

**ADAPTACIÓN DE DOS OBRAS MUSICALES DE LA REGIÓN ANDINA
COLOMBIANA A VIBRÁFONO ESCRITAS ORIGINALMENTE PARA PIANO POR
EL COMPOSITOR GERMÁN DARÍO PÉREZ**

NATALIA GUTIÉRREZ TAFUR

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES – LICENCIATURA EN MÚSICA
ABRIL 2024 – BOGOTÁ D.C

**ADAPTACIÓN DE DOS OBRAS MUSICALES DE LA REGIÓN ANDINA
COLOMBIANA A VIBRÁFONO ESCRITAS ORIGINALMENTE PARA PIANO POR
EL COMPOSITOR GERMÁN DARÍO PÉREZ**

Proyecto de grado para optar por el título de
licenciado en música

presenta:

Natalia Gutiérrez Tafur

Asesor:

Germán Darío Pérez

Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Bellas Artes – Licenciatura en Música
Abril 2024 – Bogotá D.C

DEDICATORIA

*A mi madre por enseñarme lo que es la perseverancia
Por haberme forjado como la persona que soy
Por siempre estar para mí.*

*A mi padre y hermanos.
Personas importantes en mi vida
Gracias por estar presentes.*

Tabla de contenido

Planteamiento del problema.....	8
Delimitación del problema.....	8
Pregunta	9
Objetivos.....	9
General.....	9
Específicos	9
Justificación.....	10
Antecedentes	11
Marco teórico.....	13
La región andina colombiana	13
Música de la región andina colombiana	15
Influencias y transformaciones	18
Bambuco	20
Guabina.....	23
Retos y oportunidades en la adaptación de repertorio.	25
Antecedentes de música colombiana para vibráfono.....	26
Germán Darío Pérez.....	27
Vibráfono.....	28
Descripción física	30
Placas.....	32
Tubos resonadores.....	33
Motor de producción del vibrato	35
Pedal de amortiguación y sustain	36
Baquetas.....	37
Técnica.....	37
Técnica a dos baquetas	38
Técnica a cuatro baquetas	39
Dampening	42
Ghosting	43
Pedaling.....	43

Marco metodológico	45
Categorías del proyecto.....	46
Diseños de investigación.....	47
Ruta metodológica	48
Búsqueda documental.....	48
Encuestas o entrevistas a la audiencia	48
Criterio de selección de obras.....	49
Análisis musical.....	49
Descripción del proceso de adaptación.....	49
Desarrollo	50
Criterio de selección de obras.....	50
Análisis de las obras	51
Después de Todo.....	51
León Cardona.....	55
Descripción del proceso de adaptación.....	58
Después de todo	59
León Cardona.....	61
Triangulación de encuestas.....	65
Conclusiones	66
Bibliografía	68

Tabla de ilustraciones

Ilustración 1 Mapa poblacional región andina colombiana.....	13
Ilustración 2 Esquema habitantes de la región andina.....	14
Ilustración 3 Pedro Morales Pino, Cartago.....	18
Ilustración 4 León Cardona	22
Ilustración 5 Base rítmica bambuco	23
Ilustración 6 Patrón rítmico de la guitarra en la Guabina.....	25
Ilustración 7 Tabla de obras para vibráfono	26
Ilustración 8 Germán Darío Pérez	27
Ilustración 9 Looney Tunes and Merrie Melodies	29
Ilustración 10 Categorías de Horbostel-Sachs y sus antecedentes	30
Ilustración 11 Clasificación instrumentos de percusión.....	31

Ilustración 12 Tesitura del vibráfono	31
Ilustración 13 Vibráfono Yamaha 4 octavas	31
Ilustración 14 Vibráfono Yamaha 3 octavas	32
Ilustración 15 Vibráfono Musser tres octavas	32
Ilustración 16 Marimba y vibráfono Marimba One	33
Ilustración 17 Vista transversal de placa y resonador	33
Ilustración 18 Geni Barry	34
Ilustración 19 Geni Barry en vibráfono Yamaha	34
Ilustración 20 Motor de vibráfono.....	35
Ilustración 21 Vibráfono Majestic.....	37
Ilustración 22 Vibráfono Musser.....	37
Ilustración 23 Vibráfono Musser.....	37
Ilustración 24 Agarre a dos baqueta - técnica moderna	39
Ilustración 25 Agarre a dos baquetas, técnica francesa.....	39
Ilustración 26 Numeración de baquetas en el agarre Burton.....	40
Ilustración 27 Numeración de baquetas en el agarre Stevens	40
Ilustración 28 Agarre cruzado tradicional	41
Ilustración 29 Agarre Stevens	41
Ilustración 30 Agarre Burton.....	42
Ilustración 31 Partitura de pedal completo.....	44
Ilustración 32 Partitura de pedal medio.....	44
Ilustración 33 Partitura sin pedal.....	44
Ilustración 34 Patrones ritmo - melódicos, Después de todo	53
Ilustración 35 Patrones ritmo - armónicos, Después de todo	53
Ilustración 36 Parte A, Compás 1 - 5	53
Ilustración 37 Final de la parte A', compás 20 - 24.....	53
Ilustración 38 Parte B, Compás 25 - 29.....	54
Ilustración 39 Parte B', Compás 33 - 34.....	54
Ilustración 40 Coda, compas 48 - 51	54
Ilustración 41 Patrones ritmo - armónicos, León Cardona.....	56
Ilustración 42 Patrones ritmo - armónico, León Cardona	56
Ilustración 43 Parte A. compás 1 - 4	57
Ilustración 44 Parte B, compás 22 - 27.....	57
Ilustración 45 Segunda parte tonalidad de E	57

Ilustración 46 Compás 57, cita al bambuco María Beatriz en el Tiple	58
Ilustración 47 Modelo final León Cardona	58
Ilustración 48 Tratamiento melódico parte A.....	59
Ilustración 49 Tratamiento melódico parte A'	60
Ilustración 50 Fragmento original de la obra Después de todo	60
Ilustración 51 Parte A y B, Modulación a Ebm.....	60
Ilustración 52 Puente Después de todo, compás 41 - 47	61
Ilustración 53 Coda, Después de todo, compás 48 – 5, modelo ritmo melódico	61
Ilustración 54 Parte A León Cardona, compás 1 – 8.....	62
Ilustración 55 Parte A, León Cardona, compás 13 - 18.....	62
Ilustración 56 Parte B, León Cardona, compás 25 – 28, uso de la contra melodía	62
Ilustración 57 Parte B, León Cardona, compás 37 – 44, Modulación enarmónica	63
Ilustración 58 Parte C, Cita Gloria Beatriz.....	63
Ilustración 59 Parte C, León Cardona, Octavas simultaneas.....	64
Ilustración 60 León Cardona, Comparativa motivo melódico, compas 1 – 91 – 99	64
Ilustración 61 Coda, León Cardona.....	65

Planteamiento del problema

Delimitación del problema

La realización de esta investigación se fundamenta, en parte, en la experiencia personal de la autora, quien al ingresar a la universidad tuvo su primer acercamiento a las músicas de la región andina. A pesar de no haber crecido expuesta a estos géneros musicales en su infancia y de haber descubierto estas músicas en una etapa relativamente tardía de su vida, la autora desarrolló un interés motivado por la singularidad de la sonoridad de estas tradiciones y su impacto artístico, de esta manera este encuentro no solo resultó en una conexión significativa sino también desempeñó un papel esencial en su desarrollo como músico profesional ya que amplió su horizonte musical y le permitió explorar nuevas perspectivas en su quehacer artístico.

Ahora bien, en décadas recientes, el interés por estudiar y entender las músicas tradicionales ha ganado importancia en la academia y en la sociedad en general, en el caso de Colombia investigaciones realizadas por maestros como Leonor Convers y Juan Sebastián Ochoa (2007) con su libro “Gaiteros y tamboleros” o Alejandro Zuleta con “El método Kodaly en Colombia” (2004) dan cuenta de cómo el estudio de dichas músicas puede nutrir y fortalecer los procesos de aprendizaje dentro de la academia; asimismo, es nuestra responsabilidad no desconocerlos y revitalizar los procesos artísticos, investigativos y de divulgación. Como señala la maestra y folclorista Dora Zárate en su libro *Sobre folclore y educación*, es de suma importancia incluir la música folclórica y tradicional dentro de los programas académicos con el fin de promover el interés y respeto hacia ella. Del mismo modo la etnomusicóloga María Eugenia Londoño ha reflexionado sobre el valor inherente de la música tradicional como parte de la identidad cultural de un territorio, no solo como una manifestación artística, sino también como un vínculo con la historia, la memoria y las tradiciones locales, en este sentido las músicas tradicionales relatan historias, preservan vivencias y conectan generaciones.

La ciudad de Bogotá está en una constante recepción de personas provenientes de diferentes regiones del país, es precisamente esta circunstancia la que posibilita la convergencia de individuos con distintas vivencias, trasfondos culturales y tradicionales resultando en una reproducción de diversas prácticas culturales, lo que incide en el reconocimiento de una diversidad dentro de las instituciones educativas como lo es la Universidad Pedagógica Nacional (UPN). Sin embargo, el estudio de las músicas tradicionales dentro de la UPN depende de la cátedra e instrumento al que pertenezca cada estudiante. Si bien se encuentran distintos espacios académicos dentro de las agrupaciones

donde se evidencia la importancia de interpretar y conocer dichas músicas, dentro de la práctica instrumental hay una evidente tendencia al uso de repertorio de origen centro europeo.

En la actualidad, un músico que cuente con la mayor cantidad de herramientas le será de utilidad para lograr un gran desenvolvimiento a nivel técnico, musical e interpretativo ya que así le será posible lograr los objetivos de acuerdo con las necesidades de su potencial. De acuerdo con lo anterior, el presente proyecto tiene como finalidad plantear los retos que se generen a partir de la adaptación de tres obras compuestas originalmente para piano por el maestro Germán Darío Pérez, teniendo en cuenta la necesidad de abordar dichos repertorios generando acercamientos a las músicas tradicionales nutridas de nuevos lenguajes, ampliando así las facultades que pueden desarrollar los músicos percusionistas y posibilitando la articulación entre técnica e interpretación.

Pregunta

¿Cómo abordar la adaptación del repertorio para piano *Después de todo* y *León Cardona* del maestro Germán Darío Pérez, teniendo en cuenta aspectos y limitaciones técnico interpretativas del instrumento, buscando mantener la riqueza armónica original y el sentido interpretativo de la música andina colombiana, enfocado a interpretes del vibráfono en formación universitaria?

Objetivos

General

Desarrollar dos adaptaciones para vibráfono de las obras *Después de todo* y *León Cardona*, compuestas por el maestro Germán Darío Pérez, para contribuir a la diversificación del repertorio colombiano y enriquecer así la formación musical de los percusionistas, mediante la exploración de piezas autóctonas.

Específicos

Caracterizar las posibilidades técnico-interpretativas del piano y el vibráfono con el fin de proporcionar un análisis detallado del instrumento.

Describir las diferentes características interpretativas del repertorio del maestro Germán Darío Pérez dentro del contexto de las músicas andinas colombianas.

Aportar al repertorio del vibráfono desde la adaptación de repertorio escrito originalmente para piano.

