

**REPÚBLICA DE COLOMBIA**  
**UNIVERSIDAD DE PAMPLONA**  
**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**  
**PROGRAMA DE MÚSICA**



**Adaptación de la obra Vino Tinto para marimba, clarinete, tiple y bajo eléctrico**  
**Trabajo de grado en la modalidad de recital para optar al título de Maestro en**  
**Música**

**Autor: Cesar Manuel Lizcano Laguado**

**Pamplona, mayo de 2022**

**REPÚBLICA DE COLOMBIA**

**UNIVERSIDAD DE PAMPLONA**  
**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**  
**PROGRAMA DE MÚSICA**



**Adaptación de la obra Vino Tinto para marimba, clarinete, tiple y bajo eléctrico**  
**Trabajo de grado en la modalidad de recital para optar al título de Maestro en**  
**Música**

**Autor: Cesar Manuel Lizcano Laguado**

**Director: Jesús Castro Turriago**

**Codirector: Leonardo Rafael Gonzáles**

**Pamplona, mayo de 2022**

ADAPTACIÓN DE LA OBRA VINO TINTO PARA MARIMBA, CLARINETE,  
TIPLE Y BAJO ELÉCTRICO

Por

Cesar Manuel Lizcano Laguado

Trabajo de Grado

Presentado al Programa de Música de la Facultad de Artes y Humanidades de la  
Universidad de Pamplona  
Como Requerimiento Final Para Obtener el Título de  
Maestro en Música

Aprobado por:



Dr. Jesús Augusto Castro Turriago

Mayo 2022

## RESUMEN

### ADAPTACIÓN DE LA OBRA VINO TINTO PARA MARIMBA, CLARINETE, TIPLE Y BAJO ELÉCTRICO

Por

Cesar Manuel Lizcano Laguado

Mayo 2022

El presente trabajo realiza un arreglo de la obra Vino Tinto para marimba, clarinete, tiple y bajo eléctrico.

En primera instancia, se hizo una recopilación de documentos en donde prima la música colombiana andina y las adaptaciones de instrumentos ajenos al formato general de esta región del país, con el fin de materializar un producto que amplíe el repertorio musical de la región andina colombiana hacia la marimba y obtener información sólida de en este tipo de investigación. Seguidamente, se habla de los instrumentos utilizados para el desarrollo de este arreglo, plasmando la descripción, técnicas, estructura y así lograr una mejor comprensión de cada instrumento para una mejor sonoridad del arreglo en cuestión. También se hace una transcripción del manuscrito para el óptimo entendimiento de lo plasmado en el original, realizando un análisis formal, armónico y melódico de la obra original de Vino Tinto donde se logra identificar cada sección de su forma tri partita, las características principales del pasillo, además, de un análisis armónico para tener una base en el arreglo y no perder el estilo del lenguaje de este género en cuestión, por último se explica la adaptación donde encontraremos el aporte

creativo para esta obra colombiana, dando a conocer cada sección y se ejemplifica el cómo se desarrollará cada parte. Para finalizar, se anexa el score de arreglo completo, además de sus extractos individuales presentados en estos instrumentos.

## ABSTRACT

### ADAPTACIÓN DE LA OBRA VINO TINTO PARA MARIMBA, CLARINETE, TIPLE Y BAJO ELÉCTRICO

Por

Cesar Manuel Lizcano Laguado

Mayo 2022

This work is a music arrangement of the piece *Vino Tinto* in marimba, clarinet, tiple and electric bass.

First of all, a compilation of documents was made where the Colombian Andina music and the adaptations of non-related instruments to the style out of the general format of this region of the country prevail. Thus, materialize a product that expands the musical repertoire of the Colombian Andina region towards the marimba and to obtain solid information in this style of research. Next, the instruments used for the development of this arrangement are discussed, showing the description, techniques and structure in order to achieve a better understanding of each instrument for the best sonorous benefit of the arrangement in question. There is also a formal, harmonic and melodic analysis of the manuscript of the original track "*Vino Tinto*" where it is possible to identify each section of its structure, which is tri partita, and the pasillo's main features, as well as a harmonic

analysis to have a basis in the arrangement and not to lose the style of the pasillo language. The adaptation is explained where we will find the creative contribution for this Colombian work, showing each section and exemplifying how each part will be developed. Finally, the complete arrangement score is attached, as well as the individual pieces from the instruments.

## RECONOCIMIENTOS

Agradecer al doctor Jesús Castro Turriago por su apoyo y entrega total para la realización de este proyecto, al maestro Leonardo Rafael González por su carisma tener la paciencia y la dedicación y ser la guía para cumplir este objetivo, al maestro Pedro Contreras por su comprensión y apoyo, y a la Universidad de Pamplona quien me abrió las puertas para poder cumplir la meta de ser un profesional de la institución.

## DEDICACIÓN

El agradecimiento en primer lugar va a Dios por ser siempre mi compañero en los momentos más difíciles para la realización de mi proyecto, también quiero darle las gracias a mi madre por el apoyo incondicional en este proceso de formación profesional, a mi abuela por enseñarme la perseverancia y la paciencia, a la Universidad de Pamplona quien me permitió realizar y completar mi ciclo profesional, a mis hermanos de la tuna, por siempre darme el ánimo para poder alcanzar las metas propuestas.

Por otra parte, al maestro Jesús Castro Turriago por acogerme para la realización de este proyecto, al maestro Leonardo Rafael Gonzáles por tener la paciencia, la dedicación y ser la guía para cumplir este objetivo. Finalmente a toda mi familia materna por acompañarme en todo mi proceso de formación, a todos y cada uno de ellos y a muchos que pude olvidar mencionar, muchas gracias.



## NOTA DE SALVEDAD

### Responsabilidad del Estudiante

Yo, Cesar Manuel Lizcano Laguado, identificado con Cédula de Ciudadanía No. .1.094.272.288., expedida en la ciudad de Pamplona, manifiesto que según la Ley 44 del 5 de Febrero de 1993 expedida por el Congreso de Colombia; según la Ley 599 de 2000, su Título VIII *-De los Delitos Contra los Derechos de Autor-* y sus artículos 270, 271, y 273,- expresados en el Código Penal Colombiano; y según el Decreto 1474 de 2002 *-Por el cual se promulga el “Tratado de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, sobre Derechos de Autor (WCT), adoptado en Ginebra, el veinte (20) de Diciembre de Mil Novecientos Noventa y Seis (1996)-* expedido por el Presidente de la República de Colombia, la producción intelectual de la totalidad de este trabajo de grado es de mi autoría, y realizando las respectivas referencias y citaciones bibliográficas de otros autores, me considero responsable de cualquier aspecto académico, político y/o legal sujetos a la aprobación y/o publicación del presente trabajo de grado.

Para constancia de la presente nota de salvedad y como creador del trabajo de grado, presento firma como soporte.

Firma del Estudiante, Cesar Lizcano.

## TABLA DE CONTENIDOS

RESUMEN	ii
ABSTRACT	iii
RECONOCIMIENTOS	v
DEDICACIÓN	vi
NOTA DE SALVEDAD	vii
Responsabilidad del Estudiante	vii
INTRODUCCIÓN	14
PLANTEAMIENTO PROBLEMA	16
Descripción del Problema	16
Formulación del Problema	16
OBJETIVOS	17
Objetivo General	17
Objetivos Específicos	17
JUSTIFICACION	18
MARCO REFERENCIAL	20
Antecedentes	20
Marco Teórico	24
Música de la región andina colombiana	24

El pasillo colombiano	25
Características del pasillo	27
Ritmo Variaciones rítmicas del tiple en el pasillo	30
Biografía de Fulgencio García	33
Marimba, clarinete, tiple y bajo eléctrico	34
Marimba	34
Partes de la marimba: Teclas y Tubos Resonadores	36
Fisionomía y rango	37
El sonido	38
Evolución de la técnica en la marimba	39
Literatura para la marimba	42
El Clarinete	43
Técnicas Extendidas en el Clarinete	44
Bajo eléctrico	49
Técnicas de bajo eléctrico	50
Tiple	55
Características	57
Signos de interpretación en la escritura	58
CAPÍTULO I –APORTE INVESTIGATIVO	60

Análisis formal Vino Tinto	60
Análisis melódico	61
Análisis armónico	63
METODOLOGÍA	65
LA ADAPTACIÓN	69
CONCLUSIONES	81
ANEXO A Sección A de la Gata Golosa Fulgencio García	83
ANEXO B Motivo Cadencial que delimita la forma en el pasillo Vino Tinto de Fulgencio García.	84
ANEXO C Patrón rítmico en coqueteos de Fulgencio García	85
ANEXO D Frullato	86
ANEXO E– Score de la Adaptación	87
ANEXO F–Partituras individuales de cada instrumento	105
Bibliografía	116

## Lista de figuras

Figura 1. Sección A de <i>la gata golosa</i> , pasillo de Fulgencio García	28
Figura 2. Motivo cadencial de vino tinto, Fulgencio García.	29
Figura 3. Patrón rítmico, Fulgencio García.	30
Figura 4. Ritmo del pasillo.	31
Figura 5. Variación rítmica 1 del pasillo.	31
Figura 6. Variación rítmica 2 del pasillo	31
Figura 7. Estructura rítmica del pasillo, Trio andino tradicional	32
Figura 8. Foto de Fulgencio Garcia	<b>¡Error! Marcador no definido.</b> 3
Figura 9. El litófono Di linh	35
Figura 10. <i>Marimba moderna. Primer modelo de marimba industrial</i>	36
Figura 11. Tubos resonadores	37
Figura 12. Técnica tradicional	40
Figura 13. Técnica Musser	41
Figura 14. Técnica Burton	42
Figura 15. Clarinete	43
Figura 16. Familia de clarinete. Fuente (White, 1992, pág. 64)	44
Figura 17 Frullato	45
Figura 18 Teeth on reed	46
Figura 19 signatura del vibrato	46
Figura 20. Técnica Slap	47
Figura 21. Técnica Slap Tongue	47

Figura 22. Cantar y tocar	48
Figura 23. Técnicas Extendidas para Clarinete, 10´:00 seg (Suarez, 2021)	48
Figura 24. Ejemplo del fingerstyle. Imagen sacada del libro Colombia en clave de fa (Torres 2021. P 46)	50
Figura 25. Ejemplo del slap. Imagen sacada del libro Colombia en clave de fa (Torres 2021. P 63)	51
Figura 26 Ejemplo del tapping. Imagen sacada del libro Colombia en clave de fa (Torres 2021. P 78)	53
Figura 27 Ejemplo de la técnica de armónicos. Imagen sacada del libro Colombia en clave de Fa (Torres 2021. P 94)	54
Figura 28. Ejemplo de la técnica de armónicos. Imagen sacada del libro Colombia en clave de Fa (Torres 2021. P 97)	54
Figura 29. Partes del tiple	57
Figura 30. Signos de interpretación en la escritura. Notación musical. (Castro 2016.pp.21)	58
Figura 31 Signos de interpretación en la escritura. Notación musical. (castro 2016.p.22)	59
Figura 32. Secciones de vinotinto	60
Figura 33. Compases 1 al 16 sección A vino tinto, dos períodos simétricos paralelos en cuatro frases.	61
Figura 34. Compases del 17 al 32 sección B vino tinto grupos de frases secuenciales y motivo cadencial que delimita la forma.	62
Figura 35. Compás 33 al 48, sección C, vino tinto grupos de frases secuenciales, antecedente y consecuente	62

Figura 36. Análisis armónico del manuscrito por secciones	61
Figura 37. Compás 13 al 15, Sección A	68
Figura 38. Compás 47 al 47, Sección B	69
Figura 39. Sección A	70
Figura 40. Sección A	71
Figura 41. Sección A repetición	72
Figura 42. Sección A repetición	73
Figura 43. Sección B	74
Figura 44. Sección B	75
Figura 45. Sección C	76
Figura 45. Sección C	77
Figura 47. Sección C repetición	78
Figura 48. Sección C	79
Figura 49 Compás 143 y 144 unísono con clarinete a la octava y motivo cadencial que delimita la forma	80

## INTRODUCCIÓN

El presente tratado titulado Adaptación de la obra *Vino Tinto* para marimba, clarinete, tiple y bajo eléctrico del maestro Fulgencio García, consiste en la materialización de un producto de investigación creación en las cuales se gesta mediante la producción de un aporte creativo y un aporte investigativo. El documento se estructura en el estudio de antecedentes de investigación creación, los elementos estéticos del pasillo colombiano, las técnicas y constitución de los instrumentos marimba, clarinete, tiple y bajo eléctrico, en el análisis formal, estructural, armónico de la obra y finalmente en el aporte creativo el cual es la adaptación.

