tule, entre otros. La región Caribe fue de las más afectadas por el contacto con los españoles, además, a partir de ese momento los asentamientos indígenas fueron desapareciendo poco a poco. Sin embargo, aún hay una gran variedad de tribus que habitan territorios como la Sierra Nevada de Santa Marta. También, se habla de los valles aledaños al río Sinú en el departamento de Córdoba o el litoral Caribe por el Golfo de Morrosquillo como territorio ancestral de la tribu Zenú.

Según William Fortich (Mestra, s.f.), quien ha dedicado parte de su trabajo a estudiar el origen del porro, menciona que a partir de estos grupos indígenas surge el porro como baile autóctono, principalmente por los grupos de gaiteros tradicionales. Los nativos del Caribe a medida en que los europeos fueron llegando con los esclavos africanos, fueron incorporando parte de esta estética a sus bailes tradicional. Posteriormente, con la llegada de las bandas de marcha a América, los indígenas adoptan instrumentos como el bombardino, la percusión (bombo, platillo y redoblante), el clarinete, la trompeta, y otros más. Esto permitió que los músicos se escucharan con mayor volumen en fiestas del pueblo. Por otra parte, Valencia mejor conocido como “El compae Goyo” menciona que el porro surge a partir de los bailes cantados del Sinú y de San Jorge que toman elementos rítmicos de los bailes tradicionales africanos. También, habla del origen de la palabra porro como nombre del ritmo tradicional; Valencia dice que se empezó a llamar así debido al mazo o golpeador que se utiliza al momento de tocar el bombo, además, la acción de golpear el parche del bombo que se le conoce como *porrazo*.

En cualquiera de las dos posturas se concluye que el porro es originario de los departamentos de Sucre y Córdoba, tanto así, que hoy en día se conservan dos de los festivales más importantes de bandas pelayeras en Colombia. En primer lugar, el Festival Nacional de Bandas que se lleva a cabo en la ciudad de Sincelejo (Sucre) y se ha mantenido en pie durante 37 ocasiones; por otra parte, está el Festival Nacional del Porro que se realiza en el municipio de San Pelayo (Córdoba) entre los meses de junio y julio de cada año. Este festival nace en 1977 bajo la propuesta de Guillermo Salgado "Compae Goyo" y Maussa Galvan (Festiporro, s.f.). Al igual que el festival que se realiza en Sincelejo, se ha sostenido a pesar de percances como la pandemia mundial por COVID-19. Además, se resalta que en el municipio de San Pelayo nace el porro *palitiao* y por lo tanto, la tradición con respecto a la interpretación y proyección del porro en este municipio se encuentra bastante marcada.

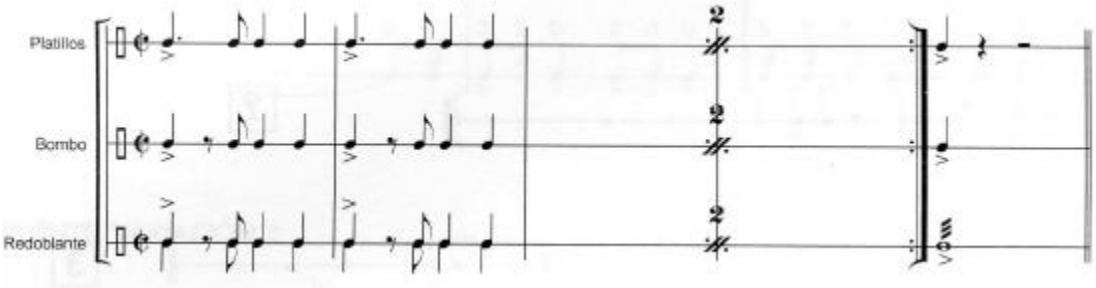
> El Porro palitiao es lento y de división binaria, suele escribirse en compas partido en las partituras. Tiene una estructura armónica que se basa en la alternancia de funciones de tónica y dominante. Sin embargo, existen unos pocos porros palitiaos que usan tratamientos modales, como *El Ratón* que es Dórico y *Sábado de Gloria* que es Mixolidio. (Alviar, 2015, pp. 69).

Se divide en tres secciones grandes que son la danza o el danzón, el porro o la sección responsorial y la bozá. En ocasiones, entre el porro y la bozá hay un puente que conecta ambas partes.

- **Danza o Danzón**: Sección que funciona como introducción del tema y consta de ocho compases que se repiten. La percusión realiza un acompañamiento en bloque de acuerdo a la melodía de los vientos, es posible que varíe la articulación o los adornos que se toquen pero la base rítmica siempre será la misma. Esta introducción también se encuentra al final y es la que da cierre al tema.

Figura 15

Ritmo de danza o danzón



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

- **Porro o sección responsorial:** El porro es la sección donde predominan los metales y las maderas responden a las melodías de ellos. Es una parte con bastante energía y la percusión, principalmente el redoblante realiza improvisaciones y rellena con bastantes redobles mientras los platillos y el bombo.

- **Bozá:** En esta parte el ritmo de la percusión es continuo y el redoblante emplea los golpes de baqueta sobre baqueta; a este efecto se le conoce como el paliteo y por esta razón se le conoce a este tipo de porro como *palitiao*. Por otra parte, los clarinetes son quienes presentan las melodías principales mientras los metales complementan con el acompañamiento.

2.3 Contexto de la obra Suite: Mov. 1 (Porro).

La obra *Suite: Mov. 1 (Porro)* nace a partir de la necesidad de Martínez por crear una obra para un ensamble de percusión. Dice él en su página web:

> Hace algunos años tocamos con mi ensamble de percusión un cuarteto de redoblantes escrito por Igor Lesnik llamado **Chamade Suite** (tremenda pieza**).** En una oportunidad fuimos invitados a hacer un concierto pero sólo podíamos tocar música de compositores colombianos y realmente queríamos hacer esta pieza. Así que me dije "*Bien, entonces voy a escribir una versión colombiana de la pieza de Lesnik*"[3]. (Martínez, s.f.).

Respecto al proceso de composición, refiere el compositor que le tomó su tiempo para escribir y mientras lo hacía, iba llevando sus avances al ensamble para ir explorando sonoridades que podría agregar o suprimir. No es una obra de carácter programático sino exploratorio y principalmente del instrumento, teniendo en cuenta que la obra acomoda diferentes tipos de baquetas, golpes, manos, incluso hasta la voz en simultáneo con la interpretación de los tambores.

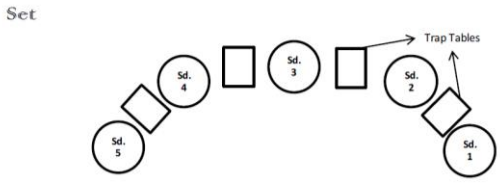
Esta obra pertenece al primer movimiento de la obra *Suite.* Es una obra de tres movimientos compuesta en el 2010 para quinteto de redoblantes y aprovecha los diversos tipos de tambores, en este caso, la obra está escrita para dos tambores militares, dos redoblantes estándar y un redoblante *piccolo*. Esta obra realiza viajes sobre distintos territorios de Colombia, específicamente de las regiones del Caribe y la región del Pacífico. En cada uno de los movimientos emplea patrones rítmicos tradicionales, por ejemplo, en el danzón, el bombo y el platillo en el porro y algunas melodías autóctonas como la canción de cuna "*San Antonio"* en el segundo movimiento. Se reparte de la siguiente manera: I. Porro, II. Chigualo, III. Mapalé, sin embargo, en esta ocasión vamos a trabajar a partir del primer movimiento. Dice Martínez que en algún momento se vio tentado a incorporar un cuarto movimiento basado en ritmos de currulao, de todas maneras, eso no sucedió y la obra se mantuvo en los tres movimientos iniciales.