Justificación

En la actualidad los estándares educativos dentro de las instituciones han sido fuertemente influenciados por los modelos europeos y estadounidenses, como consecuencia, en el caso específico de la educación musical en la Universidad Pedagógica Nacional se refleja una constante con respecto a los contenidos que se imparten, a los instrumentos que se enseñan y a los repertorios que se ejecutan haciendo poco o nulo énfasis en las músicas tradicionales o populares. Este proyecto de grado tiene como objetivo proporcionar una educación que no solo transmita conocimientos académicos, sino que también promueva valores fundamentales, habilidades sociales y emocionales. Al incluir el estudio de músicas tradicionales en el ámbito académico se enriquece la experiencia al fomentar la comprensión intercultural y el respeto por la identidad y la cultura de distintos grupos sociales.

Conforme a ello, Germán Darío Pérez se posiciona como una figura idónea para el desarrollo del presente proyecto dada su notable influencia en la evolución de la música andina colombiana y su solido fundamento tanto en las tradiciones musicales del país como en las técnicas académicas y tradicionales. Su habilidad para fusionar elementos característicos de un estilo musical a otro no solo lo ha establecido como un pionero en su campo, sino que ha permitido que la música tradicional colombiana trascienda las fronteras, la extensa trayectoria de Germán Darío Pérez proporciona una amplia y enriquecedora perspectiva sobre la práctica musical.

Una técnica utilizada por muchos marimbistas para potenciar sus habilidades musicales es la adaptación a la marimba de obras escritas para otros instrumentos tal y como se evidencia en piezas como las Suites para Cello de J. S. Bach o el célebre “concierto de Aranjuez”; la incorporación de elementos musicales de otros instrumentos ha permitido el crecimiento a nivel técnico e interpretativo de la marimba y sus instrumentistas. Por ello una de las iniciativas que busca impulsar este proyecto es la interpretación del repertorio actual de la música colombiana en un instrumento con predominio de influencias norteamericanas y centroeuropeas como lo es el vibráfono. Además, la adaptación de obras escritas para otros instrumentos al vibráfono no solo implica transcribir notas para acomodarlas a la disposición del mismo, sino que también requiere un estudio reflexivo del estilo y lenguaje del instrumento original, lo cual puede contribuir de manera positiva su capacidad para tocar con destreza expresión y creatividad.

El reconocimiento y apropiación de dos géneros de la región andina colombiana tales como: bambuco y guabina harán parte importante del desarrollo de este, con objeto de

ahondar en el estudio de estos y visibilizarlos dentro de los espacios académicos. Además, este proyecto de grado busca ser un acercamiento a todos los músicos que deseen tener una aproximación a las músicas tradicionales enriquecidas con diferentes lenguajes como lo son las composiciones del maestro German Darío las cuales se enmarcan dentro del movimiento de la Nueva Música Colombiana.

Antecedentes

El trabajo *Adaptación para marimba de Antonio Lauro* por Fusco Rojas¹ aborda la integración de la marimba en la música tradicional venezolana, específicamente a través del vals venezolano el cual, no solo contribuye al enriquecimiento del repertorio musical para marimba como influencias culturales específicas además resalta la importancia de la adaptación para el aprendizaje musical.

En 2017, Carlos Augusto Salamanca Bernal presento su tesis de maestría titulado *De las maracas a la Batería* propuesta metodológica para la apropiación de elementos rítmicos de la música llanera colombo-venezolana este trabajo se enfoca en el acercamiento a las músicas de los llanos orientales².

El trabajo *Técnicas extendidas en la guitarra clásica: adaptaciones de la música popular colombiana para la orquesta de guitarras UNAC* por Muñoz y Ríos presenta una serie de adaptaciones y arreglos de música popular a partir de uso de técnicas extendidas propias del instrumento, la cual tenía como objetivo demostrar como la música popular puede revitalizar y enriquecer el repertorio y la practica en un contexto educativo³.

En el contexto de la adaptación musical y la metodología para la enseñanza de los estilos musicales tradicionales, es relevante considerar los trabajos previos que han explorado áreas con enfoque en la música latinoamericana y más específico, en la tesis de maestría titulada *De las maracas a la batería* se aborda un acercamiento a las músicas de los llanos colombo-venezolanos con el objetivo de convertir los elementos rítmicos del sistema musical del joropo en percusión corporal para su posterior aplicación a la batería, por otro lado, Muñoz y Ríos buscan aumentar la motivación de los estudiantes de la orquesta de guitarras por medio de la adaptación de músicas tradicionales y el uso de técnicas extendidas.

¹ «Adaptación para marimba de Antonio Lauro (modelo didáctico)».

² Salamanca, «De las maracas a la batería. Propuesta metodológica para la apropiación de los elementos rítmicos de la música llanera colombo-venezolana.»

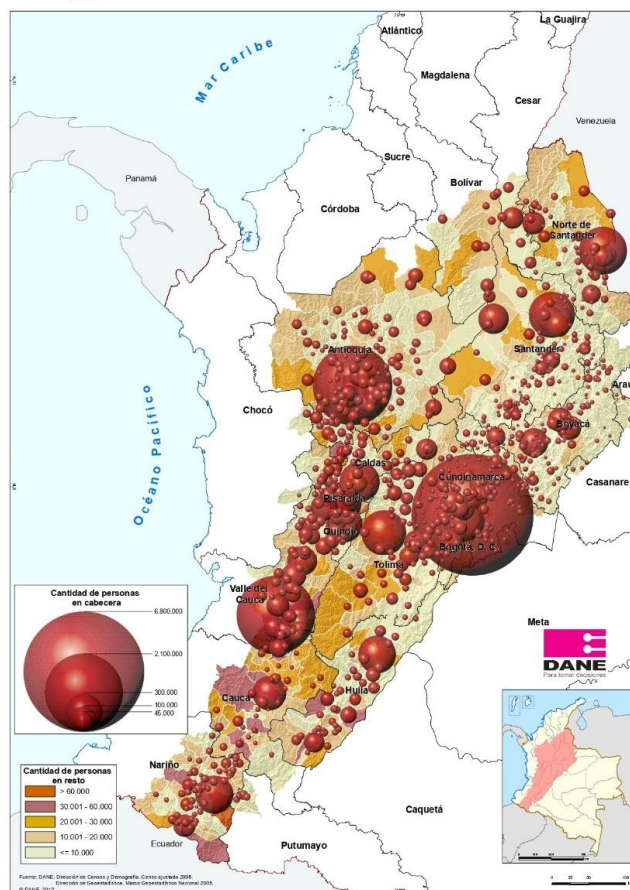
³ Daniel Muñoz y Emmanuel Rios del Rio, «Técnicas extendidas en la guitarra clásica: adaptaciones de la música popular colombiana para la orquesta de guitarras UNAC».

Los anteriores estudios representan un esfuerzo para adaptar y preservar la música tradicional en contextos modernos y educativos resaltando su importancia dentro del proceso creativo ya que permiten ver que la adaptación no solo es un ejercicio técnico, sino también una herramienta de preservación cultural.

Marco teórico

La región Andina colombiana

Ilustración 1 Mapa poblacional región andina colombiana
 Mapa 2.11. Población en cabecera y resto para la región Andina, según municipio 2005



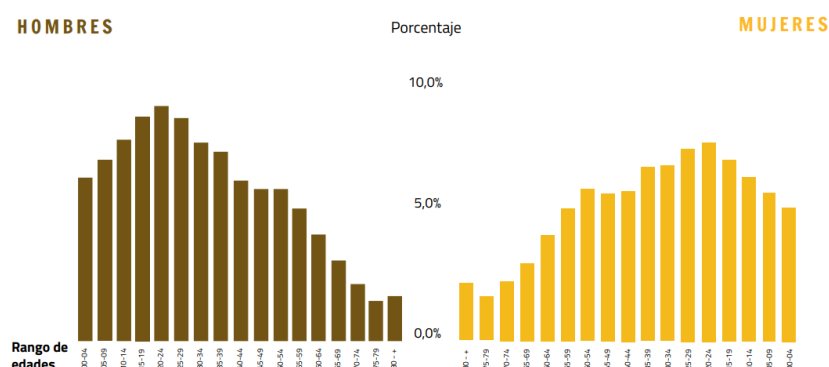
Fuente: Tomado de la página del departamento administrativo nacional de estadística

La región Andina en Latinoamérica se distingue por ser una de las áreas de mayor diversidad biológica y cultural en el mundo; atravesada por la Cordillera de los Andes, se extiende desde Venezuela hasta Argentina y Chile, cubriendo territorios de Ecuador, Perú y Bolivia, países que comparten una herencia profunda en tradición cultural que se manifiesta en sus músicas, lenguas y cosmovisiones, así mismo la región Andina enfrenta desafíos similares incluyendo la presión sobre los ecosistemas debido a actividades como la minería, el cambio de uso del suelo y el crecimiento urbano descontrolado, de igual manera, la vulnerabilidad frente al cambio climático y la necesidad de conservación efectivas son preocupaciones comunes en los países andinos.⁴

⁴ Catherine Walsh, *Estudios culturales latinoamericanos, Retos desde y sobre la Región Andina*.

La región Andina, tanto en contexto colombiano como en el latinoamericano, se funda como un territorio de gran complejidad geográfica, cultural y económica. En Colombia, esta región abarca aproximadamente 283.000 kilómetros cuadrados, configurándose como el eje central del país dentro de las cinco regiones en 1985, estratégicamente situada entre las tres cordilleras -oriental, central y occidental-, la región Andina colombiana se caracteriza por albergar el mayor porcentaje de habitantes del país, sumando un total de 25'045.417. Dentro de las áreas más pobladas se encuentra Bogotá y Antioquia con el 28% y 23% de habitantes respectivamente; el porcentaje restante de habitantes se encuentra distribuido entre los departamentos de Boyacá, Caldas, Cundinamarca, Norte de Santander, Quindío, Risaralda, Santander y Tolima.⁵

Ilustración 2 Esquema habitantes de la región andina



Fuente: contextos regionales 2020

La región Andina colombiana se caracteriza por una rica biodiversidad, resultado de la variedad de pisos térmicos, este entorno natural privilegiado coexiste con una población que supera los 26 millones de habitantes, constituyendo más de la mitad de la población nacional y representando el 65% del PIB colombiano, lo cual subraya su importancia económica y demográfica, por lo cual, contribuye a su rica cultura, historia, música y danza.

Sin embargo, toda esa potencia económica y cultural contrasta con los desafíos en educación, calidad de vida y participación electoral evidenciando la necesidades políticas públicas enfocadas en el desarrollo sostenible e inclusivo, así mismo la planificación regional, que ha evolucionado desde divisiones bipartitas hasta la consideración de la diversidad económica e institucional de sus departamentos, no obstante, aun enfrenta el reto de

⁵ Damaria Paola Rozo López, «Contexto regional Andina»; Alfred Hettner, *Viajes por los Andes Colombianos*.

incorporar efectivamente a las dieciséis corporaciones regionales autónomas enmarcadas dentro de un desarrollo equitativo.⁶

Música de la región andina colombiana

El análisis de la música andina colombiana, desde sus orígenes hasta su consolidación como patrimonio cultural inmaterial, evidencia un abundante proceso de mestizaje y transformación sociocultural marcado por la interacción entre diversos géneros musicales y prácticas artísticas tradicionales. Espinosa, en su estudio resalta algunos géneros como el bambuco y el pasillo han sido representativos en la consolidación de una identidad musical nacional la cual ha trascendido desde servir para animar a los campesinos en su lucha contra la opresión, hasta convertirse en un legado y una tradición arraigada⁷. Este legado musical ha sido objeto de discusión desde el siglo XIX, pues ritmos como el bambuco y el pasillo empezaron a ser valorados como componentes esenciales de la música nacional, caracterizando así este periodo por un intenso debate académico y popular sobre la música nacional y sus implicaciones para la identidad cultural del país, lo cual condujo al reconocimiento de dos vertientes destacadas dentro de la música andina: una académica y otra tradicional. La tradición como lo que hila a la comunidad con el individuo y la sociedad cuando se otorga como regalo por haber nacido en cierto lugar o por haber vivido allí; y el tipo académico, con ideales de la modernidad a partir de los cánones estéticos de Europa, en el que sobresale el de dones especiales, muy poco mundanos, donde el compositor y el intérprete están dotados con características únicas y exclusivas ligadas con posturas de superioridad⁸.