En el presente escrito se utilizaron autores cuyos trabajos se relacionaron con adaptaciones y arreglos en obras de música colombiana, específicamente de la región andina, donde principalmente la información obtenida se basó en la adaptación de instrumentos diferentes al formato tradicional de este género musical.

La información que contiene este documento fue enfocada mayormente a autores que exponen información relevante con respecto a la música colombiana y técnicas para desarrollarla en el instrumento, además de las características principales, y las variaciones del pasillo colombiano. También cabe resaltar que el autor de la obra *Vino Tinto* (Fulgencio García) compone esta obra para bandola andina. Adicionalmente el documento incluye información relevante en relación a la marimba, clarinete, tiple y bajo eléctrico en donde se da conocer su descripción su construcción, y sus técnicas.

Seguidamente, se realizó un análisis formal melódico y armónico de la partitura original de esta obra, teniendo en cuenta los elementos característicos del pasillo



colombiano para una mejor realización de la adaptación y no perder el estilo que este género musical implica.

Por último, la adaptación se hace bajo el arreglo de Luis Uribe Bueno de uno de los tracks del álbum *lo mejor del trío morales pino*, tomando el orden de las voces como referencia, y respetando la voz de la bandola, haciendo ornamentaciones y contra cantos en el clarinete, el ostinato rítmico armónico encargado del tiple y el bajo eléctrico, reforzando la armonía con algunos pasajes obligados, tomando elementos propios compositivos, respetando la armonía del arreglo real de esta obra.

## PLANTEAMIENTO PROBLEMA

### Descripción del Problema

La investigación-creación desde el año 2014, se ha convertido en una de las herramientas para la materialización y la producción en los campos de investigación científica, en arquitectura, el arte y el diseño. De tal modo se clasifica por mil ciencias la producción en estos campos en tipología efímera, permanente y procesual. El presente trabajo titulado adaptación de la obra *Vino Tinto* para marimba, clarinete, tiple y bajo eléctrico, plasma una investigación informada de la cual se materializaron dos productos de investigación creación. El primero es un producto de investigación permanente denominado adaptación de la obra *Vino Tinto* para marimba, clarinete, tiple y bajo eléctrico, el segundo es un concierto de la obra *Vino Tinto* en el recital de pre grado.

### Formulación del Problema

Con base en los argumentos anteriormente socializados relacionados con la materialización de productos de investigación creación, con la intención de nutrir el estado del arte nacional, basándonos en las normas de ciencia e innovación mil ciencias además de herramientas que promuevan el patrimonio nacional colombiano, surge la siguiente pregunta: ¿cómo realizar una adaptación de la obra *Vino Tinto* para marimba, clarinete, tiple y bajo eléctrico?

## OBJETIVOS

### Objetivo General

Adaptar la obra *Vino Tinto* para marimba, clarinete, tiple, y bajo eléctrico como producto creativo, para ampliar el repertorio en la música colombiana andina.

### Objetivos Específicos

- Documentar antecedentes que nutran el estado del arte referente a la investigación creación en campos como arreglo, transcripciones y adaptaciones de músicas colombianas a diversos formatos instrumentales.
- Explorar las diferentes estéticas de la música de la región andina colombiana, específicamente las del pasillo, abordando sus principales características musicales.
- Explorar las posibilidades técnicas y estéticas de la marimba, el clarinete, el tiple y el bajo eléctrico.
- Analizar formal, armónica y melódicamente la obra *Vino Tinto*.
- Realizar un score con las partituras individuales de la adaptación de la obra *Vino Tinto* al formato de marimba, clarinete, tiple y bajo eléctrico.

## JUSTIFICACIÓN

La literatura para el instrumento de la marimba en formatos de música de cámara es poca, por tal razón la presente investigación se enfoca en generar conocimiento permanente a través de la producción de arreglos de músicas colombianas para el formato de música de cámara, específicamente marimba, clarinete, tiple y bajo eléctrico. Adicionalmente, el presente documento busca conservar el patrimonio material e inmaterial musical colombiano a través de la producción de partituras scores, particellas, la difusión a través de conciertos y recitales. Mediante este trabajo se contribuye al fortalecimiento y crecimiento de productos de investigación creación del programa de música de la Universidad de Pamplona.

Así mismo, este trabajo pretende otorgar un escrito en físico y un producto que conserve el patrimonio musical colombiano para promover la música colombiana que esté basada en investigación-creación, ampliando el repertorio de marimba para música andina colombiana.

Por último, este escrito se basó en una investigación informada sobre trabajos que fundamentan investigación creación en arreglos y adaptaciones de músicas colombianas, además de una investigación informada en las características específicas del pasillo colombiano, técnicas y descripciones de los instrumentos anteriormente mencionados, además de la biografía del compositor y la historia del pasillo y la materialización de un aporte investigativo como análisis formal, estructural, armónico,

melódico y mediante la materialización de un producto creativo; el cual es el arreglo de la obra vino tinto para ampliar el repertorio en la música colombiana andina.

## MARCO REFERENCIAL

### Antecedentes

El presente proyecto se fundamentó en documentos relacionados que se basan en la investigación-creación como medio generador de nuevo conocimiento, entre ellos se destacan los mencionados a continuación.

Rodríguez Kevin., *Adaptación de la obra optimista de León Cardona al formato cuarteto de jazz: dos guitarras eléctricas, batería y bajo, 2021*

Un documento relacionado con la adaptación de músicas colombianas a diversos formatos instrumentales, fue el realizado por (Correa, 2020). El trabajo realiza una aproximación teórico-estética sobre la obra *Optimista* compuesta en estilo de bambuco por León Cardona y realiza la adaptación al formato de cuarteto jazz (dos guitarras eléctricas, bajo y batería) de la misma. El documento está metodológicamente estructurado en dos fases: i) Fase I: aporte investigativo; y, ii) Fase II: aporte creativo.

Rodríguez, Giovany., *Guitarra Eléctrica solista en la interpretación del Pasillo y el Bambuco Andino Colombiano. 2016*

Otro trabajo fue el realizado por (Rodriguez, 2016), a nivel de maestría, titulado *La Guitarra Eléctrica solista en la interpretación del Pasillo y el Bambuco Andino Colombiano*, realiza un recuento histórico de la guitarra eléctrica en su papel de instrumento solista y su participación en el desarrollo del *Jazz*, en donde encontramos sus primeras participaciones en este rol. El trabajo está diseñado mediante un proceso de

análisis y adaptación para guitarra eléctrica de un tema colombiano a partir del uso de diversos recursos de armonización, improvisación e interpretación, todo visto desde la perspectiva del Guitarrista americano *Joe Pass* en su compilado de temas para guitarra eléctrica solista: *Joe Pass Chord Solos*.

Olaya, Andrés., *arreglo y adaptación de tres piezas de la música andina colombiana para marimba sinfónica*, 2021

Otro trabajo relacionado con la música andina, integrando la adaptación para marimba sinfónica, fue el realizado por (Olaya, 2021), el cual partió de elementos musicales identificados, realizar dos arreglos y una adaptación de obras musicales de la región andina colombiana para marimba sinfónica. Las obras seleccionadas para el documento fueron *Optimista*, *Pueblito Viejo* y *Mi Colombia*. Este trabajo deja a consideración las siguientes recomendaciones: I.) dejar estas obras complementadas para nutrir el repertorio de música colombiana con composiciones, arreglos y adaptaciones para la marimba sinfónica; II.) aprovechar la riqueza de géneros musicales que hay en las distintas regiones de Colombia; y, III.) incentivar la producción y difusión de nuevo material literario para el instrumento.

Castro, Jesus., *Exploring Three Colombian-Andean Folk Style (Danza Pasillo and ambuco): an analysis and arrangement of three colombian pieces for flute and piano*, 2016

(Castro, 2016), en su tesis doctoral materializó un análisis, una comparación y la transcripción de tres piezas colombianas para flauta y piano, escritas por compositores de tres estilos diferentes de música folclórica: pasillo, bambuco y danza. Según palabras del investigador, el documento comprende:

[...] una comprensión del contexto histórico de estos géneros musicales colombianos y comparación de estas piezas instrumentales para flauta y piano a las de otros compositores colombianos informaron su transcripción y posterior edición. El material musical seleccionado comprende las obras *Bandolita*, un pasillo compuesto por Luis Uribe Bueno, *Bambuquísimo*, un bambuco de León Cardona, y *Adiós a Bogotá*, a Danza de Luis Antonio Calvo. (Castro, 2016, p. 1)

Suarez, Valentina., *“Al son de cinco y la música Andina Colombiana, 2021*

(Suarez, 2021), en su trabajo titulado *“Al son de cinco y la música Andina Colombiana*, realizó una aproximación al quinteto de maderas, considerando factores como: características sonoras e interpretativas, desarrollo histórico y escritura musical para la agrupación, de las cuales posteriormente realizó una adaptación informada de las obras *Bochicaniando* y *Encanto*, al formato de quinteto de viento-madera, así como la digitalización y análisis de la obra *¿Te sorprende?*

Además, este trabajo, logró interpretar, digitalizar y analizar las obras anteriormente mencionadas, a través de 2 procesos, un aporte creativo y un aporte investigativo, las cuales tuvieron en cuenta tanto los elementos estructurales de cada una las obras, como las características del formato y de cada uno de los instrumentos que lo conforman.

Torres, Sergio., *8 piezas para bajo eléctrico solista, 2011*



(Torres, 2011), realizó un trabajo titulado “*8 piezas para bajo eléctrico solista*” teniendo como objetivo realizar un concierto para bajo eléctrico solista junto a grupo acompañante en diversos formatos, materializó un documento que se estructuró a partir de la composición de ocho obras inspiradas en el lenguaje de música popular moderna que a su vez están organizadas en cuatro niveles progresivos de dificultad.

Adicionalmente, otro de los objetivos del trabajo consistió en ampliar el repertorio existente para bajo eléctrico solista e incentivar el estudio de las diferentes técnicas de interpretación de dicho instrumento.

El principal objetivo consistió en afianzar y mejorar diversas técnicas de interpretación del bajo eléctrico. Además, se logró desarrollar un concierto donde el oyente puede percibir y conocer de una manera más cercana las diversas posibilidades interpretativas del bajo eléctrico.

## Marco Teórico

### *Música de la región andina colombiana*

Según lo referenciado por (Castro, 2016), la Región andina colombiana, está conformada por tres cordilleras además de una parte del Magdalena y el Valle del Cauca, que para José Revelo Burbano comprende expresiones artísticas que abarcan múltiples departamentos con muy importantes connotaciones musicales como lo es Cundinamarca, Santander entre otros. (Revelo, 2012, p.10. Citado por Castro, 2016, p.5) La riqueza de nuestro territorio nacional está dotada de tesoros culturales que han enriquecido las tradiciones de las regiones del país, dando como resultado un gran número de expresiones artísticas que generan raíces que se pasan entre generaciones, fortaleciendo las costumbres de cada región. No obstante, la región andina se ha caracterizado por su variedad de estilos musicales como la guabina, el bambuco, el torbellino, la danza, la contradanza, el pasillo, entre otros.

Así pues, a mitad del siglo XIX, los estilos musicales andinos fueron replicados en muchas composiciones que han sido relacionadas a la identidad colombiana y utilizadas por las tropas de la Independencia, la cual comprendió entre 1810 y 1824, cuando la nación, estaba al mando del general Simón Bolívar (1783-1830) y Francisco de Paula Santander para los años de 1792 y 1840. (Miñana, 1997, p.10.Citado por Castro, 2016, p.8) El patrimonio material de estos géneros musicales se ha conservado desde el periodo de la independencia hasta nuestros días, denotando la riqueza de la tradición musical de la región andina colombiana y llevándola a nuevas formas de la misma, rompiendo el esquema así creando un nuevo lenguaje compositivo conservando el estilo,

pero cambiando el formato, armonía, forma y melodía, aproximándolo a nuevos aires interpretativos, que aunque criticados por esto, marcan la evolución de estas expresiones culturales.