Por otra parte, al principio de la obra Martínez realiza una breve explicación empezando por los objetivos específicos que tiene la pieza al componerla. Es muy clara la disposición de los tambores que plantea, a pesar de que pueda considerarse como un asunto netamente visual, al momento de realizar el proceso de montaje de la obra puede facilitar la percepción del público oyente. El compositor menciona que su propuesta se basa en que los redoblantes dos, tres y cinco (tambor estándar 14", tambor *piccolo* y tambor militar, respectivamente) corresponden a los instrumentos de percusión de la banda pelayera tradicional,

[3] Martínez, José. 2015. *José G. Martínez* Disponible en: *https://josegmartinez.com/es/music/percussion-music/suite/*. Consultado el 18 de noviembre de 2021.

en este caso, el redoblante, el platillo y el bombo; mientras que el redoblante uno (tambor estándar de 14”) pertenece a la trompeta y finalmente, el redoblante cuatro (tambor militar) busca imitar las melodías de un trombón o un bombardino.

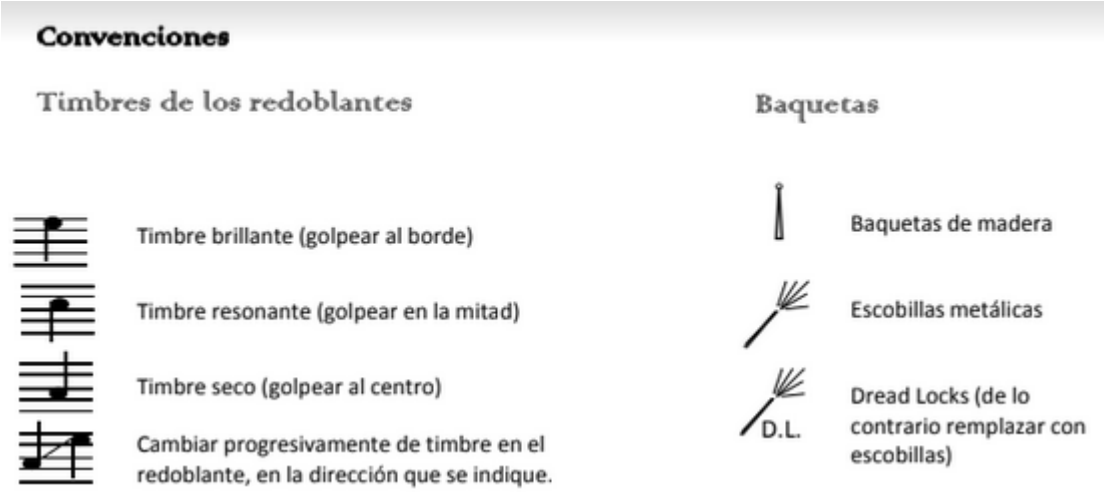
Figura 16
Formación del ensamble



Fuente: Score Suite, J. G. Martínez

También, destina una hoja para explicar las convenciones. Como se mencionó anteriormente, al ser una obra con tanta riqueza tímbrica es necesario explicar cada uno de los recursos que Martínez utiliza. Por lo tanto, el compositor realiza una hoja de convenciones con todas las indicaciones. Estas indicaciones incluyen qué tipo de baqueta utilizar en cierta sección, con qué mano hacer cierto patrón, en qué parte del tambor golpear, entre otras. Además, especifica claramente qué tipo de tambores utilizar y sugiere como deben estar afinados cada uno de los tambores para lograr una clara distinción entre ellos.

Figura 17
Convenciones



Fuente: Score Suite, J. G. Martínez

Finalmente, da inicio a la obra *Suite*, obra que se encuentra en compás partido y a un tiempo de 95 bpm por cada tiempo de blanca. En esta ocasión no podremos hablar de tonalidad teniendo en cuenta que los

redoblantes no pueden generar melodías pero si podemos entender la obra a partir de las alturas de cada uno de ellos.

2.4 Análisis musical de la obra *Suite: Mov. 1 (Porro)*

2.4.1 FORMA

Al ser una obra que busca sostener los elementos tradicionales del porro se puede decir que está dividida en cuatro secciones principales, además, no hay que omitir que al final de la obra hay una re-exposición del danzón o danza. Siendo así, la obra se divide de la siguiente manera:

Tabla 3
División de la obra Suite: Mov 1. (Porro)

1 - 10	**11 – 38**	**39 - 43**	**44 - 107**	**108 – 121**
Danzón (Introducción)	Porro (Parte A)	Puente	Bozá (Parte B)	Danzón (Coda)

De todas maneras, las dobles barras, las letras de ensayo, los números de compases y otros ítems más, son opciones que se brindan para la morfología musical de la pieza qué en este caso corresponden a la división minuciosa y nos permiten un abordaje de la obra con mayor precisión. Sin embargo, es posible seccionarla en porciones más pequeñas de acuerdo a los motivos que se presentan a lo largo de ella; por lo tanto, la obra se divide en las siguientes partes:

Tabla 4
Análisis específico de la forma

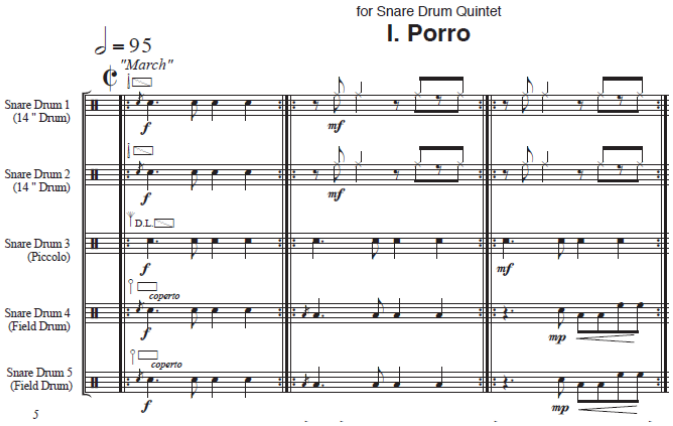
1 - 10	**11 – 18**	**19 – 29**	**30 - 38**	**39 – 43**
Introducción	Transición I	Parte A	Parte A’	Puente

44 - 78	**79 – 88**	**89 - 104**	**105 - 107**	**108 - 121**
Parte B	Parte C	Transición II	Transición III	Coda

- **Introducción:** A pesar de que esta pieza no está escrita para un formato tradicional, si mantiene recursos del porro *palitiao* tradicional. Entonces, en esta introducción evidenciamos el ritmo tradicional del danzón que es interpretado por los cinco redoblantes. Más adelante, emplea el recurso de completar corcheas del compás en los tambores uno y dos.

Figura 18

Danza o danzón



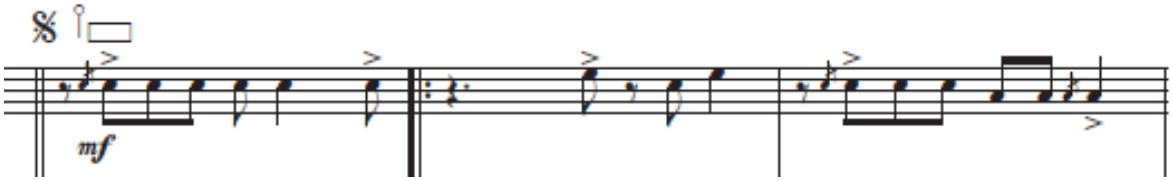
- **Transición I:** Es una breve sección donde el tambor cinco presenta la base del bombo en el porro tradicional o la sección responsorial. Posteriormente, el redoblante dos y tres se suman al bombo y muestran la base del porro tradicional con la percusión completa. El tambor militar o redoblante cinco retira el entorchado y utiliza las baquetas de timbales sinfónicos para dar mayor profundidad y lograr un sonido semejante al del bombo pelayero. Las escobillas son empleadas para arrastrar la segunda y cuarta negra del tambor *piccolo* y de esta forma, intentar simular los platillos chocados de la banda pelayera.