La diversidad de la música andina se debe en gran medida a la gran variedad cultural y geográfica de la región andina colombiana. La integración de la música y la danza en esta zona refleja la paleta cultural de Colombia, manifestándose en una amplia gama de ritmos, temas y formatos a lo largo de la región, especialmente el trio típico andino de cuerdas pulsadas, el cual evidencia la fusión cultural que caracteriza a la música andina. Esta riqueza

⁶ Jamir Mauricio Moreno Espinal, «Aires folclóricos al piano, composiciones para piano con base en el folclor colombiano».

⁷ David Espinosa Trejos y Leonardo Ochoa, «Dos arreglos de música andina colombiana para el formato instrumental no tradicional de piano y bajo».

⁸ Catalina Camargo et al., *Tendencia actuales de la creación académica de la música andina colombiana: libro de partituras*.

musical se permea ampliamente a lo largo de la cordillera andina, desde Cundinamarca hasta las montañas del Eje Cafetero y Antioquia⁹.

Sánchez, por su parte, aborda la música desde una perspectiva de diversidad y mestizaje evidenciando como la unión de diferentes influencias culturales ha dado lugar a un estilo musical distintivo de la región andina colombiana¹⁰, del mismo modo Gómez enfatiza el papel crucial de la música en la construcción y negociación de imaginarios de colombianidad, argumentando que las prácticas musicales no solo reflejan la diversidad cultural del país, sino que también hacen parte activa en la configuración de discursos nacionales y regionales, subrayando la importancia de la música como ente de acción política y social¹¹.

El estudio de las músicas tradicionales es un tema de interés y su inclusión en los programas académicos puede enriquecer la formación y la cultura en general, la perspectiva de Dora Zarate y otros estudiosos de la música tradicional sugiere que la inclusión de estos géneros puede contribuir al desarrollo de un mayor interés y respeto, así como incrementar la comprensión y la diversidad musical en Colombia.¹²

En el análisis estructural de la música colombiana como herramienta para el estudio profesional¹³, se recopilaron más de 250 partituras y otro material audiovisual que, demarca la base de la música tradicional en:

- Bambuco
- Guabina
- Pasillo
- Torbellino
- Danza

En cuanto a las formas musicales, las piezas pueden ser variables, parecen tener presencia en formaciones simples y también con múltiples secciones; y con conexiones

⁹ Germán Darío Pinzón Wilches, «De la cuerda percutida a la cuerda frotada: tres adaptaciones para el formato de cuarteto de cuerdas frotadas».

¹⁰ Cristian Stivens Sánchez Santos, «Armonía en la música colombiana. (Análisis de los recursos armónicos de dos músicos académicos de la ciudad de Bogotá)».

¹¹ Nathaly Gómez Gómez, «Invenciones de la colombianidad: Nueva Música Colombiana».

¹² Zarate Dora, «La importancia de la música folclórica y tradicional en la educación musical.»; Martínez Ricardo, «Martínez, R. (2013). La música como factor de identidad cultural. Revista Música Popular, 4, 18-27.»

¹³ Iryna Sachlí, Oleksander Solomeniuk, y Iryna Litvin, «El análisis estructural de la música tradicional andina colombiana como herramienta para el estudio profesional», 12.

diversas de la cultura musical universal y como resultado del estudio al que hacemos referencia, se determina siete formas básicas para la música andina colombiana. Estas son:

- Periodicidad, periodo, formas simples.
- Binaria y ternaria.
- Formas simples por secciones, que a su vez cuentan con variantes en función del departamento del área Andina al que representa.

También, se pudo confirmar que las versiones que se interpretan de una pieza en varias regiones, se interpretan de diversas maneras y así cambia su estructura formal, además es importante renombrar que la búsqueda de material bibliográfico que sostenga un análisis sobre la forma musical de la Colombia andina fue ardua y como consecuencia, existe una carencia de fundamento académico.

La música andina colombiana ha sido la banda sonora de la hermosa región cafetera con años y décadas de desarrollo, evolución y crecimiento; así, los bambucos, pasillos y demás ritmos alentaron a los campesinos que se alzaron en armas en contra de los tiranos, y, desde entonces esta música se convirtió en un legado, una tradición que llena los corazones de quienes se deleitan al escucharla. A partir de esto, las generaciones futuras se han encargado de crear un nuevo discurso musical que brinde un homenaje a lo autóctono, además del complemento que se establece con la danza y teatro, creando así una inigualable era de expresión artística con fuertes arraigos a las raíces culturales.¹⁴

Conocer y describir una música nacional, nace en el momento en que se componen las primeras «piezas escritas sobre aires», que cambio el discurso costumbrista decimonónico a una discusión abierta.

“Es en este momento en que comienza a diferenciarse dos tendencias musicales: una de tipo académico y otra de índole popular. La primera proveniente del interés por alcanzar los ideales de la modernidad a partir de los cánones estéticos de Europa, en el que sobresale el de dotes especiales, muy poco mundanos, donde el compositor y el intérprete están dotados con características únicas y exclusivas ligadas con posturas de superioridad. Y una segunda donde los músicos tradicionales son vistos como “de periferia”.¹⁵

¹⁴ David Espinosa Trejos y Leonardo Ochoa, «Dos arreglos de música andina colombiana para el formato instrumental no tradicional de piano y bajo».

¹⁵ Catalina Camargo et al., *Tendencia actuales de la creación académica de la música andina colombiana: libro de partituras*, 2v.:24.

En medida que se han delimitado las diferencias, se marcan las dos ramificaciones: La tradición como lo que hila a la comunidad con el individuo y la sociedad cuando se otorga como regalo por haber nacido en cierto lugar o por haber vivido allí un lugar; y el tipo académico, con ideales de la modernidad a partir de los cánones estéticos de Europa, en el que sobresale el de dones especiales, muy poco mundanos, donde el compositor y el intérprete están dotados con características únicas y exclusivas ligadas con posturas de superioridad.

Influencias y transformaciones

Las interpretaciones musicales de los tríos típicos, compuestos por bandola, tiple y guitarra, que solían adornar las festividades populares con pasillos, bambucos y danzas, experimentaron un gran cambio evolutivo a finales del siglo XIX con la aparición de la Lira colombiana en 1887 en formato *Estudiantina*¹⁶, Transición la cual marco el comienzo de una era en la que las manifestaciones musicales originalmente reservadas para las calles y tertulias rurales, empezaron a ser acogidas y reinterpretadas en ambientes más urbanos como lo eran Santafé de Bogotá y Medellín. Pedro Morales Pino fue pionero en este movimiento de transformación, reconocido por el trabajo de transcribir música andina colombiana a partituras lo cual fue un paso importante para la conservación y el estudio formal de las mismas. Morales Pino, en compañía de Luis A. Calvo, Emili Murillo y Guillermo Uribe Holguín entre otros y con su formación académica hicieron una fusión entre la música tradicional y los principios de la música clásica europea lo que permitió que el género empezara a ser más valorado como una expresión nacionalista representativa de Colombia¹⁷.

Ilustración 3 Pedro Morales Pino, Cartago



Fuente: Banco de la República

¹⁶ García Morán y Grégory Alfonso, «Momento cultural. Don Pedro Morales Pino: el vallecaucano de notas musicales para la Gran Colombia Andina y breve anecdotario histórico».

¹⁷ Cristian Stivens Sánchez Santos, «Armonía en la música colombiana. (Análisis de los recursos armónicos de dos músicos académicos de la ciudad de Bogotá)».

Conforme a ello, a mediados del siglo XX, figuras como Oriol Rangel y Luis Uribe Bueno desempeñaron un papel crucial en la promoción de la música andina colombiana a través de la radio, asegurando su presencia y relevancia en el panorama cultural del país, así mismo este periodo también vio el surgimiento de León Cardona, cuya innovación y exploración armónica han influido en la evolución de este género enriqueciéndolo con nuevos sonidos y técnicas, León Cardona tenía la capacidad de integrar armonías complejas sin comprometer la estructura fundamental de los ritmos tradicionales siendo punto de inspiración a nuevas generaciones para expandir los límites de la música andina¹⁸.

En la década de 1920, Guillermo Uribe Holguín inicio una controversia sobre la autenticidad de la herencia musical colombiana post – colonización, argumentando que la influencia de ritmos extranjeros, como el foxtrot, two-steps, ragtime y tango, disolvían la identidad nacional de la música popular contemporánea, en consecuencia se cuestionó abiertamente la originalidad de ritmos tradicionales como el pasillo y el bambuco, sugiriendo paralelismos con obras de Beethoven y Borodin, lo que planteó el debate sobre las raíces y la evolución de la música nacional, por esta razón Uribe Holguín defendía que la verdadera esencia de la música nacional debía surgir en la esfera académica, visión consolidada con la victoria de la *Sinfonía No. 2 Del terruño* en un concurso organizado por el gobierno la cual se caracterizó por emplear células rítmicas nacidas del pasillo pero cuidando que el desarrollo de la melodía no se hiciera de la forma tradicional del pasillo popular, sin embargo esta obra no logro entusiasmar al público de la época, pues estos no identificaron los rasgos distintivos que identificaban la música nacional surgida por compositores que siguieron la línea de Morales Pino, Emilio Murillo o Luis A. Calvo, en consecuencia se plantea el debate sobre si la música nacional debería surgir el ámbito académico o de las tradiciones campesinas y populares¹⁹.

Este episodio subrayó la discusión existente sobre la identidad de la música nacional, polarizada en dos vertientes, la de las tradiciones populares y la aspiración de lograr una expresión musical académica. A pesar de las críticas, Uribe Holguín dejó un legado importante intentando no sacrificar la calidad musical en pro de la popularidad o la autenticidad folclórica, postura la cual ha influido en generaciones futuras de músicos que enriquecen la música tradicional con innovaciones armónicas y melódicas²⁰.

¹⁸ Catalina Camargo et al., *Tendencia actuales de la creación académica de la música andina colombiana: libro de partituras*.

¹⁹ Jaime Cortés Polanía, *La música nacional popular colombiana, en la colección mundial al día (1924-1938)*.

²⁰ Catalina Camargo et al., *Tendencia actuales de la creación académica de la música andina colombiana: libro de partituras*.

La deliberación alrededor de la procedencia y autenticidad de la música nacional Andina, defendida por Uribe Holguín desde una perspectiva académica, conlleva hacia dos géneros que han sido pilares fundamentales en la construcción de la identidad musical colombiana: el bambuco y el pasillo, ritmos profundamente arraigados en el corazón, y tradición que emergen como manifestaciones esenciales tanto de la diversidad y riqueza cultural como de la complejidad cultural del país. A continuación, se abordarán de manera más específica.