### *El pasillo colombiano*

El Pasillo para (Castro, 2016), es un estilo de música [...] de La región Andina Colombiana el cual se escribe en compás de 3/4, se estructuran, usualmente, en tres secciones con áreas tonales cercanas. El pasillo es uno de los aires folclóricos andinos que se hicieron populares desde el siglo XIX, tiene su origen en las músicas de salón, y se caracteriza por la influencia de movimientos culturales europeos. De esta manera, el pasillo surge primordialmente de un ajuste del *vals austriaco*, conocido como el *Valse del País*, *el Valse Redondo Bogotano*, *el Valse Apresurado* o *el Vals Acelerado*, *la Capuclinada*, *el Estrós (el Strauss)*, *el Varsoviana (Warsaw cosa)*; entre otras, (Slonimsky, 1946. P. 167, citado por Castro 2016, p. 26). reconociendo su origen europeo, junto con las expresiones nacionales, crearon un proceso de expansión cultural por su popularización entre las clases sociales desarrollando una reinterpretación de conceptos extranjeros y volviéndolo un género propio.

Dicho esto, tomando propio este género musical se hace un arraigo en la región andina y que Según Ocampo (2002) , citado por (Montoya, 2017), el pasillo se convirtió en el ritmo de moda de los compositores colombianos durante el periodo de transición del siglo XIX al XX; era el más requerido por los jóvenes y el más escuchado en las tertulias santafereñas a estilo de “*Rondinela*”, “*La Gata Golosa*”, “*Patadilo*” y otras (Ocampo,

2002, citado por Castro 2016, y Montoya 2017). El pasillo se convierte en un género admirado por la gente de esta parte del país, muy tradicional en su contexto social debido a que en las jornadas de descanso compartían espacios en donde al compás de este estilo se danzaba. trascendiendo así de generación en generación sin distinción de clase social.

Según el Sistema Nacional de Información cultural (SINIC, 2018), en la interpretación del *pasillo* hay dos tipos representativos, conocidos como el *pasillo fiestero*, llamado a su vez bailes de casorio, bailes de garrote, y asimismo el más popular de los pasillos de los municipios colombianos denominados juegos de pólvora, retretas pueblerinas, y las corridas de toros donde se interpretaba de manera alegre, dándole movimientos y giros en sus bailes. También se encuentra el *pasillo de salón*, típico de las zonas altas del país. El pasillo de salón el cual nace en 1870 durante las grandes fiestas, en donde se tocaban una gran variedad de pasillos para personas muy reconocidas, expresado de manera lírica y composiciones magistrales. Debido a esto, se toma como referencia estos dos estilos musicales para representar las clases sociales de la región ya que uno de ellos era interpretado por grupos musicales del pueblo utilizado en festejos populares realizados por la clase trabajadora como lo es el pasillo fiestero, y el otro de un carácter más serio utilizado para tertulias y reuniones de la clase alta. A pesar de que cada clase social tenía sus recursos estilísticos algo distintos, podemos notar que ninguna de las dos variantes se deja de llamar pasillo.

### *Características del pasillo*

Es necesario contextualizar en este punto el pasillo más a fondo a un nivel estructural en su estilo, y para ello nos basamos en tres referentes claves, que a su vez nos guían en el desarrollo no solo de este aspecto si no del proyecto en general. Profundizar en estos detalles nos permite mediante el argumento desarrollar un criterio propio del estilo. Solo de esta forma podemos apersonarnos del conocimiento necesario para la creación y ejecución de una interpretación estilística óptima y rica en el desarrollo de los recursos.

El pasillo Colombiano tiene como significado: "pequeño paso" el cual realiza en la danza movimientos rápidos y pequeños, se compone rítmicamente de un compás de 3/4 que proviene del vals europeo.( Abadía,1983), citado por (Torres, 2021, p.15), expresa que originalmente era un baile burgués, pero la clase baja rápidamente lo hizo popular en diferentes eventos. Los tres aspectos musicales más importantes que contiene el pasillo colombiano son “un inicio melódico comenzando con un silencio de corchea (frase acéfala), un motivo cadencial que define la estructura y los patrones que establecen el ritmo en el acompañamiento”. (Castro, 2016. p.26).

La característica número uno de este estilo musical se establece en la melodía iniciando el tema con un silencio de corchea. Esta característica se puede encontrar en secciones, frases e ideas del pasillo. El siguiente ejemplo de *la gata golosa* del compositor *Fulgencio García* hace referencia a la peculiaridad que tiene el pasillo colombiano en la melodía (Castro, 2016. p.27).

Figure 1. Sección A de *la gata golosa*, pasillo de Fulgencio García

Fuente: Exploring Three Colombian-Andean Folk Styles (Danza, Pasillo and Bambuco): An Analysis and Arrangement of Three Colombian Pieces for Flute and Piano. Disertación Doctoral Jesús Castro, 2016.

La siguiente característica del pasillo colombiano es el motivo cadencial que delimita secciones. Este motivo cadencial se conforma de un elemento rítmico el cual se usa para dar por finalizada una parte o sección del tema y delimitar la estructura de la obra. Este patrón rítmico se conforma de una negra seguida de un silencio de corchea, una corchea y finaliza con una negra. (Castro, 2016, pp.27-28). El siguiente ejemplo de *Vino Tinto* del compositor *Fulgencio García* incluye el motivo cadencial que delimita la forma en el pasillo colombiano. (Castro, 2016 pp.27-28).

# Vino Tinto

Fulgencio García

Am Dm E7

7 Am Dm

13 Am E7 Am G

19 C E7 Am Dm

27 Am B7 E7 Am D.C.

34 F Gm C

40 F Am

45 Dm E7 Am D.C. al fin

Figure 2. Motivo cadencial de vino tinto, Fulgencio García.

Fuente: Exploring Three Colombian-Andean Folk Styles (Danza, Pasillo and Bambuco): An Analysis and Arrangement of Three Colombian Pieces for Flute and Piano. Disertación Doctoral Jesús Castro, 2016.

La última característica del pasillo colombiano es el ritmo en el acompañamiento. Escrito en 3/4, el patrón rítmico que se encuentra en el pasillo es de dos octavas seguidas de una octava de descanso, otra octava y una cuarta (Castro, 2016, p. 31). Realmente es un patrón complejo ya que las dos acentuaciones en el compás una es a tiempo y la siguiente a contra tiempo sellando así el empalme rítmico armónico de la obra. El siguiente ejemplo de *coqueteos* del compositor *Fulgencio García* demuestra el patrón rítmico en el pasillo colombiano. (Ibid.).

The image shows a musical score for the piece "COQUETEOS" by Fulgencio García. The score is in 3/4 time and is marked "SCHERZANDO". The title "COQUETEOS" and the composer's name "FULGENCIO GARCIA" are prominently displayed. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 5. A red box highlights the piano accompaniment in the bass line, showing a rhythmic pattern of two octaves followed by a quarter rest, then another octave and a quarter note. The melody in the treble clef is also visible.

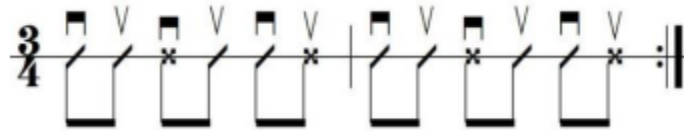
Figure 3. Patrón rítmico, Fulgencio García.

Fuente: Exploring Three Colombian-Andean Folk Styles (Danza, Pasillo and Bambuco): An Analysis and Arrangement of Three Colombian Pieces for Flute and Piano. Disertación Doctoral, Jesús Castro, 2016.

### *Ritmo Variaciones rítmicas del tiple en el pasillo*

Ya que el pasillo posee una estructura rítmica de 3/4, se toca siempre de la misma forma sin importar que sea rápido o lento (Castro. C., 2016. p.19).

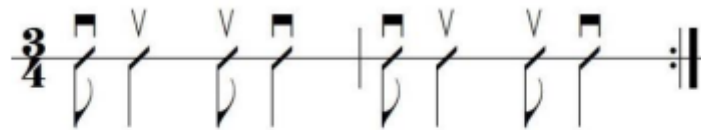




*Figure 4.* Ritmo del pasillo imagen sacada de (Castro. C. 2016. p19)

Fuente: Doce cuerdas para el folklore sudamericano. Trabajo de grado de pregrado. Cesar Castro. 2016.

### Variación 1



*Figure 5.* Variación rítmica 1 del pasillo imagen sacada de (Castro. C. 2016. p19)

Fuente: Doce cuerdas para el folklore sudamericano. Trabajo de grado de pregrado. Cesar Castro. 2016.

### Variación 2



*Figure 6.* Variación rítmica 2 del pasillo imagen sacada de (Castro. C. 2016. p20)

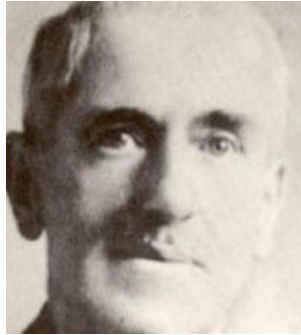
Fuente: Doce cuerdas para el folklore sudamericano. Trabajo de grado de pregrado. Cesar Castro. 2016.

The image shows a musical score for three instruments: Bandola, Tiple, and Guitarra, arranged in a 3/4 time signature. The score is divided into five measures. The Bandola part (top staff) begins with a quarter rest in the first measure, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note A4 in the second measure. The third measure contains a half note G4, and the fourth measure contains a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The fifth measure contains a half note G4 and a quarter rest. The Tiple part (middle staff) has a whole rest in the first measure. In the second measure, it plays a series of chords: a quarter note G4 with a cross (x), a quarter note A4 with a cross (x), a quarter note B4 with a cross (x), and a quarter note A4 with a cross (x). This pattern repeats in the third and fourth measures. The fifth measure contains a half note G4 and a quarter rest. The Guitarra part (bottom staff) has a whole rest in the first measure. In the second measure, it plays a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. In the third measure, it plays a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. In the fourth measure, it plays a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The fifth measure contains a half note G4 and a quarter rest.

*Figure 7.* Estructura rítmica del pasillo. Trio andino tradicional

Fuente: Colombia en clave de Fa. Método para bajo eléctrico basado en ritmos folclóricos colombianos. Método para instrumento.  
Sergio Torres, 2021

## *Biografía de Fulgencio García*



*Figure 8.* Fulgencio García

Fuente: Radio Nacional de Colombia: Tomado de: <https://www.radionacional.co/cultura/fulgencio-garcia-140-anos-del-autor-de-la-gata-golosa>

Nació en Purificación, Tolima el 10 de mayo de 1880, murió en Bogotá el 4 de marzo de 1945. Fue un intérprete de la bandola y compositor de piezas instrumentales. Algunas de sus obras son: “*Qué nos importa bien mío*”, “*Requiebro*”, “*Del Mar la Ola*”, “*Humo*”, “*El Vagabundo*”, “*Diciembre*”, “*Zeppelin*”, “*Vino Tinto*”, y “*La Gata Golosa*” entre otros. (EAFIT, 2021. p.1.). Cabe resaltar que el contexto social en la que el compositor vivió fue un periodo lleno de violencia que a su vez conllevó a la creación de movimientos revolucionarios en donde la política dividía el país por completo.

Fulgencio García, según la (Radio Nacional de Colombia, 2020 expresa que su fama comienza en la ciudad de Bogotá, donde vivió desde muy joven y se convirtió en un maestro de instrumentos de cuerda, y contribuyó con literatura para el formato de *estudiantinas*, específicamente con aquellas lideradas por los maestros *Emilio Murillo*, *Pedro Morales Pino*, y la *Estudiantina Bogotá*. Estamos hablando de una generación de músicos claves para el desarrollo del género que a su vez expande las posibilidades

interpretativas al crear nuevos formatos en los que el género puede desarrollarse de manera óptima.

### *Marimba, clarinete, tiple y bajo eléctrico*

En cuanto al formato instrumental tenido en cuenta para el desarrollo de esta adaptación creada, es necesario consolidar el concepto de los instrumentos que se tomaron para el desarrollo de este arreglo dando espacio a cada instrumento para su respectivo desglosamiento.