- **Parte A:** Se incorporan los tambores uno y cuatro que simulan a la trompeta y el bombardino o el trombón. Como el tambor tiene una afinación diferente dependiendo de dónde se golpee por la tensión del parche, Martínez usa este recurso para plasmar algunas posibles melodías que den variedad a los sonidos cotidianos de los redoblantes. El compositor expresa esto mediante los espacios del pentagrama; entre más alto sea el espacio, más cerca al borde del tambor se debe tocar. En este caso, recurre a tres puntos específicos: el borde, el punto medio entre el borde y el centro del tambor y el centro del redoblante plasmados en el cuarto, tercer y segundo espacio, respectivamente.

  Cierra esta sección por medio de una exploración de sonidos entre el barrido de las escobillas, redobles en el aro del tambor y redobles en el borde del parche para conducirla a la siguiente.

Figura 19

Imitación melódica

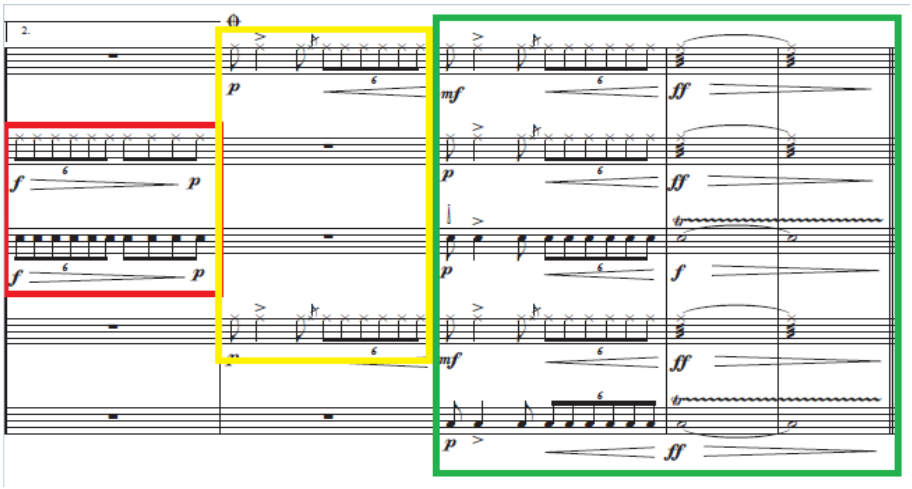


- **Parte A':** Es una variación de la sección anterior, emplea patrones rítmicos iguales en gran parte del ensamble y el resultado rítmico es prácticamente el mismo. Sin embargo, las alturas en los tambores uno y cuatro varían como si se tratara de una melodía diferente con la misma estructura rítmica. Las articulaciones permiten que cada una de las frases tengan dirección y sentido interpretativo ya que regularmente se encuentran al inicio y al final de cada una de ellas.

- **Puente:** Hay un efímero enlace a la bozá donde se presenta un diálogo entre la pregunta del tambor dos y tres con la respuesta del tambor uno y cuatro. Los últimos tres compases consisten en un corte de los cinco tambores al tiempo, sin embargo, el compositor en su trabajo de exploración de sonidos expone distintas partes del tambor para que el corte tenga mayor variedad tímbrica.

Figura 20

Diálogo



- **Parte B:** Para la parte B o la bozá, el compositor da la oportunidad de presentar unas improvisaciones que se turnan en cada uno de los cinco tambores, de todas maneras, hay indicaciones escritas con respecto a qué elementos deben tener esas improvisaciones, por ejemplo si debe ser interpretada con las manos, con baquetas, con los dedos, escobillas, entre otras. Con respecto a los demás tambores, escribe una base rítmica repartida en los cuatro tambores que no improvisan y también va rotando en cada uno de los tambores a medida de que cambie el tambor que improvisa.

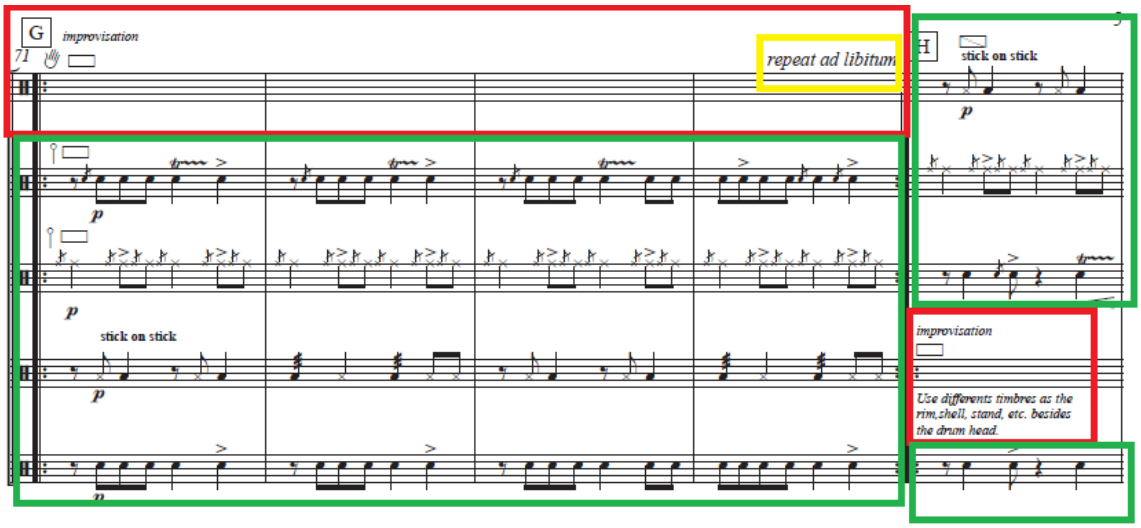
  Cada improvisación está escrita para ser interpretada en ocho compases (cuatro compases con repeticiones) con excepción de la letra F que el compositor pide realizar primero la improvisación y en la repetición interpretar lo que está escrito; de todos modos, está la

aclaración escrita de que esa improvisación puede hacerse cuantas repeticiones se desee. Esta letra F puede ser considerada como un puente entre las improvisaciones de los tambores dos y tres junto a la de los tambores uno y cuatro.

Si nos damos cuenta, el compositor da un espacio para la improvisación libre de instrumentos que simulan la percusión de la banda tradicional pelayera y la de los instrumentos melódicos del mismo formato. La primera improvisación la lleva el tambor dos, luego el tambor tres, más adelante el posible puente del tambor cinco, pasa el tambor uno y cierra la sección de improvisaciones el tambor cuatro.

Figura 21

Improvisaciones libres

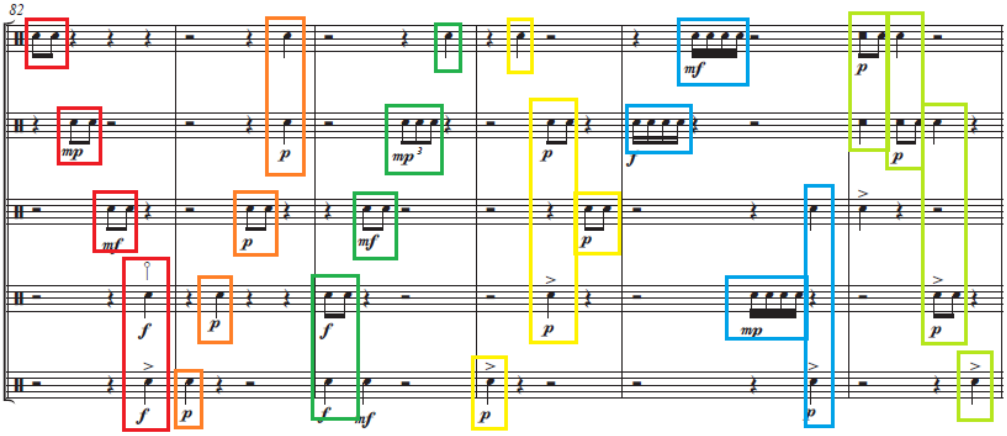


- **Parte C:** En palabras del compositor, esta parte es la más "académica" de toda la obra ya que ahí se encuentra una recolección de todos los patrones rítmicos que se complementan entre cada una de las voces. En principio, consta de un diálogo entre tres o en su mayoría cuatro secciones donde cada una de ellas presenta su célula en un matiz diferente y en un tiempo de negra; en ocasiones, como si se tratara de una respuesta del patrón anterior o como una breve variación del mismo que más adelante, se transforma en alguno de los motivos ya presentados en la pieza.