Bambuco

El bambuco es uno de los ritmos más característicos de la música andina de Colombia que cuenta con una gran cantidad de composiciones existentes a favor de la naturaleza versátil de su ritmo que facilita la creación de piezas cantadas y de piezas instrumentales, para Carlos Miñana *Los Caminos del Bambuco en el siglo XIX, 1940* en su *Diccionario Folklórico de Colombia* la palabra *Bambuco* como termino tiene el registro más antiguo dentro de una carta del general Francisco de Paula Santander dirigida al general Joaquín París en 1819.²¹ Y también en María de Jorge Isaacs²², por lo que se sugiere la posibilidad de tener una influencia de esclavos que posaron en el cauca.

Con respecto al origen es interesante resaltar que Hernán Duque elige proponer una teoría basada en el uso del bambú por indígenas para la creación de flautas,²³ quien además relata en el texto *Los Viajes de Harry Davidson* quien encontró un afluente llamado Bambuco en el río Magdalena.

“El bambuco se difundió a lo largo y ancho del territorio nacional entre el siglo XIX y el siglo XX. Las regiones donde se encuentra más influencia del género son la andina y la pacífica, aunque cada lugar tiene una forma particular de interpretación y usa una instrumentación específica, su esencia ritmo-melódica se mantiene”²⁴

La confluencia de perspectivas analíticas en torno al bambuco como elemento central de la identidad nacional colombiana ofrece una panorámica compleja de su evolución y su papel en la construcción de lo nacional. Ana María Ochoa en sus análisis de las dinámicas

²¹ Carlos Miñana, *Los caminos del Bambuco en el siglo XIX*.

²² María Teresa Cristina, *Obras Completas Jorge Isaacs*.

²³ Hernán Duque, *A mi cántenme un bambuco*.

²⁴ Alber Fair Corredor Mesa, «Entre bambucos y pasillos, una perspectiva del estilo musical de Adolfo Mejía».

existentes en el Festival de Música Andina Colombiana Mono Núñez y los roces entre tradición musical y las innovaciones sonoras, destaca como el bambuco ha tomado un papel entre lo ideológico y lo estético entre los tradicionalistas y los autores de nuevas sonoridades, lo cual, no solo refleja las alternativas estilísticas del mismo sino también la identidad nacional y modernidad cultural donde el bambuco se asume como producto de una nación *criolla – europeizada*²⁵.

El reconocimiento histórico del bambuco como emblema nacional legitimado por documentos nacionales desde finales del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX evidencian su centralidad en el discurso de la identidad colombiana. Sin embargo, la incorporación de este género en los repertorios de la música de salón y su adaptación al formato de estudiantina por músicos como Pedro Morales Pino, marca un punto de inflexión donde el bambuco se desplaza desde su origen popular hacia escenarios como salones urbanos, transformándose en un vehículo de expresión nacionalista que aspiraba la aceptación internacional. El proceso de transición del bambuco desde espacios rurales hacia la esfera urbana y académica plantea interrogantes sobre la autenticidad y la pureza de las formas musicales nacionales, además, el enfoque en la escritura musical y la búsqueda de una representación fiel de este género, con variantes en su estructura rítmica y armónica resalta la complejidad de su adaptación y conservación²⁶.

La disputa entre la percepción del bambuco como herencia de un pasado indígena, negro y mestizo, y su posicionamiento como símbolo unívoco de lo nacional, refleja la profunda coincidencia de la música en las narrativas de nación y nacionalismo, asimismo, la música no solamente es entendida como una expresión artística sino como un configurador social, el cual, establece y ajusta las definiciones de lo propio y lo ajeno²⁷.

La reflexión sobre el bambuco entonces trasciende su consideración de solo ser un producto sonoro para establecerse dentro de terreno de lo simbólico y lo social, donde se articulan con las dinámicas de poder, identidad y memoria. De la misma manera, la evolución de este género musical, desde sus raíces en la cultura popular hasta su institucionalización y

²⁵ Ana María Ochoa, «Tradición, género y nación en el bambuco».

²⁶ Catalina Camargo et al., *Tendencia actuales de la creación académica de la música andina colombiana: libro de partituras*; Ana María Ochoa, «Tradición, género y nación en el bambuco».

²⁷ Miguel Antonio Cruz González, «Folclore, música y nación: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano».

su papel en la definición de *música nacional* exponen la complejidad de los procesos culturales que definen la identidad colectiva de Colombia²⁸.

Ahondar en la especificidad musical del bambuco permite apreciar la maestría de los músicos que han contribuido a su evolución. La exploración de la música andina colombiana, especialmente a través del bambuco, conduce hacia un análisis más detallado de sus características musicales.



Fuente: Fragmento de la obra León Cardona por Germán Darío Pérez

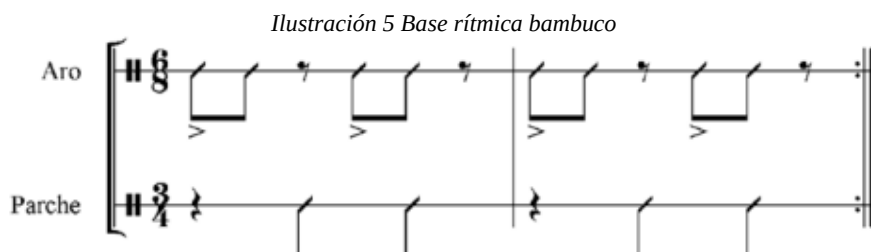
Anteriormente, la figura que se incorpora muestra la célula rítmica del bambuco, se puede observar que el bajo cambia entre, acompañamientos melódicos, escalas, contra cantos, pero siempre en función de proporcionar el sentido rítmico del tema conociendo que en la obra no hay percusión.²⁹

El bambuco cuenta con particularidades rítmicas bien definidas en los diferentes tipos de bambuco existentes, la más distintiva es la superposición de dos métricas: el 3/4 y el 6/8; lo que indica que el bambuco tiene propiedades poli-rítmicas y polimétricas que coexisten simultáneamente independientemente de cuál de las dos se haya utilizado en la notación musical.³⁰ A continuación, se aprecia una célula rítmica de la tambora que constituye claramente la unidad rítmica fundamental sobre la que se construye el bambuco.

²⁸ Hernán Duque, *A mi cántenme un bambuco*; Miguel Antonio Cruz González, «Folclore, música y nación: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano».

²⁹ David Espinosa Trejos y Leonardo Ochoa, «Dos arreglos de música andina colombiana para el formato instrumental no tradicional de piano y bajo».

³⁰ Sergio Sánchez, «Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia».



Fuente: Reflexión histórica de las formas de escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia.

Con respecto a los recursos rítmicos-melódicos del bambuco se dan en frases de 8 compases y cuentan con sincopa caudal, el acéfalo, la anacrusa y las sincopas internas, que se pueden ver cada uno o dos compases. Además, se distingue por su expresividad y complejidad sin dejar de lado su fluidez y emotividad entrelazando sutilmente las influencias indígenas, africanas y europeas.³¹ En el texto referido anteriormente, Carlos Miñana sostiene que “*la corchea es fundamental en la rítmica de la melodía y en la percusión del bambuco, le siguen las negras... y valores de mayor duración: negra con puntillo, blanca, con puntillo y dos blancas con puntillo ligadas.*”³²

Guabina

En Colombia, las prácticas musicales varían de forma muy evidente de un territorio a otro, debido a esto existen diferentes designaciones para un mismo termino. Este fenómeno destaca la importancia de la oralidad en la transmisión de las expresiones tradicionales, aunque también evidencia una necesidad en la sistematización de estas, la guabina es un claro ejemplo de esta diversidad, mostrando variaciones como la guabina-torbellino, la guabina-veleña, la guabina santandereana y la canta de guabina. Estas diferencias no solo muestran la riqueza y diversidad de las prácticas musicales tradicionales dentro de la región andina del centro-este de Colombia, sino también las dificultades para definir las y categorizarlas³³.

La guabina, descrita por sus intérpretes como una *expresión de sentimientos*³⁴ es considerada por el maestro Samuel Bedoya como parte de un sistema más amplio que incluye el torbellino, mostrando la diversidad y riqueza del folclor musical colombiano; además, su

³¹ Alber Fair Corredor Mesa, «Entre bambucos y pasillos, una perspectiva del estilo musical de Adolfo Mejía».

³² Carlos Miñana, *Los caminos del Bambuco en el siglo XIX*.

³³ Diana Marcela Restrepo Fogarassy, «Cantos al aire: Una aproximación a la producción vocal-histórico-social de la canta de Guabina»; Montalvo, «Pasillos, bambucos, guabinas. Una visión Urbana».

³⁴ Laura Alejandra Chaparro Nossa, «Oyayay si la guabina», 75.

capacidad para comunicar, ya sea en forma de canto hogareño o como parte de la interacción social en el trabajo de la cosecha, evidencia su función más allá de lo musical.

Ahora bien, la guabina es un emblemático género musical de la región andina colombiana, que se despliega a través de varios departamentos como Boyacá, Cundinamarca, Tolima, Santander, el Eje Cafetero y Antioquia (excluyendo el norte), variando sus características dependiendo el lugar donde se manifieste, también es un ritmo arraigado en la tradición campesina e indígena con influencia europea en su desarrollo. Además, fue originalmente ejecutada por conjuntos vocales femeninos y acompañamiento de cuerdas típicas de la región³⁵.

Por otra parte, Laura Chaparro³⁶ en su tesis *Oyayay si la Guabina*, explora la transformación cultural y el sincretismo de las tradiciones en la provincia de Veléz, Santander, resaltando la guabina como manifestación cultural distintiva debido a la llegada de la sociedad española en el siglo XVI trajo cambios muy significativos, fusionando la cultura occidental con las tradiciones indígenas, lo cual, se refleja en la cultura mestiza actual de la región. En ese análisis se puede evidenciar como la guabina a lo largo de los siglos ha sido tanto medio de comunicación como símbolo de identidad adoptado y evolucionado para las comunidades. Sin embargo, para Héctor Parra la palabra guabina en música hace referencia a 3 connotaciones: 1. Una especie de torbellino lento instrumental 2. Un canto, *la canta guabina* y 3. Una manifestación musical del Tolima. Davidson, en su *diccionario folclórico de Colombia* hace varias menciones al término *guabina*, refiriéndose al género musical durante los siglos XIX y XX. Davidson propone el nacimiento de la guabina en Antioquia como una danza tradicional de la región, la cual después paso a Tolima a través del reconocido compositor Alberto Carrasquilla con su reconocida guabina *El Bunde Tolimense*, obra que lo consolido como compositor convirtiéndose a su vez en el himno del Tolima.

De esta manera es cómo podemos encontrar la guabina tolimese principalmente realizada y distribuida en el Tolima y Huila, la cual posee la característica de ser creada en ámbitos de índole académica siendo también muy promovida en festivales, conciertos y distintos escenarios de esparcimiento de la música regional andina. Además, cabe aclarar que, en ocasiones, también se suele hacer uso del término guabina para titular obras que no corresponden exactamente a este género como en la obra *Mi Guabinita* de Octavio Quiñones la cual está escrita en ritmo de bambuco.

³⁵ Camilo Hernando Martínez, «Guabina y bambuco en dos composiciones para violín. Un acercamiento a los aires de la música tradicional andina colombiana desde el instrumento».

³⁶ Laura Alejandra Chaparro Nossa, «Oyayay si la guabina».