#### *Marimba*

La marimba es un instrumento con un sonido propio, puesto que por su fisionomía permite amplificar su sonido de manera única, ya que posee una caja de resonancia. Este instrumento de percusión es ejecutado con baquetas que golpean la superficie de unas placas de madera las cuales son atravesadas por una cuerda para estar suspendidas en el aire y así aprovechar la vibración que los golpes le generan las teclas produciendo de esta manera el sonido (Olaya, 2021. p. 15), Al pertenecer al conjunto de la percusión melódica, permite a los percusionistas interpretar obras de carácter melódico, armónico o rítmico armónico, pues su evolución la ha desarrollado desde la corriente sinfónica, tener la misma constitución de un piano ampliando un poco más las posibilidades sonoras.



*Figure 9.* El litófono Di linh

Fuente: Arreglo y adaptación de tres piezas de la música andina Colombiana para marimba sinfónica. Trabajo de grado de pregrado.

Andrés Olaya, 2021

Este instrumento fue diseñado por la empresa *Yamaha* Para el año de 1963 el cual fue creado para Keiko Abe, donde alcanza a registrar cinco octavas, y mejoras en el instrumento, considerando principalmente una clara sonoridad y proyección en comparación de la *Yamaha YM4500* y la marimba *Yamaha YM6100*. (Olaya, 2021). Gracias a estos avances, la marimba logra tener un total cambio y adaptación puesto que su evolución incrementa sus posibilidades tímbricas logrando pertenecer a la familia de la percusión sinfónica contando con sofisticados sistemas en su construcción gracias a la tecnología que nos brinda las diferentes empresas de ventas de instrumentos.



*Figure 10.* Marimba moderna. Primer modelo de marimba industrial

Fuente: Arreglo y adaptación de tres piezas de la música andina Colombiana para marimba sinfónica. trabajo de grado de pregrado Andres Olaya, 2021

### *Partes de la marimba: Teclas y Tubos Resonadores*

Dicho lo anterior, lo más interesante de este instrumento es el sonido generado por las baquetas o mallet`s en las teclas, el cual son construidas de Palo de Rosa, como lo es el Padouk, que descende del Granadillo *Dalbergia Stevensoni*, pero que a diferencia de otras marimbas este al no tener una madera lo suficientemente dura, su resonancia en las teclas no es suficiente, pero que actualmente se conoce un material diseñado a partir de fibra de vidrio llamado *Kelon*, con una aleación muy parecida al *Zelon*, donde los tubos resonadores de este instrumento lo hacen esencial para que el sonido que proviene de las baquetas y las teclas, amplifiquen sea de mejor calidad y mejore la sonoridad. (Olaya, 2021).

Como todo instrumento, es esencial los elementos usados para su respectiva construcción, puesto que estos por su constitución son más utilizados para instrumentos musicales. La marimba al ser un instrumento percutido por baquetas, requiere un material

sólido que resista los golpes de estas, pero a su vez que pueda dar la vibración exacta que el instrumento requiere.



*Figure 11.* Tubos resonadores

Fuente: Arreglo y adaptación de tres piezas de la música andina colombiana para marimba sinfónica. trabajo de grado de pregrado. Andrés Olaya, 2021

### *Fisionomía y rango*

La marimba de cinco octavas resulta ideal ya que nos ofrece una amplia posibilidad de recursos; en primer lugar, se encuentra con una amplitud considerable en la tesitura, a su vez, gracias al empleo de algunas técnicas se pueden desarrollar aspectos armónicos casi parecidos a los que nos ofrece el piano, considerando claro que su ejecución es distinta. Por otra parte, no podemos obviar el considerable hecho en cuanto a nivel de dificultad nos referimos puesto que el manejo de las distancias requiere un alto nivel técnico y mucha práctica de las dimensiones.

Según Fernández, 2016, sobre el rango de la marimba,

Existen marimbas con un rango de cuatro octavas, cuatro octavas y medio, y cinco octavas contempladas desde el Do 1 hasta el Do 5, las teclas están unidas entre sí

mediante un cordel que las sujeta a través de orificios horizontales en cada tecla y que las coloca a su vez sobre la mesa. (Fernández, 2016 p.16).

### *El sonido*

Para Zator (2011), es necesario tener en cuenta las posibilidades sonoras del instrumento, para ello es crucial saber cómo y dónde efectuar los golpes en el teclado de la marimba, y por esto hay cuatro áreas que posee las teclas para la producción del sonido que se requiere. El centro de las teclas es la primera área, y más fundamental, ya que es donde se obtiene el sonido más resonante en este instrumento. Un poco fuera del centro se encuentra la segunda área, en donde los matices son un poco más ligeros y cálidos sin hacer que retumbe tanto el sonido, como en el centro de la tecla. La tercera área de producción del sonido de este instrumento se encuentra entre la cuerda que sostiene y va atravesando la placa, casi siempre se golpea en esta área de las teclas para lograr algún tipo de efecto sonoro como por ejemplo lograr un sonido más seco. La cuarta y última área para golpear las teclas se encuentra en el borde de ellas, puesto que aprovecha toda la vibración de la tecla, se podría decir que su sonido es muy similar a la de la primera área.

La recopilación de esta información es necesaria para el entendimiento de la sonoridad en la ejecución de la marimba, por esta razón se investiga sobre las posibilidades sonoras del instrumento para poder emplearla según lo requerido en la adaptación de la obra debido a que al ser un pasillo rápido su tiempo de interpretación es bastante acelerado el cual requiere buscar ser puntual en cada figura musical ejecutada y plasmar el mejor acople para el desarrollo correcto de los pasajes de la misma, además cabe aclarar que no existe un símbolo en la literatura musical de la marimba que



especifique donde deben ser golpeadas estas, por esta razón se tiende siempre a adaptar el sonido propio según lo que se requiera.

### *Evolución de la técnica en la marimba*

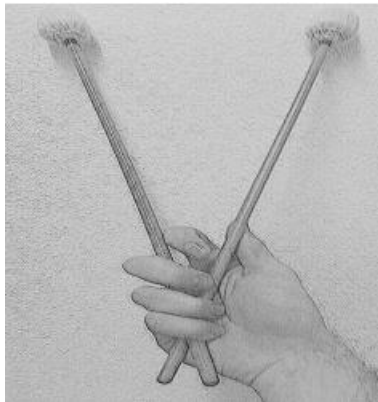
Conocer las raíces de la ejecución para cualquier instrumentista es muy importante puesto que el manejo de las técnicas tradicionales como el desarrollo de las mismas son el fortalecimiento de las habilidades, teniendo en cuenta que todo viene desde la tradición y va adquiriendo un desarrollo donde progresivamente aumentan las posibilidades tímbricas sonoras de los instrumentos. Al pasar del tiempo se ha denotado un cambio significativo en la composición de los instrumentos y es por esta razón que se debe ya sea adquirir una nueva técnica para la ejecución o la actualización de uno ya existente.

La evolución de las técnicas de dos baquetas se generó a partir de la técnica del xilófono, y que en donde el xilofonista *George Hamilton Green*<sup>1</sup>, expresa que la base de la técnica está en el redoble, el cual hace que tenga una mejor movilidad para interpretar este instrumento, donde sobresalen cuatro técnicas baquetas con múltiples agarres o grips que son:

*El agarre tradicional a cuatro baquetas:* Esta técnica es una de las más antiguas, y se caracteriza por la comodidad para su agarre, y que posiblemente su origen fue en América.

---

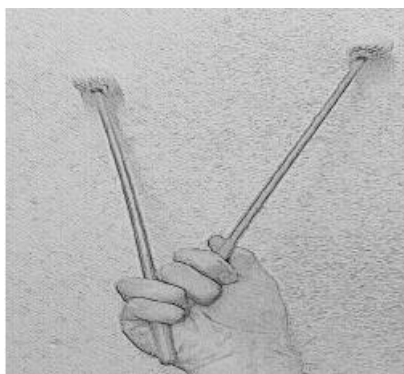
<sup>1</sup> Compositor, xilofonista, y dibujante nacido en Omaha. Miembro de una familia de músicos. Se destaca su talento prodigioso al tomar el piano como instrumento, toando luego el xilófono y, fue reconocido como el “xilofonista mas grande del mundo” a la edad de once años



*Figure 12.* Técnica tradicional

Fuente: Arreglo y adaptación de tres piezas de la música andina colombiana para marimba sinfónica. Trabajo de grado de pregrado. Andrés Olaya, 2021

*El agarre “musser”* a cuatro baquetas, es una de las técnicas que data de 1920, una de las más antiguas técnicas, y que trabaja a partir de movimientos independientes, ya que las baquetas no se superponen, ni se golpean en ningún momento. Su creador fue Clair Omar Musser, pero su principal dificultad está en el agarre, ya que la inclinación y la posición de la muñeca es demasiado molesta. (Olaya, 2021, p.28)



### *Figure 13. Técnica Musser*

Fuente: Arreglo y adaptación de tres piezas de la música andina colombiana para marimba sinfónica. Trabajo de grado de pregrado. Andrés Olaya, 2021

Técnica Steven: Esta técnica proviene del músico estadounidense Leigh Howard Stevens el cual suple a la técnica Musser, y donde este artista en un libro de su autoría denominado *Method of Movement for marimba* donde expresa como son los diferentes agarres, intervalos, y sus debidas posiciones que hace de esta técnica posee beneficios bastante positivos (Olaya, 2021, p.29).

Técnica Burton: Esta técnica fue desarrollada por el americano Gary Burton el cual mejoró el agarre tradicional, el cual publica en su libro *Four Mallets Studies*, donde da a conocer información relevante con el agarre, y que donde expresa que esta técnica fue creada para mejorar la agilidad del vibráfono (Olaya, 2021, p.28).



*Figure 14. Técnica Burton*

### *Literatura para la marimba*

Respecto a la literatura para la marimba, Olaya afirma que,

El repertorio de marimba como instrumento solo es bastante reducido en comparación con instrumentos como el violín o el piano. Se puede encontrar repertorio desde hace más de 200 años, como en la música para piano de Bach, Chopin o Debussy. En tiempos más recientes, en Guatemala, por ejemplo, se fueron desarrollando estudios, ejercicios técnicos y obras para marimba sola, empezando con un repertorio original y tradicional como Luna de Xelaju (Paco Pérez), Fiesta de pájaros (Jesús Castillo), El valle de la esmeralda (Nathanael Monzon), con ejecuciones técnicas muy complejas (Olaya,2021 p.22).

La marimba no solo cobra vida en la academia, si no por el contrario es en las músicas folclóricas donde cobra mayor protagonismo, en el folclor su enseñanza se instruía por medio de la tradición oral es decir sin el uso de partituras. ya que en dicha academia no se cuenta con una amplia producción de material en comparación a otros como el violín o el oboe. El fin de este trabajo es contribuir una posibilidad en el repertorio de la marimba permitiéndole ejecutar el tema Vino Tinto desarrollando el papel como protagonista.

### *El Clarinete*

El nombre “clarinete” se conoce desde el siglo XVIII como un diminutivo de clarín, refiriéndose al instrumento que puede obtener el segundo registro con la llave de octava que será incorporada al chalumeau en esas modificaciones (Moreno, 2021). Cabe recalcar que en su proceso constructivo a lo largo de la historia se desarrollaron diferentes sistemas y cada sistema tuvo su perfeccionamiento individual. Podemos precisar que en

Alemania se usa el clarinete con sistema Oehler. Desde el chalumeau hasta el clarinete más sofisticado en la actualidad evoluciona en una transformación constante por ampliar las posibilidades técnicas en su ejecución.



*Figure 15.* El Clarinete

Fuente: El Método de Clarinete de Antonio Romero. Algunas consideraciones sobre la primera edición. Método de instrumento. Pedro Olivares. 2014

La familia del clarinete para (Castro, 2010, citado por Olaya 2021), contiene diversas afinaciones, tamaños y formas, aportando a los grupos musicales, en donde el origen de esta familia está dado por su antepasado que contaba con un conjunto de sopranino, soprano, tenor y bajo.

Para (Suarez, 2021), este instrumento con una gran variedad de familias, el cual comprende el clarinete en Eb, en Bb, clarinete alto y bajo, así como contralto y contrabajo, y que tiene como atributo la uniformidad sonora en sonidos agudos, medios y graves (Suarez, 2021). p.38



Figure 16. Familia de clarinete. Fuente (White, 1992, pág. 64)

Fuente: Al son de cinco y la música andina Colombiana: adaptación e interpretación de las obras bochicaniando; ¿te sorprende? y encanto. Trabajo de grado de pregrado. Andrea Suarez. 2021.