  Cierra con unísono de los cinco tambores. Interpretativamente puede considerarse como una de las secciones más complejas de ensamblar debido a la velocidad y la rapidez con la que cambia la célula rítmica, además, del acople con la pareja que acompaña la presentación del nuevo patrón.

Figura 22

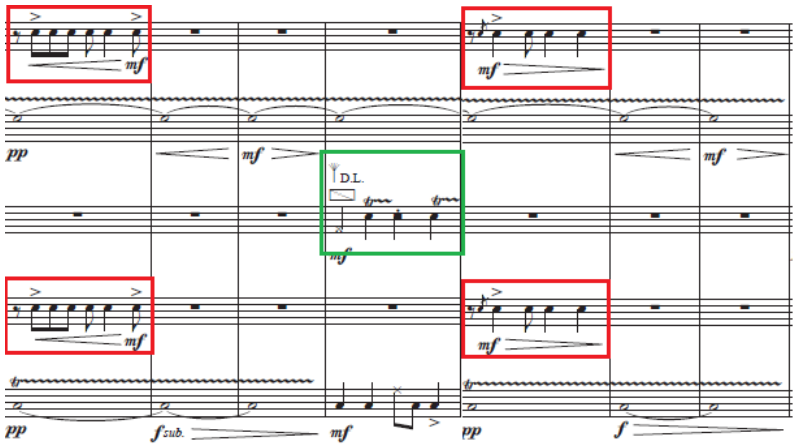
Dialogo entre voces independientes



- **Transición II:** Tras toda la energía y el desarrollo de las frases anteriores, esta transición es más de exploración sonora y de colores con variedad de matices, reguladores, alturas de los tambores, articulaciones, figuras tranquilas, rudimentos, cambios de golpeadores y otras técnicas más mientras que los tambores uno y cuatro retoman los motivos presentados hasta el momento en la pieza. Por lo tanto, es una parte donde se prepara la repetición al porro o sección responsorial, por lo tanto, la percusión en los últimos dos compases de esta transición realiza un llamado para conectar esta transición con la parte A.

Figura 23

Exploración tímbrica

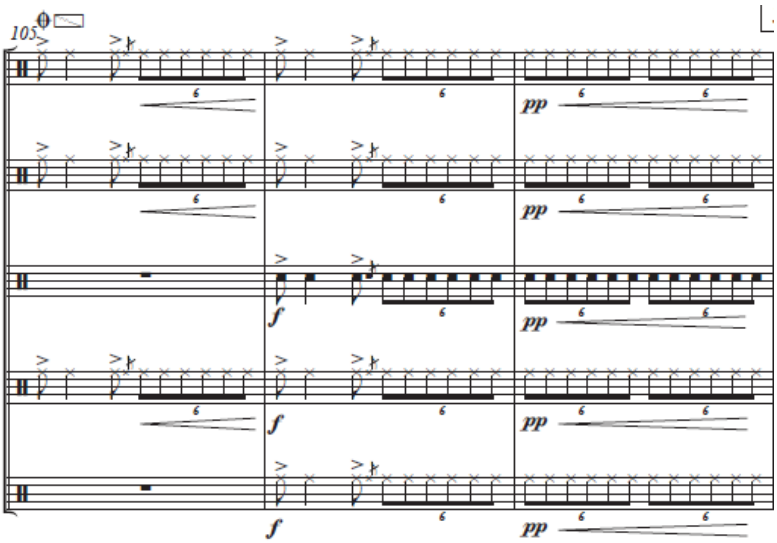


- **Transición III:** Es una sección bastante corta, son tres compases que conectan el salto del compás 40 a la coda final. En el primer compás se presenta un motivo que se repite mediante

la agregación de instrumentos. La primera vez interpretan tambores uno, dos y cuatro; seguido a esto, se incorporan los otros dos en un gran unísono que comunica al final.

Figura 24

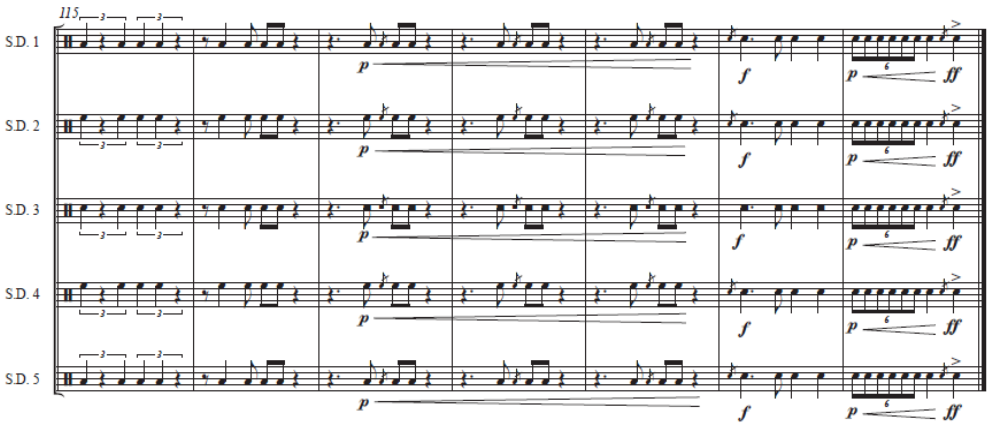
Unísono



- **Coda:** La obra finaliza por medio de la re-exposición del danzón o la introducción. No obstante, los últimos ocho compases consisten en algunas variaciones del ritmo característico del danzón con un *tutti* que genera la sensación del final del porro y en este caso, del primer movimiento de la obra *Suite*.

Figura 25

Coda final



2.4.2 ESTRUCTURA:

Esta obra se caracteriza por todos los elementos que la hacen única. En principio, podríamos hablar de la exploración sonora que realiza a partir del redoblante como el primer elemento estructural de la obra. El tambor con una pieza como estas deja de ser el típico instrumento que se encarga de hacer redobles, ritmos acompañantes, entre otros. Es una obra que se basa y demuestra la riqueza tímbrica del instrumento con diversas alternativas de interpretación como los golpes con las manos, golpes con baqueta de timbal sinfónico, las escobillas y otras más. Por otra parte, es posible considerar el formato como un elemento estructural que caracterice la pieza, ya que, es prácticamente imposible realizar adaptaciones de esta obra para otros formatos instrumentales por los recursos técnicos y sonoros que demanda la pieza.

3. DE LOS RITOS AMAZÓNICOS AL BAMBUCO ANDÍNO.

3.1 Jhoan Sebastián Infante Murcia

Jhoan Sebastián Infante Murcia nació el 28 de junio del año 2000 en el municipio de Chocontá, Cundinamarca. Inició su educación musical en la Escuela de Formación Artística de Tocancipá a la edad de 13 años conformando las diversas agrupaciones sinfónicas del municipio. Ha sido ganador en las convocatorias del Ministerio de Cultura para integrar la Banda Sinfónica Juvenil de Colombia en los años 2015 y 2017. También, fue elegido por el Ministerio de Cultura para participar en la residencia artística de la Orquesta Binacional Colombo-Francesa en el 2017. Actualmente desarrolla sus estudios de percusión sinfónica en la Pontificia Universidad Javeriana con el maestro Eduardo Caicedo y de composición con Guillermo Gaviria y Victoriano Valencia. En su portafolio se destacan los trabajos: *Dolorosa* (2020), suite modal para piano; *Tejedoras* (2021), tema y variaciones para piano; *Bamburá* (2021), para cuarteto de cuerdas y *Maguaré (2022)* para vibráfono solista. En cada una de sus obras, Infante busca transformar los diálogos tradicionales de las regiones colombianas por medio de discursos contemporáneos.