Ilustración 6 Patrón rítmico de la guitarra en la Guabina



Fuente: *Cantos al aire: Una aproximación a la producción vocal de la canta guabina*, Diana Restrepo

Retos y oportunidades en la adaptación de repertorio.

La adaptación de repertorio al vibráfono presenta una oportunidad para explorar la fusión a través de la música tal como se refleja en las experiencias de músicos y agrupaciones como *Luis Rovira Sexteto* demostrando cómo músicos de distintas nacionalidades y reconocimiento internacional como León Cardona o José María Cigno pueden converger a un sonido unificado.³⁷ Esta colaboración internacional refleja la esencia del jazz latino, un género que desde sus inicios ha sido resultado de la interacción entre distintas tradiciones musicales.

La historia del jazz latino subraya la importancia de la migración y el intercambio cultural entre músicos de Latinoamérica y Estados Unidos, fenómeno que no solo incorpora elementos de la música africana y europea, sino que también se enriqueció con los aportes de puertorriqueños, venezolanos, colombianos, entre otros.³⁸ Al integrar el vibráfono en la interpretación de repertorios latinoamericanos se abren nuevas puertas para la exploración de sonidos y fusión de estilos, gracias a esta aproximación se propone un dialogo entre tradición e innovación permitiendo una reinterpretación de la música latinoamericana evidenciando su diversidad y su capacidad de evolución y adaptación.

Como base de oportunidad, se puede incluir las obras para piano y vibráfono en el jazz que resume Rafael Vigo en su tesis doctoral *El vibráfono en el jazz: El vibráfono jazzístico en España*³⁹, se incluye su selección a continuación.

³⁷ Enrique Romero, *Salsa, El orgullo del barrio*.

³⁸ Rafael Pérez, «El vibráfono en el jazz: El vibráfono jazzístico en España».

³⁹ Rafael Pérez.

Ilustración 7 Tabla de obras para vibráfono

VII.2.2.- Obras para vibráfono y piano	
TÍTULO	AUTOR
BACHIANA	BENETTI,D.
HORIZONS	BENETTI,D.
NOCEA	BENETTI,D.
PIAZOLLINO I	BENETTI,D.
RYTHM'CO	BENETTI,D.
PORQUE LAMENTARNOS	FERNANDEZ,F.CO.
JOHN BROWN'S BODY	JACKSON,M.
VIBRA BLUES	JORAND,M.
CHAINS	KARAGIANIS,D.
TOCCATA	KULJERIT,I.
VARIATIONS	LEVITAN,D.
HYBRIDISATION	LIPNER/WENDELBOE
HYBRIDISATION	LIPNER/WENDELBOE
VIBE CYCLES	MOLENHOF,B.
VIBES-PIANO DUOS	MOLENHOF,B.
UT	SEDDON,T.
DESIGN	TACHOIR,M.
DIALOGUE	TACHOIR,M.
CHRYSLIDE	TORION,C.

Fuente: Presencia del vibráfono en la música de cámara - Rafael Pérez Vigo.

Antecedentes de música colombiana para vibráfono

José Guillermo Martínez Rubiano músico percusionista y compositor ha centrado su labor de composición en un repertorio para percusión solista, cámara o con orquesta. Entre sus obras, *Monologo II para vibráfono y electrónica en vivo (reflexiones sobre Rayuela de Julio Cortázar)*.⁴⁰

Uno de los impulsos que convoca el abordaje de obras de repertorio actual colombiano es el hecho constatable de que, históricamente, el ser humano no reconoce en sus coetáneos las virtudes que, a posteriori y en retrospectiva, serán los motivos de artículos y enciclopedias, de premios y bustos. Muchos artistas a lo largo de su vida han sufrido incomprensión y, si han tenido éxito, este vendría mediado por algunas de sus obras que, probablemente, comportan los códigos y requerimientos de su época. En todo artista original, hay algo de intempestivo y es esta cualidad la que hace difícil la transmisión. Pensemos en las vidas tumultuosas de Van Gogh y Schubert, en el desconcierto provocado por Stravinsky al público parisino en el estreno de “le sacre du printemps”; incluso Bach era considerado artificioso y contrario a la naturaleza de su época.⁴¹

Robert Botina con Lago Cuicocha (San Juanito, de la obra Paisaje Musical Andino) la cual consta de diez piezas en la que cada una rememora lugares y culturas de la región Andina colombiana, la pieza original está escrita para ensamble de cuerdas frotadas y acompañamiento de instrumentos de cuerda pulsada tradicional, sin embargo, la tesista

⁴⁰ Daniel Mejia, «Monólogo II Obra para vibráfono y electrónica en vivo, de José Guillermo Martínez, análisis y reflexiones».

⁴¹ Hernán Duque, *A mi cántenme un bambuco*.

Melissa Alexandra Patiño Portillo interpreta la adaptación realizada por el compositor al vibráfono⁴².

Alejandro Montaña Ibáñez desarrollo una serie de siete arreglos para formato de vibráfono, bombardino, guitarra eléctrica, bajo eléctrico y multi – percusión, con objeto de ofrecer herramientas de acercamiento a distintos géneros a los vibrafonistas, este documento fue escrito para la obtención de título de maestría en la Universidad El Bosque⁴³.

Germán Darío Pérez

El colombiano Germán Darío Pérez, inició su formación musical a la temprana edad de 4 años, continuando su educación en el Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia en el periodo 1982 – 1996, donde enfocó sus estudios al piano. Sin embargo, no culmino sus estudios en dicha universidad. Graduado como maestro en artes musicales con especialización en composición de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, en la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB).

Ilustración 8 Germán Darío Pérez



Nota: imagen extraída de la página oficial germandarioperez.com

Su herencia fusionada con sus estudios lo impulsaron a explorar nuevos idiomas musicales, actualmente después de muchos años de bagaje, Germán Darío Pérez ya posee un lenguaje que lo identifica debido a la riqueza usada en sus obras en elementos como la rítmica, tímbrica y armonía, combinando elementos de las músicas tradicionales, música académica y el jazz.

⁴² Melissa Alexandra Patiño Portillo, «Recital interpretativo».

⁴³ Alejandro Montaña Ibáñez, «Chirimía chochoana en un universo musical por descubrir».

A lo largo de su carrera ha sido galardonado con 24 premios de composición en reconocidos concursos, estableciéndolo como pionero en la renovación de la música andina colombiana. Su repertorio es frecuentemente interpretado en lugares de importante reconocimiento como el Carnegie Hall en Nueva York y el SouthBank Centre en Londres. Además, la Orquesta Filarmónica de Bogotá destacó su trabajo pidiendo un arreglo para su pieza Ancestro para un álbum conmemorativo⁴⁴.

Vibráfono

El vibráfono es un instrumento distintivo dentro de la familia de percusión y placas, inventado por Hermann Winterhoff de la Leedy Drum Company durante la década de 1920, apareció de la idea de una marimba de acero, marcando el inicio de un legado musical que se extendería por todo el siglo XX hasta la actualidad.⁴⁵ La invención de este instrumento, inicialmente sin mecanismo de pedal de amortiguación, tuvo una evolución en 1927 con el diseño de Henry Schuler, quien añadió barras de aleación de aluminio, pedal de amortiguación y el sistema de sustain, consolidando el diseño del vibráfono moderno para crear un efecto de voz humana, imitando la voz humana o un coro cantado, marcando así un hito importante en la evolución del mismo.

Este instrumento encontró un lugar especial en el jazz, destacándose Lionel Hapton como una figura importante pues fue el precursor en incorporar el vibráfono en el jazz, gracias a la influencia del destacado trompetista Louis Armstrong. Esta corriente no solo enriqueció el panorama sonoro del jazz, sino que también ubicó al vibráfono como un símbolo representativo de este género musical, para ser luego adoptado por expertos como Gary Burton y Milt Jackson, quienes exploraron y expandieron las capacidades musicales del instrumento.⁴⁶

Según Ayberk Garagon el vibráfono encontró lugar en orquestas bailables, y después se abrió camino hacia agrupaciones de jazz, posteriormente en 1933 la Warner Bros, inicialmente denominado Leon Schlesinger Productions, dio inicio a la producción de la serie Looney Toons y Merrie Melodies, donde el vibráfono jugó un papel crucial en diversos efectos sonoros, con Tygree como uno de sus principales intérpretes⁴⁷. De igual forma el vibráfono también se ha destacado en la música vocal a través de reconocidos compositores

⁴⁴ Información sacada de la reseña escrita en la página oficial germandarioperez.com

⁴⁵ Stallard, «The Vibraphone: Past, Present and Future».

⁴⁶ Rafael Pérez, «El vibráfono en el jazz: El vibráfono jazzístico en España»; Mallows, «An Historical Survey of the Development of the Vibraphone as an Alternative Accompanying Instrument in Jazz».

⁴⁷ Rafael Pérez, «El vibráfono en el jazz: El vibráfono jazzístico en España».

como Oliver Messiaen y Benjamin Britten y en la música clásica se fue abriendo paso, en primer lugar, como instrumento acompañante para luego incentivar la composición de obras como *Concerto pour vibraphone et orchestre* de Emmanuel Sejourne, y el *Concertino für vibraphon* de Sigfried Fink.⁴⁸

Ilustración 9 Looney Tunes and Merrie Melodies



Fuente: *El vibráfono en Jazz: El vibráfono Jazzístico en España*

Otra figura destacada como precursor del uso del vibráfono en el repertorio clásico fue Alban Berg, figura sobresaliente de la segunda escuela de Viena y alumno de Arnold Shoenberg con la ópera *Lulú*, obra atonal y dodecafónica que aborda temas como la sexualidad y el poder de la degradación humana, basada en dos tragedias de Frank Wedekind, la cual fue compuesta en 1934 y estrenado post mortem en 1937, aunque *Lulú* introdujo el vibráfono en la música clásica, su adopción en la música de cámara, experimental, así como en géneros como el rock, reggae etc., se generalizaría años después.

La capacidad del vibráfono para conformar distintos formatos musicales, desde conjuntos de jazz, orquestas sinfónicas, bandas sinfónicas, agrupaciones de cámara y salsa evidencia su versatilidad y adaptabilidad, en contraste con el xilófono que produce un sonido más brillante, el vibráfono ofrece una calidad sonora más cálida y expresiva producto de su sistema de motor y aletas giratorias que modulan el sonido produciendo un vibrato característico. La transición del vibráfono del repertorio jazzístico en torno al repertorio académico y la música de cámara aclara apreciación de sus cualidades. La adaptación de repertorio latinoamericano al vibráfono ofrece nuevas oportunidades para explorar la fusión entre ritmos tradicionales y técnicas instrumentales contemporáneas, enriqueciendo el lenguaje musical entre géneros y culturas.⁴⁹

⁴⁸ Mallows, «An Historical Survey of the Development of the Vibraphone as an Alternative Accompanying Instrument in Jazz»; Rafael Pérez, «El vibráfono en el jazz: El vibráfono jazzístico en España».