### *Técnicas Extendidas en el Clarinete*

Para el respectivo desarrollo de la ejecución contrapuntística asignada a este instrumento se desglosa al igual que todos los demás instrumentos sus posibilidades técnicas. Obteniendo de esta forma las herramientas necesarias para no caer en un error técnico puesto que es un instrumento de alta dificultad en su ejecución. No solo se evade el error mencionado si no por el contrario se adjunta a expandir y a enriquecer la línea protagónica de este instrumento desempeñada en la adaptación desarrollada. A continuación, se plasma una serie de técnicas esenciales para el objetivo requerido.

La técnica del *Frullato*, en ocasiones puede ser producido por la garganta o colocando la lengua detrás de los dientes, al mismo tiempo que se emite la letra R (Suarez, 2021).p40



Figure 17.Frullato

Fuente: Al son de cinco y la música andina Colombiana: adaptación e interpretación de las obras bochicaniando; ¿te sorprende? y encanto. Trabajo de grado de pregrado. Andrea Suarez. 2021.

La técnica *Teeth on reed* se diferencia de otras, en generar sonidos muy agudos y, surge de colocar los dientes inferiores sobre la caña, y depende de la manera como se coloque en la lengua (Suarez, 2021, p.41).

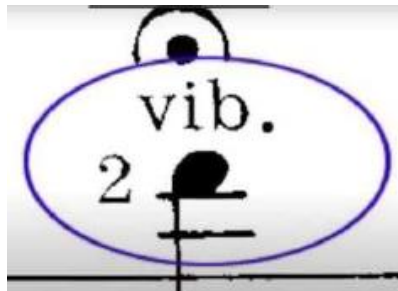


*Figure 18.*Teeth on reed

Fuente: Al son de cinco y la música andina Colombiana: adaptación e interpretación de las obras bochicaniando; ¿te sorprende? y encanto. Trabajo de grado de pregrado. Andrea Suarez. 2021.

### Vibrato:

El vibrato es una técnica que consiste en emitir una vibración muy pequeña relacionada con la frecuencia y la onda. Se produce mediante contracciones y presiones en los labios aflojando y apretando la embocadura desde el diafragma, y en otras ocasiones al digitar algunas llaves (Suarez, 2021, p.41).



*Figure 19.*signatura del vibrato

Fuente: Al son de cinco y la música andina Colombiana: adaptación e interpretación de las obras bochicaniando; ¿te sorprende? y encanto. Trabajo de grado de pregrado. Andrea Suarez. 2021

El Slap es atribuido al golpe generado con los dedos sobre el clarinete, el cual produce un solo soplo de aire sin ninguna altura determinada. (Suarez, 2021, p.42).

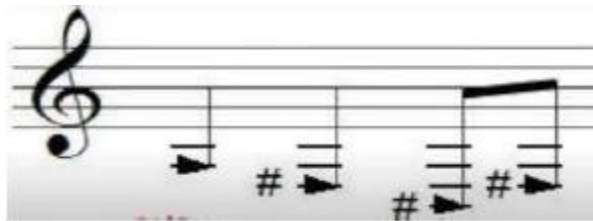




*Figure 20.*Técnica Slap

Fuente: Al son de cinco y la música andina Colombiana: adaptación e interpretación de las obras bochicaniando; ¿te sorprende? y encanto. Trabajo de grado de pregrado. Andrea Suarez. 2021

En cuanto al Slap tongue es una técnica que se genera entre el vacío de la lengua y la caña dándole un movimiento a la lengua hacia arriba rebotando con la boquilla emitiendo el sonido (Suarez, 2021, p. 42).



*Figure 21.*Tecnica Slap Tongue

Fuente: Al son de cinco y la música andina Colombiana: adaptación e interpretación de las obras bochicaniando; ¿te sorprende? y encanto. Trabajo de grado de pregrado. Andrea Suarez. 2021.

El cantar y tocar es una técnica que consiste en interpretar al mismo tiempo diferentes sonidos generados a partir de varios provenientes del instrumento y la voz (Suarez, 2021, p.43).



Figure 22. Cantar y tocar

Fuente: Al son de cinco y la música andina Colombiana: adaptación e interpretación de las obras bochicaniando; ¿te sorprende? y encanto. Trabajo de grado de pregrado. Andrea Suarez. 2021.

Los multifónicos, así como es el oboe, el clarinete puede producir diferentes sonidos, dependiendo de las posiciones, que alteran el corte del tubo (Suarez, 2021, p.43).

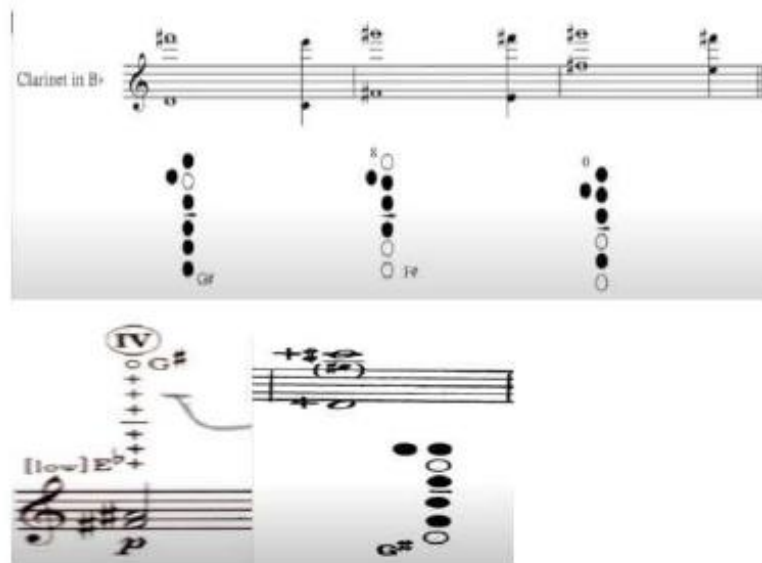


Figure 23. Técnicas Extendidas para Clarinete, 10':00 seg (Suarez, 2021)

Fuente: Al son de cinco y la música andina Colombiana: adaptación e interpretación de las obras bochicaniando; ¿te sorprende? y encanto. Trabajo de grado de pregrado. Andrea Suarez. 2021.

El clarinete no hace parte del formato tradicional de música andina con el que se interpreta el género en un contexto más cotidiano. A razón de lograr la adaptación desarrollada se abre la posibilidad de escoger un formato que si bien no es el convencional conserva el tiple que a su vez es el más protagonista en la música andina colombiana. Es aquí cuando el clarinete gracias a su timbre dulce muy amaderado resulta muy compatible con la marimba conservando la gama de colores y desarrollando un papel contrapuntístico el cual le es otorgado.

### *Bajo eléctrico*

El bajo como guía de la armonía y posibilidades sonoras posee un carácter de acompañamiento sólido ya que complementa la parte rítmica y armónica y enriquece las posibilidades tímbricas resaltando que se usa en todos los géneros musicales, representando un papel protagónico en la música y versatilidad de adaptarse resaltando su participación en casi todos los musicales.

Instrumento de cuatro cuerdas, siendo un híbrido entre la guitarra y el contrabajo, conocido como guitarra baja, en donde su evolución ha sido permanente en el tiempo, compuesta con más cuerdas y una cantidad mayor de espacios o trastes que se conocen como "*fretless*" (Instrumentos Musicales, 2020). Paul Tutmarc fue el inventor y guitarrista del primer bajo eléctrico en el año de 1935, sin éxito aparente comercial, lo que no pasó con Leo Fender en el año de 1951, el cual tuvo un gran éxito denominado *Precision Bass*, el cual incluye 20 trastes y 4 cuerdas afinadas de la nota más grave a la más aguda: *E – A – D – G* permitiéndole tener un rango de tres octavas (Torres, 2011).

## Técnicas de bajo eléctrico

Las técnicas que más se utilizan para la ejecución del bajo son el Fingerstyle, Slap, Tapping y Armónicos

Fingerstyle: Conocida como técnica de dedos. Si bien el bajo eléctrico se tocaba originalmente con un plectro, se comenzó a utilizar los dedos índice y medio para simular el pizzicato del contrabajo y pronto se empezó a implementar por los ejecutantes de este instrumento en todos los géneros musicales de manera más usual (Torres, 2018 P.54).

c = Traste en el cual debe ir el dedo índice de la mano izquierda. (c I, c II, c III, etc.) 0 = Cuerda al aire, 1 = Dedo índice de mano izquierda, 2 = Dedo medio o corazón de mano izquierda, 3 = Dedo anular de mano izquierda, 4 = Dedo meñique de mano izquierda. Las indicaciones dadas son para una persona diestra. En caso de que el intérprete sea zurdo cambiar mano izquierda por mano derecha en la información anterior. La afinación del instrumento debe ser la estándar para el mismo: Primera cuerda Sol = G, Segunda cuerda Re = D, Tercera cuerda La = A, Cuarta cuerda, Mi = E (Torres, 2021 p.46).

The image shows two staves of musical notation for a bass guitar piece in F major. The first staff is in 3/4 time and contains four measures. Above the staff are the chord symbols Fm7, Bb7, Eb6, and G7. Below the staff are the fret numbers: 1 1, 4 4 3, 4 4 2, and 2 1 4. The second staff is in 3/4 time and contains five measures. Above the staff are the chord symbols Cm7, D7, Ab7, Gm7, C9sus, Gb7, Fm7, Bb7, and Ebmaj7. Below the staff are the fret numbers: 1 3 4, 3 2, 1 1 4 3, 1 2, 1 4 3, and 4. The notation includes various note values, rests, and a double bar line at the end of the second staff.

Figure 24. Ejemplo del fingerstyle. Imagen sacada del libro Colombia en clave de fa (Torres 2021. P 46)

Fuente: Colombia en clave de fa. Método para bajo eléctrico basado en ritmos folclóricos colombianos. Método para instrumento. Sergio Torres, 2021.

Slap: A fines de la década de 1960, el músico instrumentista Larry Graham comenzó a tocar con el pulgar las cuerdas más graves bajo y a halar las cuerdas agudas

con el dedo índice para crear un sonido de percusión y compensar parcialmente la falta de la batería. Al mismo tiempo, esta técnica fue adoptada y popularizada por Stanley Clark en su álbum de 1974 "Stanley Clark", en el que demostró su técnica virtuosa y utilizó el bajo eléctrico como herramienta principal. Aunque la técnica del slap se usa comúnmente y se asocia con bajistas funk, se ha ido adoptando gradualmente en otros géneros musicales (Torres 2018 p.55).

Organizar en un cuadro para más orden y mejor comprensión:

T = Thumb: Golpear la cuerda con el dedo pulgar de la mano derecha.  
P = Popped: Halar la cuerda con el dedo 1 o 2 de la mano derecha para que golpee contra el diapasón. H = Hammered-on: Golpear la cuerda con uno de los dedos de la mano izquierda. L = Lifted-off: También conocido como pull-off, consiste en pellizcar la cuerda con uno de los dedos de la mano izquierda. S = Slide: Resbalar el dedo sobre la cuerda para ir de una nota a otra. M = Muted: Golpear la cuerda con la palma de la mano izquierda para obtener una nota muerta. Las indicaciones dadas son para una persona diestra. En caso de que el intérprete sea zurdo cambiar mano izquierda por mano derecha y viceversa en la información anterior. La afinación del instrumento debe ser la estándar para el mismo: Primera cuerda Sol = G, Segunda cuerda Re = D, Tercera cuerda La = A, Cuarta cuerda, Mi = E (Torres, 2021 p. 62).

The image shows two staves of musical notation in bass clef, 2/4 time signature, illustrating the slap technique. The first staff contains measures 1 through 5. Above the notes, chords and techniques are indicated: Dm7 (T), G7 (P), C6 (T), E7 (T, H, T, H, T, H), and Am7 (T, T, T). The second staff contains measures 6 through 10. Above the notes, chords and techniques are indicated: B7 (T), F7 (P), Em7 (T, P, T), A9sus (P), Eb7 (T), Dm7 (T), G7 (P, T), and Cmaj7 (T, T, T). The notation includes various techniques like T (Thumb), P (Popped), H (Hammered-on), and L (Lifted-off) indicated above the notes.