3.2 Elementos contextuales del maguaré y el bambuco.

El maguaré o manguaré es un instrumento de percusión y de comunicación social de la comunidad indígena huitoto que habita la región amazónica de Colombia. Consiste en un par de troncos huecos de los árboles de charapilla y de almendra, con un tamaño aproximadamente de dos metros de largo y un par de aletas donde se percute con un par de mazos de madera. Por medio de este instrumento trasmitían mensajes, llamados o anuncios, incluso funcionaba como señal para los habitantes que se perdían en la selva, ya que su sonido, se dice que lograba alcanzar 35 kilómetros de recorrido.

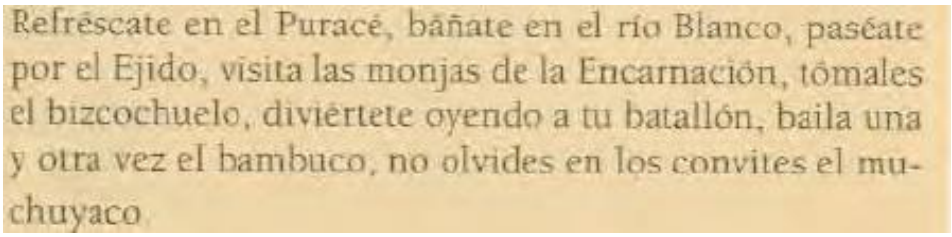
Figura 26
Maguaré o Manguaré

Fuente: https://manguaregira.wordpress.com/que-es-manguare/

El bambuco es uno de los géneros folclórico más populares y representativos de la zona andina colombiana, siendo una danza nacional de origen mestizo popularizada a mediados del siglo XIX con la campaña libertadora que lo llevó por todo el territorio, teniendo como cuna el Gran Cauca y como primer registro escrito del término, una carta de Francisco de Paula Santander al general París en diciembre de 1819.

Figura 27

Carta de Francisco de Paula Santander al general París


Refréscate en el Puracé, báñate en el río Blanco, paséate por el Ejido, visita las monjas de la Encarnación, tómales el bizcochuelo, diviértete oyendo a tu batallón, baila una y otra vez el bambuco, no olvides en los convites el mu-chuyaco

Fuente: Miñana, C. 1997

Con respecto al bambuco, Enrique Naranjo (1940) habla de un origen caucano, territorio ubicado en el suroccidente colombiano. Pertenecía a la Provincia de Popayán en la época de la colonia y luego, pasó a ser parte de las ciudades confederadas del Valle del Cauca entre 1811 y 1816. Continuó su historia en la Gran Colombia como el departamento del Cauca. Al situarse el origen entre la colonia y la independencia, tenemos un contexto sociocultural bastante claro de un territorio sometido que recibe elementos de España, quienes buscan imponer sus costumbres a los nativos despojados de su cultura y a los esclavos enviados desde África a servir a la clase más alta, tanto españoles como criollos (hijos de españoles nacidos en América). Por lo tanto, teniendo en cuenta estos encuentros entre varias culturas, se podría considerar que tiene un origen mestizo. Existe una hipótesis donde se menciona que el bambuco proviene de las culturas indígenas Chibcha y Bambas, siendo estos del altiplano andino y el litoral pacífico respectivamente. La teoría africana sobre el origen del bambuco la entendemos gracias a Guillermo Abadía, que expone una tesis sobre el nombre *Bambuco* que era utilizado para denominar un instrumento de los negros antillanos hechos de tubos de bambú. Por último, la versión española refiere a los ritmos vascos, principalmente el *zortcico,* que, como el bambuco, presenta un ritmo ágil, con melodías cantadas con acentos que generan contraste.

Como se mencionó anteriormente, el bambuco se extendió y se popularizó en la campaña libertadora emprendida por Simón Bolívar y Francisco de Paula Santander con el objetivo de liberar a la Nueva Granada (actualmente Venezuela, Colombia, Ecuador y Panamá) de la corona española combatiendo a las tropas realistas. Esta campaña tuvo una duración de 77 días desde el 21 de mayo hasta el 10 de agosto de 1819, empezando con un pequeño ejército comandado por Bolívar en el río Arauca y el territorio de Casanare; adentrándose al altiplano de la cordillera oriental llegando a Pore, continuando por la cordillera de los Andes arribando a Socha un día después que el ejército de Santander. Continúan recorriendo el territorio pasando por Tópaga y Gámeza, librando algunas batallas y continuando al Pantano de Vargas obteniendo la victoria definitiva en el Puente de Boyacá. Estos ejércitos se conformaban por militares de todas partes

de la Nueva Granada que se unían y viajaban para pertenecer al bando patriota, sentimiento característico precisamente de los primeros bambucos, dándole un peso importante a este aíre folclórico.

Uno de los primeros referentes reconocidos del bambuco es Manuel María Párraga Paredes con su obra para piano *"El bambuco: Aires nacionales neo-granadinos. Opus 14."* que precisamente con su nombre rescata parte de ese patriotismo posterior a la independencia.

El bambuco fiestero y popular no tuvo espacio en los grandes salones de baile, principalmente por la tambora que no estaba bien vista para este tipo de lugares; así que poco a poco este se fue acoplando haciendo que sus oyentes no requirieran un instrumento que marcara el compás (tambora o redoblante). En la segunda mitad del siglo XIX el bambuco empezó a presentarse en las salas de concierto donde las orquestas lo formalizaron. La estandarización y escritura del bambuco se consignó a mediados de este siglo con compositores como Pedro Morales Pino, Luis A. Calvo y Alberto Urdaneta, quienes dieron un modelo más estructurado de lo que es el bambuco; llevando a desarrollar corrientes regionales como el bambuco caucano, el bambuco fiestero del Tolima Grande y el bambuco de salón de la región cundiboyacense. También se presentan variantes de bambucos por su elaboración lírica, el instrumental y el anónimo que era netamente popular.

Figura 28
Danza del bambuco

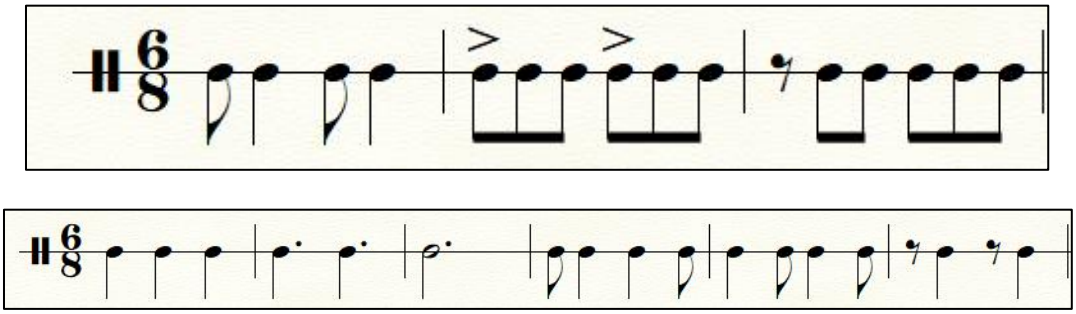
Fuente: Miñana, C. 1997

Las características principales de su rítmica se da por la conjunción polimétrica y polirítmica regida bajo los compases de 6/8 y 3/4. Se compone de un rico juego de acentuaciones melódicas, amalgamas, síncopas y contenido anacrúsico. El bambuco comparte diversos recursos musicales con otros géneros de las regiones como el currulao y la jota chocoana en la costa pacífica.