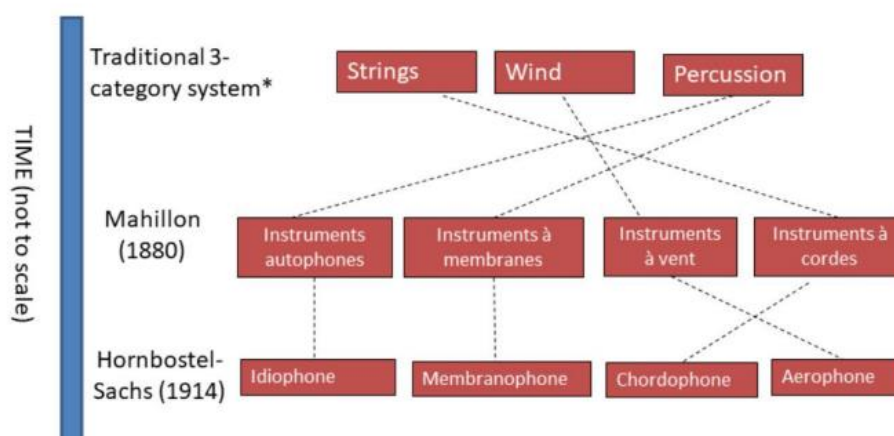
⁴⁹ Ayberk Garagon, «Jazz vibraphone in turkey: a pedagogical approach».

Cabe destacar que hubo confusión sobre la denominación adecuada del instrumento entre interpretes del mismo y escritores, ya que mientras *vibráfono* y *vibraharp* eran términos patentados por Daegan para evitar su uso por competidores, otros artistas como Lionel Hapton preferían denominaciones alternativas como *vibraarpa*, no obstante vibráfono se consolidó como la denominación universal del instrumento.

Descripción física

Manel Ramada en su *Atlas de percusión*⁵⁰, menciona el sistema de clasificación chino, sistema que trata a profundidad los distintos tipos de instrumentos de percusión y los divide basado en sus cualidades: madera, metal, piedra bambú, tierra, piel, calabaza y seda. Sin embargo, para mayor entendimiento de los instrumentos, Ramada cita el sistema Hornbostel-Sachs⁵¹ en el cual, el vibráfono es clasificado como un idiófono⁵² percutido de metal, también conocido como metalófono. Aunque los metalófonos han existido en medio oriente, el vibráfono como se conoce hoy tuvo su nacimiento en Estados Unidos sin ningún vínculo directo con otros metalófonos.⁵³ Por otra parte, también propone un sistema más específico de clasificación de instrumentos de percusión el cual está dividido de la siguiente manera, instrumentos de membrana, de láminas o placas, accesorios, multi – percusión, batería y percusión étnica. En este último sistema el vibráfono se encuentra ubicado en el sub grupo de instrumentos de placas.

Ilustración 10 Categorías de Hornbostel-Sachs y sus antecedentes



Fuente: Tomado del artículo sobre análisis de clasificación de instrumentos musicales

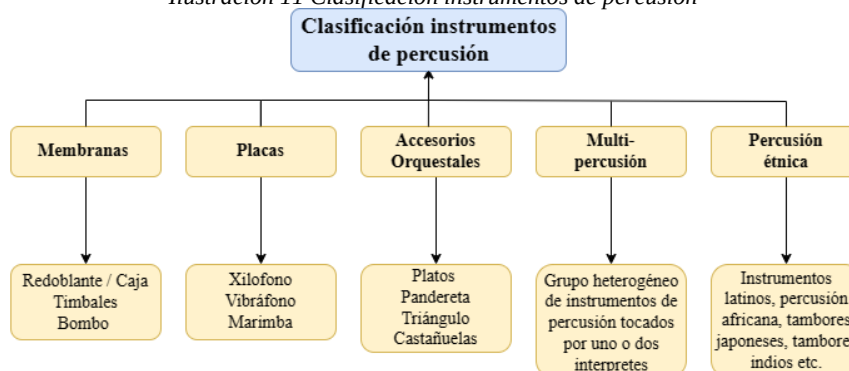
⁵⁰ Ramada, *Atlas de Percusion*.

⁵¹ Lee, «Hornbostel-Sachs classification of musical instruments».

⁵² Son los instrumentos que producen sonido a través de la vibración de su propio cuerpo.

⁵³ Blades, *Percussion instruments and their History*.

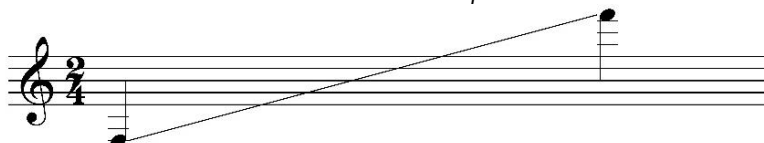
Ilustración 11 Clasificación instrumentos de percusión



Nota: Elaboración propia basada en el libro Atlas de percusión de Manel Ramada

El vibráfono pertenece a la familia de la percusión afinada, junto con el glockenspiel, xilófono, marimba y campanas tubulares. Físicamente cada uno de los instrumentos anteriores está dispuesto de manera similar a un piano, con un teclado doble, uno para las notas alteradas (sostenida/bemoles) y otro para las notas naturales, las placas estas dispuestas de manera cromática que se extienden comúnmente a lo largo de tres octavas (Ilustración 12), aunque existen variantes de vibráfonos con un rango de tres octavas y media y cuatro octavas (Ilustración 13). Entre las dos octavas se ubica una barra amortiguadora normalmente fabricada de fieltro la cual está conectada a un sistema de pedal la cual permite al músico controlar la duración del sonido⁵⁴.

Ilustración 12 Tesitura del vibráfono



Fuente. Arrangin, concepts complete⁵⁵.

Ilustración 13 Vibráfono Yamaha 4 octavas



⁵⁴ Burton Gary, *Vibraphone Technique: Dampening, Pedaling, and the Burton Grip.*; Xavier Joaquín, «El vibráfono y la marimba: La gran evolución de la percusión en los últimos años».

⁵⁵ Dick Grove, *Arranging concepts complete, The ultimate arranging course for today's music.*

Fuente: Página oficial de Yamaha

Ilustración 14 Vibráfono Yamaha 3 octavas



Fuente: Página oficial de Yamaha

A continuación, se describirán de manera más profunda cada una de las partes principales y sus funciones.

Placas

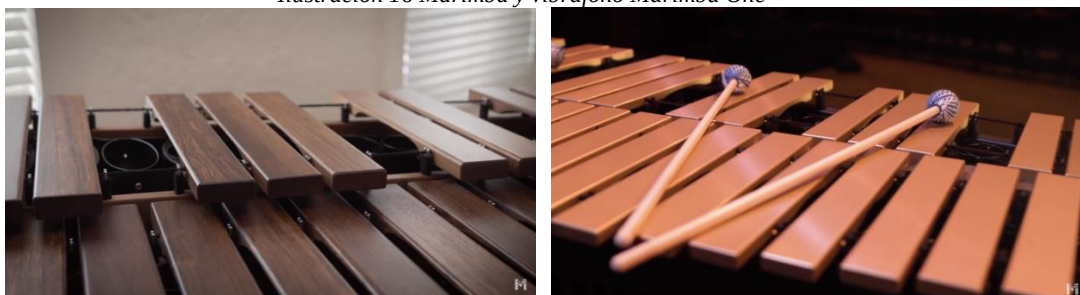
Ilustración 15 Vibráfono Musser tres octavas



A principio del siglo XX el inventor estadounidense Herman Winterhoff inicio una serie de experimentos con placas de acero para configurar un nuevo instrumento de percusión; sobre la década de 1930 se empezaron a utilizar distintas aleaciones de aluminio y níquel lo cual mejoro distintivamente el sonido del instrumento, actualmente cada marca varía los porcentajes de metales que usa para la fabricación de sus placas, según esto, el sonido es diferente. Cada placa tiene un diámetro diferente según la nota, entre más grave más ancho el diámetro de la placa y entre más aguda más delgada, esto ayuda a equilibrar su sonoridad, sin embargo, también existen vibráfonos de menor coste con las placas del mismo tamaño para

todo el registro⁵⁶. Además, las placas tanto de las notas alteradas como de las notas naturales se encuentran a una misma altura, a diferencia del xilófono o la marimba que su teclado de notas alteradas (sostenidos y bemoles) se encuentra un par de centímetros por encima del teclado natural.

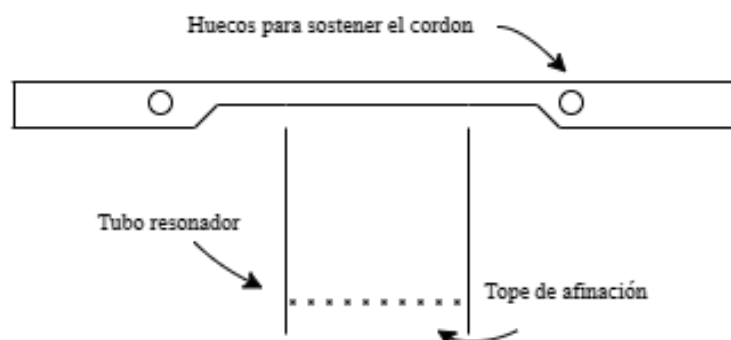
Ilustración 16 Marimba y vibráfono Marimba One



Fuente: Página oficial de MarimbaOne, detalle de diferenciación en la altura de los teclados

Un vibráfono estándar (tres octavas) tiene treintaisiete placas, veintidós para las notas naturales y quince para las notas alteradas, las placas del vibráfono están ubicadas en dos filas horizontales simulando las teclas de un piano, el sonido más puro y limpio se consigue golpeando el centro de la placa justo sobre los tubos resonadores, no obstante en pasajes rápidos la placa es golpeada en el extremo y, a no ser que la obra lo especifique, se procura evitar percutir en la zona del *nodo* que es donde el cordón sostiene la tecla y por ende la nota es más sorda⁵⁷.

Ilustración 17 Vista transversal de placa y resonador



Fuente: Vibráfono de jazz en Turquía, traducido por la autora

Tubos resonadores

Los resonadores se encuentran suspendidos en la parte inferior de cada una de las placas, como se puede apreciar en la (ilustración 15), los cuales actúan como cajas de

⁵⁶ Mallows, «An Historical Survey of the Development of the Vibraphone as an Alternative Accompanying Instrument in Jazz».

⁵⁷ Ayberk Garagon, «Jazz vibraphone in turkey: a pedagogical approach».

resonancia amplificando el sonido y también facilitando el característico vibrato en conjunto con las aletas o discos que rotan gracias al motor⁵⁸.

El diámetro y largo de cada tubo dependerá de la placa al que corresponda, entre más ancha y grave la lámina el tubo será más largo y de mayor diámetro, el material que se suele usar para su elaboración es el aluminio o el bronce. Además, es usual que algunos fabricantes elaboren algunos tubos más largos de lo que deberían ser, con una finalidad netamente estética, sin alterar la cualidad acústica ya que el tubo tendrá un tope interno con el largor deseado en su interior⁵⁹. Existen un par de disposiciones para los tubos resonadores. En primer lugar, que los tubos sean ubicados exclusivamente debajo de cada placa (Ilustración 18) y con el largo que se necesita, y en segundo lugar que los tubos sean más largos y que sean ubicados de manera contigua incluso en los huecos donde no hay placa (Ilustración 19), esta última disposición de los tubos resonadores no afecta y aportan nada al sonido.

Ilustración 18 Geni Barry



Vibráfono con tubulares exclusivamente ubicadas. Fuente: Página web oficial Geni Barry, <http://genibarry.com/en/>

Ilustración 19 Geni Barry en vibráfono Yamaha



Vibráfono con tubulares con diseño. Fuente: Página web oficial Geni Barry, <http://genibarry.com/en/>

⁵⁸ James Moore, «Acoustics of bar percussion instruments».