Figure 25. Ejemplo del slap. Imagen sacada del libro Colombia en clave de fa (Torres 2021. P 63)

Fuente: Colombia en clave de fa. Método para bajo eléctrico basado en ritmos folclóricos colombianos. Método para instrumento.

Sergio Torres, 2021.

Notas muertas: Es una técnica que complementa al slap, produce golpes adicionales que incluyen el uso de la palma de la mano izquierda y derecha para detener el sonido que emite la vibración de las cuerdas, creando un sonido más profundo que tiene un mayor efecto en éstas de forma percusiva, esta técnica también es llamada notas falsas ya que se caracteriza porque el tono del sonido producido por el instrumento es indeterminado. (Torres,2018 pp.55. 56).

Tapping: Esta es una técnica utilizada en instrumentos eléctricos temperados más exactamente la guitarra y el bajo. Los dedos de ambas manos se usan para dar presión contra las cuerdas del mástil para producir sonido. Esta fue la técnica utilizada por primera vez en la guitarra por artistas como Jimmy Page, Ace Frehley y Steve Hackett, promovida y perfeccionada por Edward Lodewijk (Eddie) Van Halen, guitarrista de Van Halen, en temas como "*Panamá*", el inicio de "*Hot for Teacher*" y en "*Eruption*". En el bajo, grandiosos y destacados ejemplos de esta técnica son Stuart Hamm y Victor Wooten. (Torres 2018 p.56).

M.D. 1 = Mano derecha. M.I. 2 = Mano Izquierda. Las indicaciones dadas son para una persona diestra. En caso de que el intérprete sea zurdo cambiar mano izquierda por mano derecha y viceversa en la información anterior. La afinación del instrumento debe ser la estándar para el mismo: Primera cuerda Sol = G, Segunda cuerda Re = D, Tercera cuerda La = A, Cuarta cuerda, Mi = E (Torres, 2021, p.78).

*Figure 26.* Ejemplo del tapping. Imagen sacada del libro Colombia en clave de fa (Torres 2021. P 78)

Fuente: Colombia en clave de Fa. Método para bajo eléctrico basado en ritmos folclóricos colombianos. Método para instrumento.

Sergio Torres, 2021

**Armónicos:** Una implementación de esta técnica es "dividir" la cuerda en partes iguales para encontrar cada uno de sus armónicos. Esta "división" se logra colocando los dedos suavemente sobre el brazo del instrumento de cuerda sin tocar el mástil, luego tocando fuerte con la otra mano de manera similar al fingerstyle. En los trastes doce, nueve, siete, cinco, cuatro y tres podemos encontrar los armónicos de más fácil ejecución en este instrumento. Hay muy poca información documental con respecto a esta técnica. (Torres 2018 p.56).

La siguiente imagen nos muestra un bajo de cinco cuerdas donde se señalan con puntos rojos los lugares donde deben ir puestos los dedos para realizar los armónicos

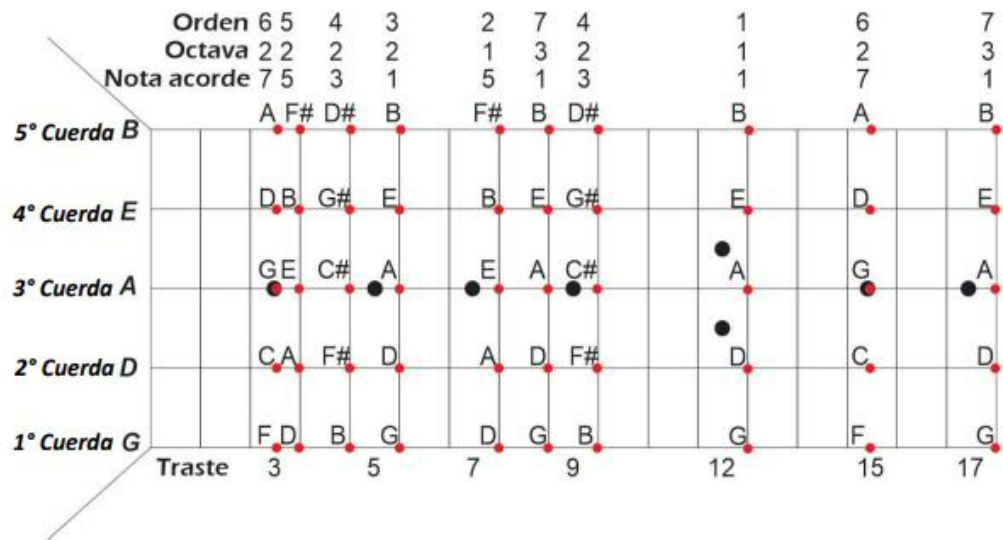


Figure 27. Ejemplo de la técnica de armónicos. Imagen sacada del libro Colombia en clave de Fa (Torres 2021. P 94)

Fuente: Colombia en clave de Fa. Método para bajo eléctrico basado en ritmos folclóricos colombianos. Método para instrumento.

Sergio Torres, 2021



Figure 28. Ejemplo de la técnica de armónicos. Imagen sacada del libro Colombia en clave de Fa (Torres 2021. P 97)

Fuente: Colombia en clave de Fa. Método para bajo eléctrico basado en ritmos folclóricos colombianos. Método para instrumento.

Sergio Torres, 2021



Como se acaba de plasmar en el presente trabajo, resulta muy notorio las grandes posibilidades técnicas que desarrolla el instrumento en cuestión, es debido a esto el hecho de su numerosa participación en una gama amplia de géneros musicales. Basándonos en que las secciones musicales correspondientes a la armonía y el ritmo son quienes acompañan generando las atmósferas correspondientes a lo que la música misma propone. Es en este punto clave donde el bajo cobra gran protagonismo fundamental entre las secciones ya que es el encargado directo de conectarlas en un único papel saltando entre los grados fundamentales armónicos hilvanados con patrones rítmicos característicos del género.

### *Tiple*

El tiple es un instrumento típico de la región andina colombiana y se caracteriza por pertenecer al formato tradicional de la música tocada y formar parte de esta zona del país. No obstante, para el desarrollo de esta adaptación se conserva este instrumento para guardar el sonido tímbrico del acompañamiento de este instrumento, teniendo en cuenta que todo en cuanto a sonoridad instrumental cambia totalmente y deja el tiple como instrumento original de este formato tradicional.

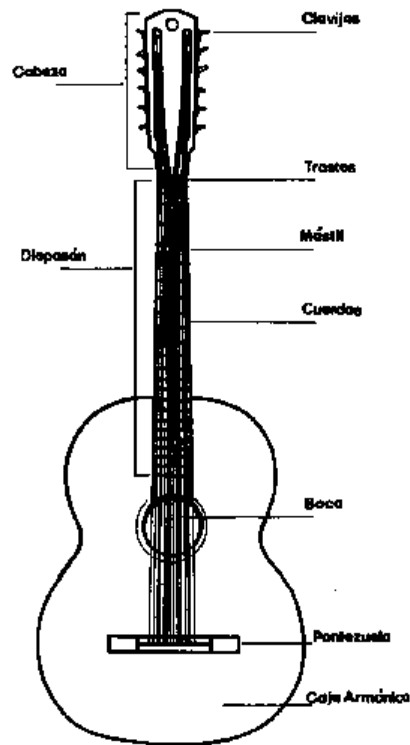
El tiple para (Gonzalez D. A., 2012), se clasifica entre los cordófonos cuyo sonido surge a través de la vibración de las cuerdas que son percutidas por la mano del instrumentista, con un timbre muy típico de los andes colombianos, asociados a los ritmos más tradicionales que emiten rasgos muy característicos como el Guajeo, rasgueo,

aplatillado, y que depende de la zona geográfica el cual son el rol melódico, acompañante, y el solista o melódico-armónico.

Las partes del tiple según (Riveros, 2000), consisten primero que todo en la caja de resonancia, boca, puente o pontezuela, mástil, diapason y sus trastes, cuerdas, cabeza, y las clavijas.

En sus inicios el tiple solo tenía cuatro cuerdas, pero con el tiempo de aumentaron con el propósito de hacerlo más sonoro y armonioso, actualmente cuenta con doce cuerdas divididas en grupo de tres, expresadas de la siguiente manera:

Primeras, Segundas, Terceras y Cuartas. La totalidad de las cuerdas recibe el nombre de ENCORDADO. Las cuerdas se diferencian por el grosor y el material. Las tres (3) primeras, que son de acero, tienen el mismo grosor. De las tres (3) segundas, la del medio es de cobre y las dos que los extremos son delgadísimas cuerdas de acero. De las tres (3) terceras, la del medio es de cobre un poco más grueso que el segundo y las de los extremos son de acero, menos delgadas que los aceros del segundo orden. De las tres (3) cuartas, la del medio es un entorchado y las de los extremos son de acero, menos delgadas que los aceros del tercer orden (Riveros, 1975. P.18).



*Figure 29.*Partes del tiple

Fuente: Cantemos con el tiple. Método para instrumento y cancionero. Álvaro Riveros. 1975

### *Características*




El tiple se caracteriza por su acompañamiento rítmico armónico, ya que tiene la peculiaridad de hacer golpes sobre las cuerdas del instrumento para asimilar un acompañamiento percusivo, entendido como la combinación de diversos “golpes”, ataques de la mano derecha sobre el encordado para producirlo como un todo, el ritmo con el que se acompaña un “ritmo” tradicional. Como ejemplo, el bambuco o el pasillo. (Bastidas, 2014)

La versatilidad de este instrumento de cuerda permite ser ejecutado rítmico armónicamente y tomando esta posibilidad se adapta a las líneas del bajo para reforzar el ritmo, teniendo en cuenta la recursividad que también puede hacer líneas melódicas.

El *guajeo* para (Santafe, 2011), citado por (Bastidas, 2014. p21) está determinado por los aspectos; el ataque y la direccionalidad del mismo como:

**Aplatillado:** Es un esfuerzo o acento sobre las cuerdas, un ataque más fuerte, con más proporción de uña de manera que el tiplista aprovecha esa sonoridad metálica tan especial por las cuerdas que tiene el instrumento. Su sonido es metálico, incluso hay quienes lo equiparan a la manera como suenan los machetes cuando están desyerbando el cafetal. **Rasgado:** Consiste en pasar uno de los dedos (algunas personas usan el índice, otras usan el medio), en un solo momento rítmico sobre todo el encordado. **Abanico:** es pasar en un mismo momento rítmico, pero de manera alternada todos los dedos hacia adelante, incluso desde el dedo meñique hasta el índice adelante hasta el índice, todos sí en el mismo momento rítmico, pero por supuesto es casi que de manera alternada, uno tras otro buscando respetar el momento rítmico. **Brisado:** atacar todo el encordado con las falanges de los dedos sin utilizar la uña, logrando una sonoridad dulce y en una dinámica piano. (Bastidas, 2014. p. 21)

#### *Signos de interpretación en la escritura*

	ACORDE BAJANDO	Con el dedo medio de la mano derecha
	ACORDE SUBIENDO	Con el dedo pulgar de la mano derecha
	CHASQUEO O APLATILLADO	Bajando con los dedos índice, medio, anular y subiéndolo con el dedo pulgar.

*Figure 30.* Signos de interpretación en la escritura. Notación musical. (Castro, C 2016.p.21)

Fuente: Doce cuerdas para el folklore sudamericano. Trabajo de grado de pregrado. Cesar Castro. 2016.

	ARMONICOS NATURALES	En los trastes 5, 7, 12, 19 y 24
	ARMONICOS ARTIFICIALES O OCTAVADOS	Después del traste N° 12, Se coloca el dedo índice sobre la nota a producir, en tanto el dedo anular o pulgar la pulsa.
	PIZZICATO	Efecto que se consigue tapando las cuerdas con la parte exterior de la mano derecha sobre el puente.
	BRISA	Este efecto se consigue rosando las cuerdas hacia arriba con la parte interior de los dedos de la mano derecha.
	GLISADO	El glisado se consigue deslizando los dedos sobre las cuerdas sin aflojar, hasta llegar a las siguientes notas.
	TREMOLO	El tremolo se hace con la pulsación del plectro hacia abajo y hacia arriba de manera consecutiva.
	ALZA-PÚA	Significa la dirección del ataque del plectro (abajo-arriba)
	METALICO	Este efecto se consigue tocando en la parte cerca al puente del instrumento.
	RASTREADO	Este efecto se consigue haciendo un tremolo y al mismo tiempo arrastrando hasta llegar a las notas indicadas.