Las principales células rítmicas son:

Figura 29

Patrones rítmicos



Elaborado por el autor

3.3 Contexto de la obra *Maguaré*.

Maguaré es una pieza escrita para vibráfono y *tone drum*, un instrumento hecho de madera con lengüetas que producen alturas determinadas. Según el compositor, la obra representa una reflexión sobre los ritos amazónicos del maguaré, la abstracción de las melodías del bambuco y la teoría de conjuntos mediante la idiomática del vibráfono contemporáneo. Está escrita bajo la sonoridad de los hexacordios 6 –z36 y 6-z43 y persiste una fusión entre ellos que crean un mundo sonoro que transita por niveles de disonancia y consonancia. La teoría de conjuntos surge como una herramienta de composición y análisis ante la música atonal iniciada después de Brahms. Infante comenta la fragilidad de las cosas simples y las cosas complejas.

Maguaré precisamente recoge además de discursos musicales, un discurso del movimiento y la coreografía. Las imágenes disociadas del caos y la tranquilidad, la disociación del cuerpo. El compositor expresa: “Mientras con mi mano derecha estoy realizando gestos totalmente dulces y tranquilos, mi mano izquierda empieza a desarrollar materiales rápidos, que interpretativamente son complejos de asimilar y se necesita de un alto nivel de sobriedad y disociación” (Infante, comunicación personal, 2 de febrero de 2022)

El relato dramático que Maguaré expresa desde su acto visible es un punto importante en la interpretación y que precisamente aporta al desarrollo conceptual de un llamado del Maguaré; como los indígenas huitoto llamando a la pesca, y el bambuco, en su respuesta afirmativa que da paso a una visión abstracta del lenguaje tradicional, pero en constante lirismo.

Figura 30

Conjuntos de hexacordos

3/9 4/8 5 6

Hexachords

Forte name	Prime form	Ic vector	Invariance T_n, T_nI	Z-mate
6-1	012345	543210	1, 1	
6-2	012346	443211	1, 0	
6-Z36	012347	433221	1, 0	6-Z3
6-Z37	012348	432321	1, 1	6-Z4
6-Z3	012356	433221	1, 0	6-Z36
6-9	012357	342231	1, 0	
6-Z40	012358	333231	1, 0	6-Z11
6-5	012367	422232	1, 0	
6-Z41	012368	332232	1, 0	6-Z12
6-Z42	012369	324222	1, 1	6-Z13
6-Z38	012378	421242	1, 1	6-Z6
6-Z4	012456	432321	1, 1	6-Z37
6-Z11	012457	333231	1, 0	6-Z40
6-15	012458	323421	1, 0	
6-Z12	012467	332232	1, 0	6-Z41
6-22	012468	241422	1, 0	
6-Z46	012469	233331	1, 0	6-Z24
6-Z17	012478	322332	1, 0	6-Z43
6-Z47	012479	233241	1, 0	6-Z25
6-Z6	012567	421242	1, 1	6-Z38
6-Z43	012568	322332	1, 0	6-Z17
6-Z44	012569	313431	1, 0	6-Z19
6-18	012578	322242	1, 0	
6-Z48	012579	232341	1, 1	6-Z26
6-7	012678	420243	2, 2	

Forte name	Prime form	Ic vector	Invariance T_n, T_nI	Z-mate
6-Z10	013457	333321	1, 0	6-Z39
6-14	013458	323430	1, 0	
6-Z13	013467	324222	1, 1	6-Z42
6-Z24	013468	233331	1, 0	6-Z46
6-27	013469	225222	1, 0	
6-Z19	013478	313431	1, 0	6-Z44
6-Z49	013479	224322	1, 1	6-Z28
6-Z25	013568	233241	1, 0	6-Z47
6-Z28	013569	224322	1, 1	6-Z49
6-Z26	013578	232341	1, 1	6-Z48
6-34	013579	142422	1, 0	
6-30	013679	224223	2, 0	
6-16	014568	322431	1, 0	
6-31	014579*	223431	1, 0	
6-20	014589	303630	3, 3	
6-Z50	014679	224232	1, 1	6-Z29
6-8	023457	343230	1, 1	
6-Z39	023458	333321	1, 0	6-Z10
6-21	023468	242412	1, 0	
6-Z45	023469	234222	1, 1	6-Z23
6-Z23	023568	234222	1, 1	6-Z45
6-33	023579	143241	1, 0	
6-Z29	023679*	224232	1, 1	6-Z50
6-32	024579	143250	1, 1	

3.4 Análisis musical de la obra *Maguaré.*

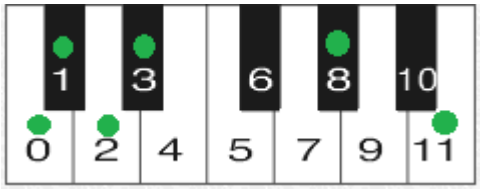
3.4.1 FORMA

Maguaré es un reto a nivel logístico desde la percusión. La estética escenográfica es muy rica y exigente, el detalle y la minucia del movimiento es el aspecto más importante para interpretar la pieza. La reflexión conceptual sobre el maguaré, traducido a la idiomática del vibráfono y sus posibilidades acercan al interprete a explorar su sensibilidad musical. La aproximación a los géneros tradicionales desde una perspectiva multidimensional, la deconstrucción de dichos sistemas desde las técnicas de composición del siglo XX-XXI aportan a repensar las fórmulas de interpretación y la manera en que se apropian.

No es lo mismo que serialismo, aunque se comparten muchas ideas. Con esta teoría podemos analizar música atonal no serializada. La música se organiza alrededor de los *sets* o grupos de notas y de las variaciones que son producto de sus manipulaciones o modificaciones. Cada nota de la escala cromática está representada de manera fija por un número del 0 al 11, desde el Do (0) hasta el Si (11). Es decir que 0, 2 y 3 contienen do, re y mib y, puede ser transpuesto conservando la misma cualidad del set.

A partir de dos series de notas seleccionadas por el compositor surgen los hexacordios sobre los que se basa la primera parte de la obra. El 6 –z36 surge a partir de la forma prima que corresponde a la organización de intervalos empezando en la nota más grave teniendo en cuenta el do como nota cero o fundamental. Para este hexacordo en su forma prima, se emplean los sonidos 0, 1, 2, 3, 4 y 7, es decir: do, re bemol, re, mi bemol, mi y sol. Sin embargo, el compositor elige la tercera transposición invertida (T3I) que equivalen a los sonidos 8, 11, 0, 1, 2 y 3 que son de libre elección y se reconoce como su forma normal y corresponde a las notas la bemol, si, do, re bemol, re, mi bemol y mi.

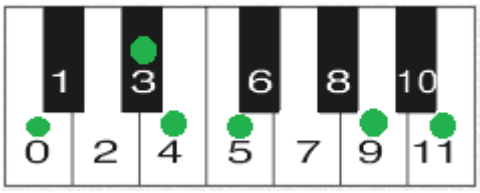
Figura 32
Hexacordo 6-z36



El segundo hexacordo (6 – z43) aparece en su forma prima donde se tiene en cuenta el orden 0, 1, 2, 5, 6 y 8 con las notas do, re bemol, re, sol bemol y la bemol. Para la forma normal en la obra emplea la quinta transposición invertida (T5I) con los sonidos 9, 11, 0, 3, 4, y 5 con las notas si, do, mi bemol, mi, fa y la.