⁵⁹ Blades, *Percussion instruments and their history*.

Cabe aclarar que cada tubo de resonancia está afinado con relación a la placa ubicada sobre él, la afinación se lleva a cabo disminuyendo o aumentando la profundidad del tubo haciendo uso de una tapa, por ende, cada tubo está abierto por un extremo y cerrado del otro. Este mecanismo también cumple una función acústica pues cuando la placa es golpeada el aire viaja a través del tubo chocando con la tapa creando una onda más fuerte y de mayor duración⁶⁰.

Motor de producción del vibrato

Ilustración 20 Motor de vibráfono



Vibráfono Bergerault dorado, modelo BV30G

El motor de vibración del vibráfono consiste en un motor eléctrico que hace girar un eje, el cual a su vez hace girar unas varillas conectadas a unas aspas en el interior de los tubos resonadores transmitiendo sonido vibrato desde las placas. El motor de vibración es uno de los elementos de mayor importancia del vibráfono ya que es el responsable de reproducir la vibración de las placas del instrumento y de producir el sonido tan característico del mismo, sin embargo, es normal que en ocasiones se interprete sin vibrato, es decir, con el motor apagado⁶¹.

A lo largo de la historia del vibráfono este motor ha sufrido diversas transformaciones con el fin de optimizar su funcionamiento obteniendo una mejor calidad de sonido, uno de los desarrollos más relevantes fue la adición de un pin de velocidad variable el cual permite al músico modificar la oscilación de las aspas y por ende la intensidad de vibración producida

⁶⁰ Rafael Pérez, «El vibráfono en el jazz: El vibráfono jazzístico en España»; James Moore, «Acoustics of bar percussion instruments».

⁶¹ Ayberk Garagon, «Jazz vibraphone in turkey: a pedagogical approach».

(rápido, intermedio o lento), por otra parte, algunos estudios afirman que la calidad de sonido se ve influenciada fuertemente por el motor de vibración ⁶².

Pedal de amortiguación y sustain

El pedal de amortiguación es una de las características más importantes del vibráfono ya que es el mecanismo que permite al interprete controlar la duración del sonido producido a través del golpe a cada placa permitiendo dar un mayor nivel de musicalidad a las interpretaciones. El pedal de amortiguación esta unido a una o un par de barras verticales de metal las cuales van sujetas a otra barra horizontal cubierta por una almohada de fieltro que al momento de contacto con las placas las apaga⁶³.

Históricamente el pedal fue una mejora introducida en la década de 1920 por el músico e inventor JC Deagan, antes de esto los músicos no tenían la posibilidad de manipular la duración de los sonidos, desde entonces el pedal ha evolucionado en características como poder manipular la altura del mismo para adaptarse a las diferentes preferencias de cada músico. Con el pasar de los años y el uso del instrumento la barra de fieltro es una de las piezas que más necesitan mantenimiento ya que al contacto recurrente con las placas suele adoptar la forma de las mismas ocasionando que no las silencie con tanta eficacia, por esta razón Jhon Piper a finales de la década de 1980 desarrollo un modelo innovador para la marca *Musser* el cual se destacaba por traer agua al interior de la almohada de amortiguación en lugar del fieltro, posteriormente Nico Van der Plas, fabricante de vibráfonos, modifico la idea de Piper poniendo una almohada de gel siliconado proporcionando más durabilidad⁶⁴.

Actualmente existen tres tipos de pedales de vibráfono⁶⁵: el pedal de barra, que está sujeto a través de dos barras verticales a la almohada de amortiguación, este pedal permite al interprete más comodidad y libertad de movimiento, sin embargo, suelen tener fallos con pocos años de vida ya que la presión ejercida sobre la barra no es equilibrada, el pedal fijo, está sujeto por medio de una barra central a la almohada de amortiguación, este pedal ofrece más duración, no obstante, puede llegar a ser incomodo tocar algunos pasajes musicales que requieran movilidad a lo largo del vibráfono, por último el pedal móvil, al igual que el pedal

⁶² Salmon Vincent, «Numerical and experimental analysis of motor-driven vibraphone bar vibrations. *Journal of Sound and Vibration*».

⁶³ Rafael Pérez, «El vibráfono en el jazz: El vibráfono jazzístico en España».

⁶⁴ Rafael Pérez; Blackeman Ben y Vasey Anthony, *The vibraphone: Its history, orchestration, and performance*.

⁶⁵ Rafael Pérez, «El vibráfono en el jazz: El vibráfono jazzístico en España»; Xavier Joaquín, «El vibráfono y la marimba: La gran evolución de la percusión en los últimos años».

fijo este también está sujeto por una barra central, pero maneja un sistema en la parte inferior del mismo, dando libertad al intérprete de moverse en compañía del pedal si así lo requiere.

Pedal de barra	Pedal fijo	Pedal móvil
<i>Ilustración 21 Vibráfono Majestic</i>  <i>Modelo V6530S</i>	<i>Ilustración 22 Vibráfono Musser</i>  <i>Modelo M75 Century Vibe</i>	<i>Ilustración 23 Vibráfono Musser</i>  <i>Modelo M55Pro VibeSilver</i>

Baquetas

Técnica

La técnica es un aspecto primordial para el desarrollo de cualquier instrumento, en el vibráfono se basa en la precisión y control del movimiento, la dinámica, el ritmo y la articulación a través del gesto la cual ha evolucionado a lo largo de los años ya que ha sido influenciado por distintos intérpretes como Cal Tjader, George Rodríguez y Gary Burton quien es reconocido por desarrollar un estilo pianístico al momento de interpretar el vibráfono, Burton prioriza la técnica de agarre y la postura adecuada para alcanzar una óptima ejecución en el instrumento ⁶⁶.

Según Peters, es más fácil producir una nota con una baqueta, en comparación con los instrumentos de viento o cuerda, pues el percusionista no necesita pensar en embocaduras, sin embargo, producir una nota de la manera correcta depende de muchos factores entre los que se encuentran: la postura, el correcto agarre de las baquetas, la correcta ejecución en el instrumento etc.⁶⁷ Además, hay que tener en cuenta que el intérprete del vibráfono a diferencia del de marimba u otro instrumento de placas, está limitado por la ubicación del pedal, por lo que debe desarrollar una sensación de estabilidad y equilibrio con un solo punto de apoyo.

Otro factor relevante en la técnica del vibráfono es el uso correcto del pedal de amortiguación y sustain, este pedal es esencial para el control de la duración de cada nota, cosa que infliere significativamente en la interpretación del instrumento. Según Berdhal ⁶⁸ la

⁶⁶ Blackeman Ben y Vasey Anthony, *The vibraphone: Its history, orchestration, and performance*.

⁶⁷ Ayberk Garagon, «Jazz vibraphone in turkey: a pedagogical approach».

⁶⁸ «The Vibraphone: History, Technology, and Performance Practice».

técnica del vibráfono ha evolucionado y ha sido influenciada por distintos factores como el diseño del mismo, la formación de los músicos y los estilos musicales que desarrollan, además cada técnica desarrollada busca con más eficacia la ejecución de distintas articulaciones como lo pueden ser, stacatto, legato, etc.

A continuación, se abordarán los distintos tipos de agarres y técnicas en pro a las articulaciones que se manejan para la interpretación del vibráfono.

Técnica a dos baquetas

Inicialmente influenciados por el xilófono, los primeros interpretes del vibráfono preferían hacer uso de dos baquetas⁶⁹, las interpretaciones de esa época se limitaban a funciones puramente melódicas ya que era imposible ejecutar acordes con solo dos notas simultáneas, actualmente la práctica y enseñanza del vibráfono inicia con dos baquetas, sin embargo, para David Samuels⁷⁰, un destacado desarrollador técnico del vibráfono sugiere en sus escritos que desde el comienzo del aprendizaje del vibráfono sea con cuatro baquetas, ya que de esa manera se aprovecharían todas las capacidades del instrumento desde el principio⁷¹.

En las técnicas de agarre existen distintos *grips* o agarres, palabra de origen ingles que traduce *agarre* e indica la manera en que van ubicadas las muñecas, las manos, los dedos etc. Una las formas más comunes de tomar dos baquetas para la ejecución del vibráfono, es similar al agarre combinado, americano o también denominado técnica moderna (Véase ilustración 24), en el cual se sostienen las baquetas con la palma de la mano mirando hacia el piso con una pinza ejerciendo presión sobre la baqueta con el dedo índice y pulgar⁷².

⁶⁹ Burton Gary, *Vibraphone Technique: Dampening, Pedaling, and the Burton Grip*.

⁷⁰ Xavier Joaquín, «El vibráfono y la marimba: La gran evolución de la percusión en los últimos años».

⁷¹ Rafael Pérez, «El vibráfono en el jazz: El vibráfono jazzístico en España».

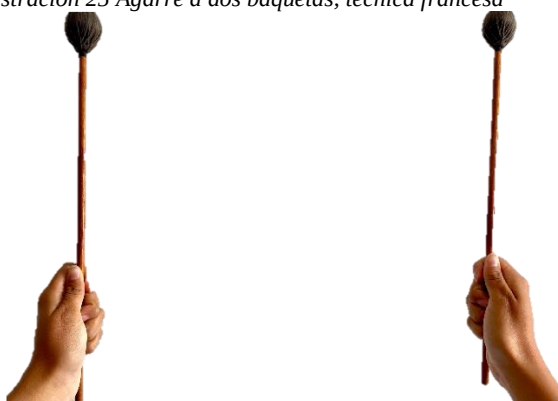
⁷² Ayberk Garagon, «Jazz vibraphone in turkey: a pedagogical approach».

Ilustración 24 Agarre a dos baqueta - técnica moderna



El segundo grip a 2 baquetas es el heredado de la técnica francesa para interpretar los timbales sinfónicos⁷³, en este agarre las baquetas se toman de igual manera que en el anterior, la diferencia es la dirección en la que se encuentran las palmas, van de forma vertical mirando hacia adentro una a la otra (Véase ilustración 24). Milt Jackson, Lionel Hampton y Gari Barry se encuentran entre los intérpretes que hacen uso de este grip.

Ilustración 25 Agarre a dos baquetas, técnica francesa



Técnica a cuatro baquetas

La técnica para interpretar el vibráfono e instrumentos de placa que desarrollen papel armónico, como la marimba, ha evolucionado de manera significativa debido al desarrollo y necesidad de más posibilidades musicales. Tres de los agarres más destacados en la interpretación del vibráfono son: el agarre cruzado tradicional, el agarre Stevens y el Burton. Cada uno de estos ha aportado a la evolución de la interpretación y composición de repertorio

⁷³ Rafael Pérez, «El vibráfono en el jazz: El vibráfono jazzístico en España».

para vibráfono, estos grips evidencian tanto la diversidad técnica del vibráfono como su versatilidad melódica – armónica⁷⁴.

Antes de abordar cada agarre es importante hablar sobre los tipos de baquetas que existen y los tipos de numeración para denominar cada una de las cuatro baquetas, esto es usado para escribir digitaciones en las partituras del instrumento.