Figure 31. Signos de interpretación en la escritura. Notación musical. (Castro, C., 2016. p.22)

Fuente: Doce cuerdas para el folklore sudamericano. Trabajo de grado de pregrado. Cesar Castro. 2016.

## CAPITULO I –APORTE INVESTIGATIVO

### Análisis formal Vino Tinto

El pasillo *Vino Tinto* compuesto por el compositor *Fulgencio García*, es un tema tradicional de la música andina colombiana y se estructura en tres diferentes secciones: sección A, sección B y sección C. cada una de estas secciones está delimitada por un motivo cadencial de pasillo, dicho motivo cadencial de pasillo es negra, silencio de corchea, corchea y negra.

La sección A se encuentra en la tonalidad de: La menor según el manuscrito, la sección B hace una tonización al tercer grado: Do Mayor, la sección C modula al sexto grado: Fa Mayor. Cada una de las secciones se compone de 16 compases.

Lo anterior se demuestra en la siguiente imagen.

Vino Tinto  
Fulgencio García

The image displays a musical score for the piece 'Vino Tinto' by Fulgencio García. The score is organized into three distinct sections, each highlighted with a colored border: Sección A (red border, measures 1-16), Sección B (blue border, measures 17-32), and Sección C (green border, measures 33-48). The music is written in a single system with a treble clef and a 3/4 time signature. Chord symbols are placed above the notes: Am, Dm, E7, G, C, F, and Gm. The score concludes with a double bar line and the initials 'D.C.' at the bottom right.

Figure 32. Secciones de Vino Tinto

Fuente: Elaboración propia

### Análisis melódico

La sección A se estructura a manera de frase periódica paralela simétrica, la sección consta de dos semi frases cada una de cuatro compases que conforman un periodo simétrico paralelo, seguidamente repite otras dos semi frases que conforman un nuevo periodo simétrico paralelo. Lo anterior es delimitado en los arcos amarillos en la figura 33.

Vino Tinto

Fulgencio García

Sección A

Am Dm E7

7 Am Dm

13 Am E7 Am

Figure 33. Compases 1 al 16 sección A Vino Tinto, dos periodos simétricos paralelos en cuatro frases.

Fuente: Elaboración propia

La sección B se estructura a manera de grupos de frases secuenciales, con una tonalización en Do Mayor, cada uno de estos grupos de frases secuenciales está estructurado cada dos compases y termina con un motivo cadencial que delimita la forma. Lo anterior está delimitado en los corchetes verdes, y en rojo el motivo cadencial que delimita la forma

Figure 34. Compases del 17 al 32 sección B Vino Tinto grupos de frases secuenciales y motivo cadencial que delimita la forma.

Fuente: Elaboración propia

La sección C se construye micro formalmente a manera de grupos de frases secuenciales, la sección consta de un total de ocho grupos de frases secuenciales. A su vez, estos ocho grupos de frases secuenciales se sub estructuran conformando un periodo delimitando un antecedente de cuatro semi grupos de frases y un consecuente de cuatro grupos de semi frases. Los grupos de frases están delimitados en la partitura en los corchetes azules, mientras que el antecedente y el consecuente están delimitados consecutivamente en arcos amarillos.

Figure 35. Compás 33 al 48, sección C, Vino Tinto grupos de frases secuenciales, antecedente y consecuente

Fuente: Elaboración propia



### *Análisis armónico*

La obra *Vino Tinto*, en la sección A se caracteriza por hacer progresiones de  $i - iv - V - i$ . La sección A contiene la progresión armónica de  $i - iv - V - i$ , en donde termina el período secuencial paralelo macro antecedentes y empieza el siguiente período macro consecuente y termina con una cadencia perfecta.

La sección B hace una tonalización a DO mayor, empezando por su V7 seguidamente de su primer grado (Do Mayor); así mismo, busca llegar a la tonalidad inicial haciendo la dominante 7 del vi grado que pasa al vi de la tonalidad de esta sección. Posteriormente, hace un cambio de tonalidad mediante el uso de la progresión V7/V para volver a La menor con su dominante; y así, concluir en el primer grado de su relativo menor delimitado por el motivo cadencial que delimita la forma de pasillo en el compás 32.

La sección C posee una modulación al sexto grado de la tonalidad original, F Mayor, haciendo progresiones de  $I - ii - V$ , volviendo a su tonalidad inicial en el compás 44 haciendo una progresión armónica de  $I - iii - vi - ii - i$  de la tonalidad original y terminando en el motivo cadencial que delimita la forma.

Lo anterior se puede verificar en la siguiente imagen del análisis por secciones del manuscrito Fulgencio García, *Vino Tinto*.

# Vino Tinto

Fulgencio García

**Sección A**

Am Dm E7

7 Am Dm

**Sección B**

13 Am E7 Am G

19 C E7 Am Dm

**Sección C**

27 Am B7 E7 Am D.C.

34 F Gm C

40 F Am

45 Dm E7 Am

Figure 36. Análisis armónico del manuscrito por secciones

Fuente: Elaboración propia

## METODOLOGÍA

### Fase I

#### Documentación del estado del arte

En esta primera fase se realizó un estudio formal sobre antecedentes que abordaron productos de investigación creación sobre músicas colombianas en formatos de adaptaciones arreglos y/o transcripciones algunos ejemplos son:

Exploring Three Colombian-Andean Folk Style (Danza Pasillo and Bambuco): analysis and arrangement of three Colombian pieces for flute and piano. Tesis doctoral realizada por Jesus Castro Turriago.

8 piezas para bajo eléctrico solista. Trabajo de grado elaborado por Sergio Andrés Torres Ruiz.

Adaptación de la obra optimista de León Cardona al formato cuarteto de jazz: dos guitarras eléctricas, batería y bajo. Trabajo de pregrado Realizado por Kevin Rodríguez Correa.

Guitarra Eléctrica solista en la interpretación del Pasillo y el Bambuco Andino Colombiano. Tesis de maestría de Giovany Alonso Rodríguez Balcerero.

Arreglo y adaptación de tres piezas de la música andina colombiana para marimba sinfónica. Trabajo de pregrado realizado por Andrés Felipe Olaya González.

Al son de cinco y la música Andina Colombiana. Trabajo de pregrado Andrea Valentina Suarez Guevara.

## Fase II

### Documentación estética

En esta fase, se realizó la documentación estética de las músicas de la región andina colombiana, específicamente del pasillo. Abordando sus características musicales y estéticas como su inicio melódico, motivo cadencial, ostinato rítmico y las variaciones implícitas de este género. Se realiza el desglosamiento bajo los parámetros mencionados con el fin de concretar las características interpretativas que estilísticamente definen el género.

## fase III

Exploración técnica de los instrumentos:

Marimba, clarinete, tiple y bajo eléctrico

En esta fase se procedió a realizar una documentación sobre la marimba abordando aspectos sobre la historia, su construcción, posibilidades técnicas, además de abordar el clarinete, el tiple y el bajo eléctrico, describiendo cada uno de estos, explicando su constitución y técnicas. El énfasis en el instrumento principal que a su vez es la razón de la elaboración del arreglo mismo fundamenta las posibilidades que se desarrollaron para la ejecución de la música.

## Fase IV

Análisis de la obra.

Para la fase IV estamos realizando el análisis de la obra *Vino Tinto* abordando un análisis formal, armónico y melódico. Teniendo en cuenta estas herramientas para el entendimiento total de la obra, además del desglose instrumental que el arreglo requiere

sin perder la estética y el estilo que el género y lograr una mejor ejecución de la misma a la hora de su interpretación.

Fase V

Adaptación

Para la adaptación se realiza una orquestación de los elementos de la obra *Vino Tinto* para el formato de cuarteto especial salido un poco de lo convencional donde siempre los protagonistas son la guitarra, bandola andina y tiple. Logrando así la innovación en el repertorio de la marimba. Optando por el clarinete y bajo eléctrico como instrumentos acompañantes y conservando el tiple como instrumento característico y tradicional en la música folclórica andina colombiana.

## LA ADAPTACION

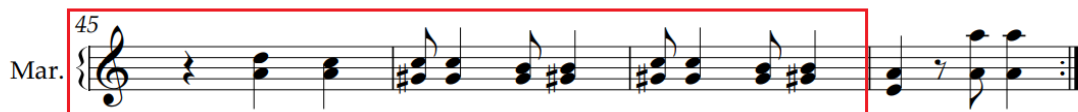
### Aporte creativo

El aporte creativo de la presente investigación se fundamenta en la realización de una adaptación de la obra *Vino Tinto* del compositor Fulgencio García para el formato de marimba, clarinete, tiple y bajo eléctrico. El rol de la marimba, generalmente, consiste en interpretar la melodía principal del tema, mientras que el clarinete realiza contra melodías que ornamentan la obra. Por otro lado, el tiple se encarga de conservar el ostinato rítmico del acompañamiento de pasillo. Finalmente, la adaptación adhiere el uso del bajo eléctrico como instrumento que solidifica la armonía. Para la presente adaptación, se toma como referencia primaria el arreglo del maestro Luis Uribe Bueno en versión del Trío Morales Pino, en donde se toma la obra *Vino Tinto*, de su álbum *Palco de Honor*. En esta adaptación se hace el cifrado correspondiente a cada sección para el bajo eléctrico y el tiple con algunos obligados estructurales, siempre basado bajo la transcripción descrita; sin embargo, la adaptación utiliza elementos de la sección A y B de la versión escrita por el músico Manuel Bernal, específicamente en los compases trece al 15 de la sección A. y los compases 45 al 47 de la sección B.



Figure 37. Compás 13 al 15, Sección A

Fuente: elaboración propia



*Figure 38.* Compas 47 al 47, Sección B

Fuente: elaboración propia

La adaptación

Sección A

La sección A de la obra *Vino Tinto* en primera instancia está orquestada mediante el uso de la melodía en la marimba, con el acompañamiento de pasillo del tiple. Se agrega cifrado que funge para tiple y bajo. Por su parte el clarinete funciona como un elemento ornamental que realiza contra melodías y contrapuntos, también se hace el uso de negras en los tiempos uno y tres del compás dos, y el segundo tiempo del compás tres respectivamente para darle fuerza a la entrada.

# Vino Tinto

pasillo

Fulgencio García

$\text{♩} = 200$

Clarinete en Sib *mp* Bm B7 Em

Marimba *f*

Bajo *mf* Am A7 Dm

Tiple *mp* Am A7 Dm

5 Cl. *f* 3 F#7 Bm

Mar. *f*

Bajo Dm E7 Am

Dm E7 Am

Figure 39. Sección A

Fuente: elaboración propia



2

9

Cl.  $\text{Bm}$   $\text{B}^7$   $\text{Em}$

Mar.

Bajo  $\text{Am}$   $\text{A}^7$   $\text{Dm}$

13

Cl.  $\text{F}^{\#7}$   $\text{Bm}$   $\text{Bm}$

Mar.

Bajo  $\text{E}^7$   $\text{Am}$   $\text{Am}$

Figure 40. Sección A.

Fuente: elaboración propia

La repetición de la sección A, el clarinete toma la melodía principal de la obra ya que esta adaptación es basada en la transcripción de un track del Trío Morales Pino, que según la guía de este audio, indica el cambio de voz principal en esta parte de la obra mientras la marimba realiza ornamentaciones contrapuntísticas y el tiple y el bajo conservan su rol.

17 3

Cl. Bm B<sup>7</sup> Em

Mar.

Bajo Am A<sup>7</sup> Dm

21

Cl. F<sup>#7</sup> Bm

Mar.

Bajo Dm E<sup>7</sup> Am

Figure 41. Sección A repetición

Fuente: elaboración propia

4

25

Cl. *z* Bm B<sup>7</sup> Em

Mar.

Bajo Am A<sup>7</sup> Dm

29

Cl. *z* F<sup>#7</sup> *z* Bm Bm *z*

Mar.