Figura 32

Hexacordo 6-z43



Teniendo en cuenta los elementos que componen esta obra, podemos concluir rápidamente su forma de acuerdo al gran contraste entre sus partes ya que, por un lado encontramos motivos aleatorios basados en dos hexacordos y fusiones de los mismos, improvisaciones o el empleo de ciertas baquetas, el arco, el *tone drum*, entre otros y, por otra parte, el sentido principal de la obra que es el ritmo de bambuco. Por lo tanto, es posible dividir la obra en tres grandes secciones de la siguiente manera:

Tabla 5

División de la obra Maguaré

	1 - 74	
Introducción **A**	*Como un bambuco* **B**	Coda **C**

La introducción y la coda al ser secciones tan libres no se encuentran divididas por compases, sin embargo, hay unas doble barras que cumplen la función de diferenciar un motivo del otro manteniendo el concepto de soltura con respecto a la métrica definida. De igual manera, el bambuco se encuentra dividido en otras tres partes que son clasificables por cambios de textura como la monofonía, melodías con acompañamiento o la homofonía. Siendo así, se considera una división más minuciosa de la siguiente manera:

Tabla 6

Análisis especifico de la obra

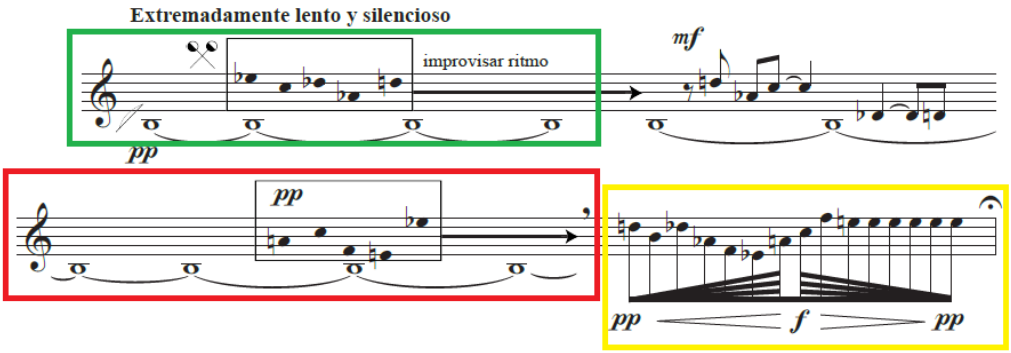
PARTE A *Introducción*	**PARTE B** *Como un bambuco*			**PARTE C** *Coda*
	1 - 40	**41 - 58**	**59 – 74**	
A	**a**	**b**	**c**	**C**

- **Parte A:** Se incorporan algunos de los elementos característicos de la pieza como la ausencia de métrica y se exploran los recursos sonoros, empezando por los hexacordos 6-z36, 6-z43 y una fusión de los mismos con una mezcla entre el sonido de los arcos, *pitch bending*, *glissando,* la

improvisación, el uso de diferentes juegos de baquetas y la intercalación entre gestos con pedal y sin pedal. Las curvas tímbricas que se explorar en esta sección finalizan con golpes intempestivos que le dan movimiento a la textura principal. Hacia el final de la sección se rompe totalmente la textura que da paso a la siguiente parte. En la siguiente imagen, con el color verde podremos ver el conjunto número 6-z36, con el color rojo el número 6-z43 y con el color amarillo la fusión de estos dos hexacordos presentados en la primera parte de la obra.

Figura 32

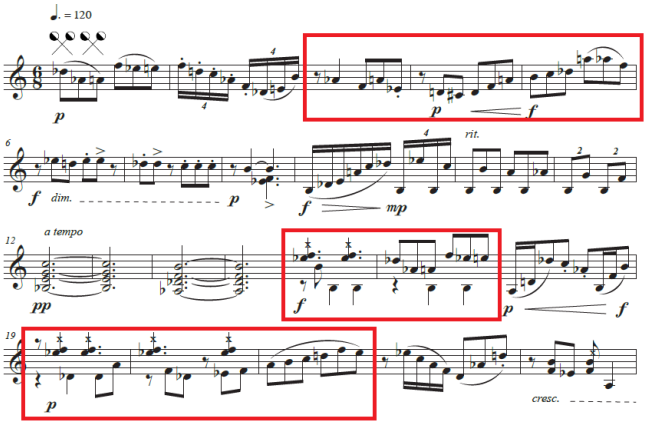
Introducción Maguaré



- **Parte B:** *Como un bambuco* es una sección donde el vibráfono es el único instrumento que participa. Es una escena mesurada que explora células y frases rítmicas tradicionales del bambuco. Se buscan melodías liricas dentro del lenguaje atonal orientado por los conjuntos principales de la pieza. Esta parte se divide en tres secciones que exploran la variación tímbrica mediante los diferentes percutores (arco, dedos y baquetas), mezcla de texturas homofónicas, monofónicas y melodías con acompañamiento y un final de sección cuasi rapsódico que varía los gestos melódicos anteriores.

Figura 33

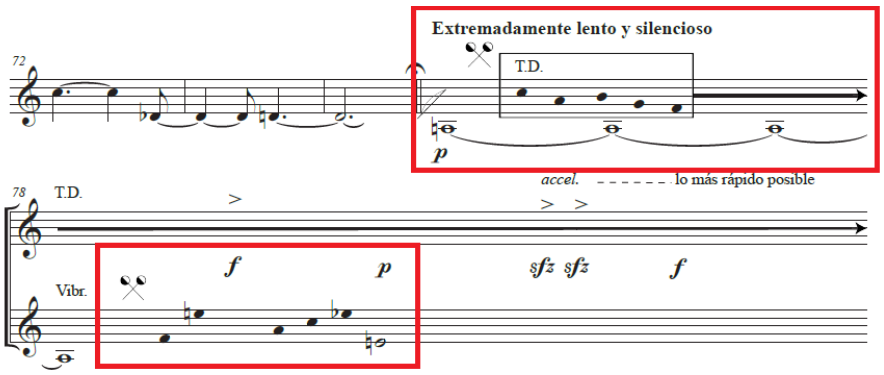
"Como un bambuco", motivos rítmicos tradicionales del bambuco.



- **Parte C:** Se vuelve al *tempo lento y silencioso* y se genera el punto de mayor intensidad de la pieza. Mediante la trasformación tímbrica del *tone drum* al vibráfono se genera una densificación rítmica, las melodías acentuadas entre gestos acelerados (*"lo más rápido posible")* desembocan en curvas escalísticas descendentes. Se re expone parte de la introducción para dar paso al final mediante el mismo procedimiento de rompimiento de la textura, casi cadencial.

Figura 34

Coda



3.4.2 ESTRUCTURA

La idea básica es la presentación de los materiales musicales que se desarrollarán a lo largo de la pieza. En *Maguaré* colisiona el lenguaje del vibráfono contemporáneo, en los que el concepto del sonido se da de diferentes formas, contrastando con el *tone drum* (alusión al maguaré como instrumento de percusión) en un diálogo constante. La generalidad rítmica de la pieza se da desde la tradicional base rítmica del bambuco y la abstracción de esta. La libertad improvisadora en las secciones *senza mesura,* se reconoce el croquis del bambuco hasta desembocar en sus secciones estrictamente mesuradas. Finalmente, coexisten diversas texturas que proveen de contraste a la pieza. Desde el desarrollo de melodía acompañada, que es la textura tradicional del género bambuco, hasta desarrollo de texturas no melódicas y tímbricas que explora técnicas del instrumento.

CONCLUSIONES

El contenido de este trabajo surge a partir de la carencia de repertorio tradicional original para el formato de percusión sinfónica y el poco conocimiento que hay sobre la interpretación de estos géneros y su respectivo origen. La información recolectada muestra cada uno de los anteriores aspectos que permiten al lector buscar alternativas independientemente del instrumento en el que se interprete este tipo de música; en este caso, con el propósito de brindar un aportar a los percusionistas colombianos que se han interesado por resaltar el nombre de compositores nacionales a través de la presentación de sus propuestas musicales modernas de la música colombiana.