Bajo *z* E<sup>7</sup> *z* Am Am *z*

Figure 42. Sección A repetición

Fuente: elaboración propia

## Sección B

En la sección B de la obra la marimba realiza la melodía principal, el clarinete ejecuta un contra canto en el compás 42 al 47, haciendo arpeggios, utilizando las inversiones, valiéndose de las notas correspondientes a la armonía con las triadas de los acordes por los que pasa, con el acompañamiento de pasillo en el tiple y el bajo eléctrico

haciendo algunos obligados alimentando la armonía principal de esta sección. Dicha sección se repite de la misma manera.

The musical score consists of two systems of four staves each. The first system covers measures 33 to 36, and the second system covers measures 37 to 40. The instruments are Clarinet (Cl.), Maracas (Mar.), and Bass (Bajo). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Chord symbols are placed above or below the staves to indicate the harmonic structure.

**System 1 (Measures 33-36):**

- Measure 33: Cl. (quarter, quarter, quarter, quarter), Mar. (quarter, quarter, quarter, quarter), Bajo (rest, quarter, quarter, quarter), Treble (rest, quarter, quarter, quarter). Chords: A<sup>7</sup>, slash, D.
- Measure 34: Cl. (quarter, quarter, quarter, quarter), Mar. (quarter, quarter, quarter, quarter), Bajo (rest, quarter, quarter, quarter), Treble (rest, quarter, quarter, quarter). Chords: A<sup>7</sup>, slash, D.
- Measure 35: Cl. (quarter, quarter, quarter, quarter), Mar. (quarter, quarter, quarter, quarter), Bajo (rest, quarter, quarter, quarter), Treble (rest, quarter, quarter, quarter). Chords: A<sup>7</sup>, slash, D.
- Measure 36: Cl. (quarter, quarter, quarter, quarter), Mar. (quarter, quarter, quarter, quarter), Bajo (rest, quarter, quarter, quarter), Treble (rest, quarter, quarter, quarter). Chords: A<sup>7</sup>, slash, D.

**System 2 (Measures 37-40):**

- Measure 37: Cl. (quarter, quarter, quarter, quarter), Mar. (quarter, quarter, quarter, quarter), Bajo (quarter, quarter, quarter, quarter), Treble (quarter, quarter, quarter, quarter). Chords: slash, F#<sup>7</sup>, slash, Bm.
- Measure 38: Cl. (quarter, quarter, quarter, quarter), Mar. (quarter, quarter, quarter, quarter), Bajo (quarter, quarter, quarter, quarter), Treble (quarter, quarter, quarter, quarter). Chords: slash, F#<sup>7</sup>, slash, Bm.
- Measure 39: Cl. (quarter, quarter, quarter, quarter), Mar. (quarter, quarter, quarter, quarter), Bajo (quarter, quarter, quarter, quarter), Treble (quarter, quarter, quarter, quarter). Chords: slash, F#<sup>7</sup>, slash, Bm.
- Measure 40: Cl. (quarter, quarter, quarter, quarter), Mar. (quarter, quarter, quarter, quarter), Bajo (quarter, quarter, quarter, quarter), Treble (quarter, quarter, quarter, quarter). Chords: slash, F#<sup>7</sup>, slash, Bm.

Figure 43. Sección B

Fuente: elaboración propia

6

41 / Em / Bm

Cl.

Mar.

Bajo

45 / C#7 F#7 Bm Bm

Cl.

Mar.

Bajo

Am Am /

Figure 44. Sección B

Fuente: elaboración propia

### Sección C

La sección C modula a la tonalidad de F (Fa mayor) en donde la melodía principal la toma la marimba, El clarinete lleva desde el inicio de esta sección ornamentaciones hasta realizar una escala descendente cromática en el compás 76, Seguidamente de un

unísono de los cuatro instrumentos en el compás 79 y finalizar con un motivo cadencial que delimita la forma.

65 9

Cl. G Am

Mar.

Bajo F Gm

69 D7 G

Cl. D7 G

Mar.

Bajo C7 F

Figure 45. Sección C

Fuente: elaboración propia

10

Cl. 73 G

Mar.

Bajo F Am

77 Bm F#7 Bm

Bajo E7 Am

Am

Figure 46. Sección C

Fuente: elaboración propia

En la repetición de la sección C la melodía principal sigue siendo interpretada por la marimba, mientras el clarinete apoya la armonía principal con ornamentaciones este realiza la escala descendente cromática en el compás 92, seguidamente de un unísono de

los cuatro instrumentos en el compás 95 y finalizar con un motivo cadencia que delimita la forma.

The musical score consists of two systems of four staves each. The first system covers measures 81 to 84, and the second system covers measures 85 to 88. The instruments are Clarinet (Cl.), Maracas (Mar.), Bass (Bajo), and a guitar-like accompaniment. Chord progressions are indicated above the staves: G, Am, F, Gm, D7, and F. The score includes various rhythmic notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, along with dynamic markings like 'z' (crescendo) and 'x' (pizzicato).

Figure 47. Sección C repetición

Fuente: elaboración propia



12

89

G

Cl.

Mar.

Bajo

F

Am

Am

93

Bm

F#7

Bm

Cl.

Mar.

Bajo

E7

Am

E7

Am

Figure 48. Sección C

Fuente: elaboración propia

Para finalizar la obra se realiza el unísono con los cuatro instrumentos en el compás 143 con la particularidad que el clarinete lo hará una octava arriba de cómo lo

hacía normalmente para realzar la melodía y dar por finalizada la obra en el compás 144, con el motivo cadencial que delimita la forma del pasillo.

The figure displays four staves of musical notation. The first staff begins with a clef and a slash, followed by a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. This is followed by a slash and a 'Bm' chord. The second staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4, followed by a slash and a 'Bm' chord. The third staff starts with a slash, followed by a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4, followed by a slash and an 'Am' chord. The fourth staff begins with a slash, followed by a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4, followed by a slash and an 'Am' chord.

*Figure 49.* Compás 143 y 144 unísono con clarinete a la octava y motivo cadencial que delimita la forma.

Fuente: Elaboración propia

## CONCLUSIONES

El presente trabajo consistió en la creación de un producto de investigación haciendo la contribución de un aporte creativo y un aporte investigativo, se tuvo en cuenta para el desarrollo de este documento: la recopilación, análisis y uso de antecedentes de investigación creación, el estudio estético del pasillo colombiano en el abordaje técnico de los instrumentos; marimba, clarinete, tiple y bajo eléctrico, en un análisis formal, estructural, armónico de la obra, y finalmente en el aporte creativo la cual es la adaptación.

Los referentes que se usaron para la presente investigación están involucrados en adaptaciones y arreglos en obras musicales colombianas, especialmente de la región andina, donde la información obtenida se basó en la incorporación de instrumentos diferentes al formato tradicional de este género musical.

Se introdujo información sobre la música colombiana y técnica para desarrollarla, además de las características principales y las variaciones del pasillo colombiano. También se incluyó información de los instrumentos: marimba, clarinete, tiple y bajo eléctrico; dando a conocer su descripción, su construcción, y técnicas de ejecución.

Se desarrolló un análisis formal, melódico y armónico del manuscrito de esta obra teniendo en cuenta los elementos característicos del pasillo colombiano, esto para una mejor comprensión del estilo de este género musical y hacer la realización de la adaptación de la obra *Vino Tinto*.

Se realizó la adaptación de la obra tomando los elementos característicos de los cuales este género musical hace uso, y empleando elementos compositivos de varios autores como referencias logrando una mejor adaptación de la obra Vino Tinto. Se hace uso del arreglo del maestro Luis Uribe B para el desarrollo de la totalidad de la adaptación, además se agregaron algunos fragmentos del arreglo del compositor Manuel J. Bernal para cerrar en las secciones A y B, teniendo el tiple y el bajo eléctrico como base de acompañamiento con el cifrado.

## Bibliografía

- Bastidas, E. (2014). *Adaptacion de material del tiple al trombon de varas en el acompañamiento del pasillo colombiano para el contexto de banda sinfonica*. Bogota.
- Casas, S. A. (2019). El pasillo colombiano atravez del corno Frances.
- Castro, C. (2016). *Doce cuerdas para el folklore sudamericano*. Bucaramanga: Universidad Autonoma de Bucaramanga.
- Castro, J. (2010). *La familia del clarinete*.
- Castro, J. (2016). *Explorando tres estilos folclóricos colombo-andinos (danza, pasillo y bambuco): un análisis y arreglo de tres piezas colombianas para flauta y piano*. Mississippi: Universidad del Sur de Mississippi.
- Correa, K. O. (2020). *Adaptacion de la obra optimista de Leon Ccardona al formato cuarteto de jazz: dos guitarras electricas, bateria y bajo*.
- Correa, K. O. (2021). *Adaptación de la obra optimista de Leon cardona al formato cuarteto ed Jazz: dos guitarras electricas, bateria y bajo*. .
- EAFIT. (2021. p.1.). *Biografía Fulgencio Garcia*. Obtenido de <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/22013#:~:text=Bandolista%2C%20compositor.,numerosas%20piezas%20instrumentales%20y%20canciones>.
- Fernández, P. A. (2016). *“Percusión Sinfónica: guía de recursos técnicos, sonoros y escritura”*. Ecuador: Universidad de Cuenca.
- Godides, & Homero. (2016). *Libro La marimba: Un estudio histórico, organológico y cultural*. Guatemala. Fondo de Cultura Económica. 2 edicion.

- Gonzalez, A. (2021). *Arreglo y adaptacion de tres piezas de la musica andina*.
- Gonzalez, D. A. (2012). *Tres estampas de la mitologia indigena colombiana. Proceso y analisis de la composicion de un concierto para tiple solista y orquesta de camara*. Universidad Pedagogica Nacional.
- Gradante. (2014). “*Colombia: Musical Instruments, Musical Ensembles, Musical Contexts and Genres, Popular Music, Art Music, Further Study.*” In *Garland Encyclopedia of World Music*, . Mexico.
- Instrumentos Musicales. (2020). *El bajo*. Recuperado el 2021, de <https://instrumentosmusicales10.net/bajo-electrico>
- Montoya, A. A. (2017). *El ritmo del pasillo Colombiano*.
- Moreno, S. G. (2021). *Historia del clarinete*. Obtenido de <https://elrincondenuestrosmusicos.files.wordpress.com/2018/01/historia-del-clarinete-sofc3ada-garcc3ada-moreno.pdf>
- Olaya. (2021). *Arreglo y adaptacion de tres piezas de la musica Andina Colombiana para Marimba Sinfonica*. Bogota.
- Olaya, A. (2021). *Arreglo y adaptacion de tres piezas de la musica andina Colombiana para Marimba Sinfonica*. Bogota.
- Palomino, A. S. (2010). *Una aproximación urbana a la Música de marimba*.
- Pardo, A. (2017). *El pasillo COolombiano a travez del Corno Franesc: adaptaciones y arreglos*.

- Radio Nacional de Colombia. (2020). Obtenido de <https://www.radionacional.co/cultura/fulgencio-garcia-140-anos-del-autor-de-la-gata-golosa>
- RAE. (2021). *Concepto marimba*. Recuperado el 2021, de <https://dle.rae.es/marimba>
- Riveros, A. (1975). *El tiple*.
- Rodriguez, G. (2016). *La Guitarra Eléctrica solista en la interpretación del Pasillo y el Bambuco Andino Colombiano*. Zipaquirá: Universidad de Cundinamarca.
- Santafe, O. (2011). *Estudios melancolicos para tiple solo. Doce estudios para tiple solista*. Bogotá.
- Santafe, O. (2014). *Estudios melancolicos para tiple solo. Doce estudios para tiple solista*.
- SINIC. (2018). *Colombia cultural*. Recuperado el 2021, de <https://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=17&COLTEM=221>
- Slonimsky, N. (1946). *Music of Latin America*. New York.
- Suarez, A. (2021). *Al son de cinco y la musica Andina Colombiana*. Bogotá.
- Tolima total. (2020). *Fulgencio Garcia*. Recuperado el 2021, de <https://tolimatotal.com/garcia-fulgencio/garcia-fulgencio>
- Torres, S. (2011). *8 piezas para bajo electrico solista*.
- Torres, S. (2018). *Las musicas colombianas como base ritmica para el desarrollo de un metodo de enseñanza para bajo electrico*. UNAB.
- Torres, S. (2021). *Colombia en clave de FA*. Pamplona: Universidad de Pamplona.
- Zator, B. (2011). *Aprender como enfocarse en la interpretacion de la marimba*.