Teniendo en cuenta las dificultades presentadas en el transcurso del desarrollo de este trabajo, se afirma que se cumplió con cada uno de los objetivos plasmados; por medio de tres obras de alto nivel técnico e interpretativo se expusieron jóvenes músicos que presentaron sus composiciones con sus innovadoras propuestas sobre la música colombiana, teniendo en cuenta que en cada obra hay diversas ideas sobre la concepción de los géneros tradicionales del país. En el caso de *Si Nietzsche fuera llanero*, contemplamos un aire tonal que no altera la estructura armónica tradicional y conserva motivos rítmicos y melódicos tradicionales del pajarillo de la región oriental de Colombia; para *Suite: Mov 1. (Porro)*, resaltar el arduo trabajo del compositor de postular al redoblante como un instrumento melódico y sacarlo de la categoría de instrumento rítmico destinado a acompañar o mantener tiempos. Finalmente, Infante con su obra *Maguaré* que expone el bambuco tradicional en un instrumento relativamente moderno alternado con otro que simula en sonoridad al maguaré tradicional de las selvas amazónicas.

Con respecto al primer objetivo planteado, la contextualización fue breve y concreta logrando acomodarse en un ambiente histórico y social previo al proceso de montaje de cada una de las obras. Este contexto abarcó desde estilo de vida de las culturas pioneras de los géneros, el crecimiento de cada uno de estos ritmos desde sus orígenes nativos o extranjeros hasta el desarrollo y la concepción que hay de esta música en la modernidad. Presentó células y patrones usuales en la composición de cada obra y donde era posible, las progresiones armónicas, principalmente en el pajarillo de Vanegas. Esta contextualización sirvió como eje al momento de preparar el montaje de estas obras ya que su estudio elabora una atmosfera que brinda alguna idea sobre cómo se quisiera interpretar la pieza.

Por otra parte, el análisis formal y estructural de la pieza fue factor importante para llevar a cabo el montaje de cada obra ya que, por medio de este estudio fue posible realizar una revisión minuciosa de cada sección donde se aclaraban detalles sonoros, tímbricos, de articulación, gestos, entre otros. Con el análisis y estudio de la forma se logró comprender el funcionamiento y enlazar la asociación de la música tradicional con las propuestas compositivas de los autores permitiendo identificar cada sección y ligarla con las propuestas clásicas de los géneros para generar una versión más próxima a las músicas regionales.

Cada obra se convirtió en un reto técnico e interpretativo por los recursos experimentales que emplearon los compositores en sus obras; por ejemplo, el uso de arcos de contrabajo frotado sobre las teclas del vibráfono, los efectos sonoros con las diferentes conjugaciones de baquetas, el cambio frecuente de golpeadores, la mezcla de dos o más instrumentos con melodías independientes y uno de los elementos

más importantes que es el trabajo de ensamble con otros músicos. Sumado a esto, la dura labor de comprensión por las combinaciones entre figuras regulares e irregulares en métricas y velocidades libres, alto contraste de matices y el control de los mismos volúmenes. Por medio de las obras se logró optimizar la sonoridad de los trémolos independientes, aprender a manejar los arcos del violonchelo en el vibráfono, controlar los golpes en los tambores con diferentes mazos, entre otros.

Para el proceso de montaje de la obra fue necesario tomar decisiones interpretativas con respecto a posibles acompañamientos aparte de los ya propuestos por los compositores; algunos cambios con base en tiempos para cambios de baquetas, pausas. Se logró preparar la totalidad del repertorio considerando que existen ciertos contrastes entre las obras, pensando en la variedad de las regiones escogidas y apoyándose en la interpretación; también ha sido importante demostrar desde la ejecución este contraste de músicas tradicionales llevadas a nuevas propuestas. En el caso de la obra de Alexander Vanegas, se tuvo en cuenta la idea de tocar la pieza con un acompañamiento de ensamble llanero, en específico con un bajo, un cuatro y las maracas, ya que la obra propone a la marimba como un reemplazo del arpa. En *Maguaré*, se presentaron problemas para llevar a cabo la interpretación original de la obra ya que el *tone drum* (instrumento de madera semejante al maguaré) no fue posible conseguirlo por lo cual se debió buscar alternativas cercanas para su estudio y muestra, que en esta ocasión, será presentada con un set de tres cajas chinas.

En general este trabajo significa el aporte a la cátedra de percusión sinfónica del programa de música de la Facultad de Artes ASAB, a los futuros percusionistas y a los compositores como posibilidades creativas e interpretativas en la simbiosis de las percusiones sinfónicas con las músicas populares colombianas.

REFERENCIAS

Acosta, Jhon. 2019. *Pajarillo forastero. Composición e interpretación sobre el golpe de pajarillo a partir del estudio del estilo del cantante Orlando "Cholo" Valderrama y del arpista Hildo Aguirre.* Bogotá: inédito, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Alviar, María. 2015. *Son los porros pelayeros los que me llegan al corazón: análisis de lo tradicional a partir de los imaginarios sociales como productos de los procesos de memoria en el sistema musical de las bandas pelayeras de San Pelayo, Córdoba, Colombia.* México D.F.: inédito, Universidad Nacional Autónoma de México.

Arango, R. Sánchez, E. (1997). *Los Pueblos Indígenas de Colombia. Desarrollo y Territorio*. TM Editores en Coedición con el Departamento Nacional de Planeación.

Briceño, M. A. 2012. *Piel de Tambor. Rudimentos y técnicas aplicadas a los instrumentos de percusión folclóricas.* Bogotá: inédito, Universidad Pedagógica Nacional.

Calderón, Claudia. 2008. *El joropo.* http://llanopress.blogspot.com/2008/02/el-joropo-claudia-calderon.html. Recuperado el 28 de septiembre de 2021.

Ciro, Jhon. 2020. *Jhon Ciro percusionista y compositor.* https://www.jhonciro.com. Recuperado el 27 de octubre de 2020.

Escudero, M. 2016. *Percusión Sinfónica: guía de recursos técnicos, sonoros y escritura.* Cuenca: inédito, Universidad de Cuenca.

Festiporro, (s.f.). *Historia del festival del porro*. https://edflorezb.wixsite.com/festiporro/historia-del-festival. Recuperado el 25 de octubre de 2021.

Mestra, L. (s.f.). *Sinuanidad*. http://ingeniosocial.blogspot.com/2011/02/sinuanidad.html. Recuperado el 20 de octubre de 2021.

Guarín, David. 2015. *davidguarin.* Disponible en: *https://www.davidguarin.com*. Recuperado el 19 de agosto de 2021.

Hernández, Luis. 2021. *Recopilación e interpretación de 3 obras para percusión sinfónica basadas en músicas tradicionales colombianas.* Bogotá: inédito, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Mendoza, Jefferson. 2019. *Adaptación y composición de música tradicional de Santander para percusión solista y grupo de cámara.* Bucaramanga: inédito, Universidad Industrial de Santander.

Mincultura, (s.f.). *Territorio del joropo*. https://mincultura.gov.co/areas/artes/musica/componentes/Paginas/2013-02-11_42159.aspx. Recuperado el 24 de septiembre de 2021

Miñana, Carlos. 1997. *Los caminos del bambuco en el siglo XIX*. A Contratiempo. http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-9.htm

Naranjo, Enrique (1940), *El Origen del bambuco colombiano*, en Revista *Popayán*, Órgano del Centro Departamental de Historia, Popayán: Talleres Editoriales del Departamento del Cauca.

Saavedra, Joaquín. 2016. *Compendio de ejercicios técnicos para trombón basados en la música folclórica colombiana.* Bogotá: inédito, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Villacís, Marcelo. 2020*. Música nueva para percusión de compositores ecuatorianos.* Bogotá: inédito, Pontificia Universidad Javeriana.

Villaraga, Andrés. 2017. *El vibráfono y la música tradicional andina colombiana.* Bogotá: inédito, Pontificia Universidad Javeriana.

Zamora, D. 2016. *Marimbarpiando. El golpe llanero de pajarillo y mamonales en el arpa, llevado a la marimba sinfónica a 4 manos.* Bogotá: inédito, Universidad Pedagógica Nacional.

ANEXOS

Anexo 1: Si Nietzsche fuera llanero

Anexo 2: Suite: Mov. 1 (Porro)

Anexo 3: Maguaré