Ilustración 26 Numeración de baquetas en el agarre Burton

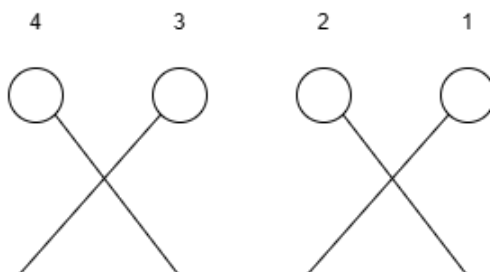
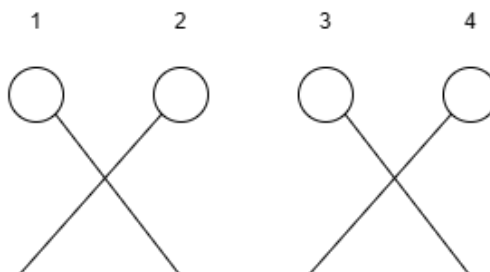


Ilustración 27 Numeración de baquetas en el agarre Stevens



Agarre cruzado tradicional

El agarre cruzado tradicional se caracteriza por la posición en la que la baqueta exterior de cada mano se pone debajo de la baqueta interior⁷⁵. Este método de agarre facilita en principio el abordaje de repertorio sin mayor complicación. No obstante, el desarrollo de los agarres Stevens y Burton revolucionó la manera de acercamiento al vibráfono, permitiendo a los percusionistas ampliar la gama de posibilidades estilísticas⁷⁶.

⁷⁴ Joshua Smith, «Extended performance techniques and compositional style in the solo concert vibraphone music of Christopher Deane»; Ayberk Garagon, «Jazz vibraphone in turkey: a pedagogical approach».

⁷⁵ Las baquetas exteriores son las 1 y 4 y las interiores 2 y 3

⁷⁶ Rafael Pérez, «El vibráfono en el jazz: El vibráfono jazzístico en España».

Ilustración 28 Agarre cruzado tradicional

Nota: Elaboración propia.

Agarre Stevens

Creado por el marimbista Leigh Howard Stevens, representa una innovación en la técnica a cuatro baquetas pues a diferencia del agarre cruzado tradicional en la técnica Stevens se sujetan las baquetas internas (2 y 3) entre los dedos pulgar, índice y corazón, y las baquetas externas (1 y 4) entre los dedos anular y meñique. El agarre Stevens en procesos de iniciación es menos intuitivo, sin embargo, a lo largo de su estudio ofrece una versatilidad debido a que por la disposición de las baquetas estas poseen mayor independencia⁷⁷. Cabe aclarar que este agarre fue pensado desde una perspectiva más marimbística, pues en la marimba debido a su extensión y disposición de los teclados se necesita mayor independencia y longitud.

Ilustración 29 Agarre Stevens

⁷⁷ Ayberk Garagon, «Jazz vibraphone in turkey: a pedagogical approach».

Agarre Burton

Por otro lado, el agarre Burton, nombrado así por su creador el vibrafonista Gary Burton, propone una técnica en la cual una baqueta está ubicada entre el pulgar y el índice y la otra entre el índice y el anular cruzándose ambas en la parte inferior de la palma. Esta disposición de baquetas ha permitido a los vibrafonistas encontrar un balance entre comodidad y efectividad, es por esto que la mayoría de los intérpretes de vibráfono hacen uso de ella⁷⁸. Si bien, cada una de las técnicas nombradas anteriormente ofrece distintas posibilidades para cada músico, la técnica Burton es la de mayor relevancia para el estudio e interpretación del vibráfono.

Ilustración 30 Agarre Burton



Nota: Elaboración propia

Dampening

La técnica de amortiguación o *dampening* surgió como una de las grandes innovaciones de los últimos 30 años por Gary Burton⁷⁹, esta técnica permite a los intérpretes del vibráfono silenciar selectivamente las notas no deseadas en un momento dado de la interpretación, permitiendo jugar con disonancia, consonancias y texturas armónicas. El dampening además permite una mayor efectividad al momento de interpretar articulaciones evitando la mezcla indeseada dentro de una línea melódica, es así como, la mezcla entre el

⁷⁸ Ruo - YingKe, «Differences in physical movement between the techniques used on the marimba and the vibraphone»; Joshua Smith, «Extended performance techniques and compositional style in the solo concert vibraphone music of Christopher Deane».

⁷⁹ Xavier Joaquín, «El vibráfono y la marimba: La gran evolución de la percusión en los últimos años».

dampening y el uso del pedal de amortiguación ofrece a los intérpretes una mayor calidad interpretativa⁸⁰.

La realización del dampening se puede llevar a cabo mediante la presión de la cabeza de la baqueta sobre la placa que se desea silenciar, aunque también se suele usar el antebrazo, manos o dedos, existen diferentes tipos de dampening entre ellos se encuentran: el dampening de manos alternas, en el cual, mientras una mano toca la melodía la mano contraria apaga la nota, el dampening por desplazamiento, donde una misma baqueta ejecuta una nota y se desliza para apagar una adyacente, también el dampening de una baqueta, en el que una baqueta golpea una nota y acto seguido apaga la nota ejerciendo presión procurando no efectuar ningún sonido y por último el dampening manual, en donde, posterior a la ejecución de la nota el intérprete la apaga haciendo uso de sus manos o dedos⁸¹.

Con respecto a la notación en partitura, se hace por medio de una X ubicada justo después de la nota que se debe silenciar, suele ser una misma para todos los tipos de dampening y es el intérprete que deduce en qué momento usar un tipo de dampening u otro.

Ghosting

Otra técnica alternativa es conocida como nota fantasma o ghosting notes, este efecto se lleva a cabo golpeando una nota con la baqueta y permaneciendo en contacto con la placa sin haberla dejado resonar en ningún momento, obteniendo un sonido seco, suele ser usado mucho en interpretaciones de jazz y algunas obras clásicas modernas. Esta técnica ha sido difundida a lo largo de Europa y estados unidos posterior a la técnica dampening⁸².

Pedaling

El termino *pedaleo* o *pedaling* hace referencia al uso del pedal en el vibráfono no solo para silenciar las notas, sino en búsqueda de evidenciar con más claridad diferentes tipos de articulaciones, cada vez es más cuidada la utilización del pedal, usándolo en momentos de verdadera importancia⁸³. Existen tres tipos de pedaleos: en primer lugar está el pedal completo, que se refiere al momento en que el pedal está completamente abajo, liberando toda la resonancia de las placas, se suele usar cuando se necesita ligar el discurso musical, por otra parte, el pedal medio, en el que la almohada de amortiguación está en contacto medio con las

⁸⁰ Rafael Pérez, «El vibráfono en el jazz: El vibráfono jazzístico en España».

⁸¹ Ayberk Garagon, «Jazz vibraphone in turkey: a pedagogical approach».

⁸² Xavier Joaquín, «El vibráfono y la marimba: La gran evolución de la percusión en los últimos años»; Rafael Pérez, «El vibráfono en el jazz: El vibráfono jazzístico en España».

⁸³ Rafael Pérez, «El vibráfono en el jazz: El vibráfono jazzístico en España».

placas, permitiéndoles resonar un poco, se suele usar cuando en el discurso musical se encuentran muchas notas disonantes entre sí, y por finalizar el uso del vibráfono sin pedal, en esta técnica el pedal se encuentra totalmente arriba y en contacto con cada una de las placas evitando su resonancia aportando una sonoridad distintiva⁸⁴.

Cabe aclarar que la indicación para cada uno de los pedales no suele estar escrita y cuando lo esta se escribe con el símbolo $\rho\epsilon\delta\ldots\ldots*$ al igual que en el piano, o también se hace uso del siguiente símbolo $\left| \text{—————} \right|$ el cual está más estandarizado para la nomenclatura del vibráfono.

A continuación, se mostrarán las distintas partituras para cada uno de los casos anteriores.

Ilustración 31 Partitura de pedal completo



Fuente: Fragmento del estudio IX Ballade perteneciente al libro Funny Mallets – Nebojsa Jovan Zivkovic

Nota: Comúnmente usado para ligar el movimiento melódico

Ilustración 32 Partitura de pedal medio



Fuente: fragmento del concierto para vibráfono y orquesta de Ney Rosauro

Nota: No está escrito el pedal, sin embargo, debe usarse el pedal medio para evitar el exceso de resonancia entre notas disonantes

Ilustración 33 Partitura sin pedal



Fuente: fragmento de la obra Blues For Gilber de Mark Glenworth

Nota: Como se puede apreciar en el primer tiempo del tercer compás las notas do-fa-sol son interpretadas sin pedal

⁸⁴ Xavier Joaquín, «El vibráfono y la marimba: La gran evolución de la percusión en los últimos años»; Joshua Smith, «Extended performance techniques and compositional style in the solo concert vibraphone music of Christopher Deane».

Marco metodológico

La investigación como proceso sistemático, crítico y empírico, desempeña un papel fundamental en el estudio de fenómenos independientemente del enfoque adoptado. Según Sampieri, la investigación se define por su naturaleza rigurosa y estructurada aplicada a la revisión de fenómenos específicos ⁸⁵. Esta definición evidencia la importancia de un método organizado y reflexivo, esencial tanto para el enfoque cuantitativo como para el enfoque cualitativo.

Los enfoques de investigación cuantitativo y cualitativo, aunque particulares en su forma y filosofía comparten estrategias fundamentales, como lo son la observación y evaluación de acontecimientos, la formulación y revisión de hipótesis y la propuesta de nuevas indagaciones para profundizar y depurar estos supuestos⁸⁶. Esta similitud resalta la coherencia metodológica en la búsqueda del conocimiento independientemente del enfoque elegido.

El enfoque cualitativo se caracteriza por su flexibilidad y dinamismo, sus categorías a investigar pueden ser transversales, se puede saltar de un paso a otro y volver sin ninguna irregularidad en el proceso investigativo, además, la recolección y análisis de datos se usa con el fin de generar nuevas interrogantes en el proceso de interpretación. A diferencia del enfoque cuantitativo, donde la investigación suele desarrollarse siguiendo por medio de procesos lineales, haciendo uso de la recolección de datos para probar hipótesis basado en análisis numéricos y estadísticos.

En el estudio de la música tradicional colombiana y su impacto en el desarrollo de los músicos, el enfoque cualitativo se presenta como el más pertinente debido a la naturaleza del proyecto, el cual se centra en la comprensión y caracterización de las prácticas culturales y su influencia en la educación musical, por lo que permite una inmersión en el contexto capturando la esencia de las experiencias de los participantes, asimismo este enfoque facilita la exploración de cómo se pueden adaptar dichos repertorios al vibráfono manteniendo su esencia original, lo cual es crucial para promover el respeto y la comprensión intercultural.

Además, el carácter inductivo de la investigación cualitativa, que va de lo particular a lo general, es apropiado para el desarrollo de la ruta metodológica de la adaptación del repertorio musical, pues al analizar casos individuales y datos específicos el investigador

⁸⁵ Roberto Hernández Sampieri, Carlos Collado, y María del Pilar Baptista, *Metodología de la investigación*.

⁸⁶ Richaard Grinnell, *Social work research & evaluation: Quantitative and qualitative approaches*.

puede crear una teoría coherente acorde a sus necesidades, que refleje las complejidades y particularidades del fenómeno estudiado.

De igual manera, el alcance en una investigación cualitativa puede ser considerado a través de un continuo de causalidad el cual abarca desde exploraciones iniciales de fenómenos poco comprendidos hasta la descripción detallada de los mismos, la correlación de distintos factores y, finalmente, la explicación de las relaciones causales entre ellos⁸⁷.

En el caso de la investigación sobre la música tradicional, su impacto en el desarrollo de músicos percusionistas y dada la complejidad y riqueza del fenómeno, es probable que se requiera una combinación de estudios exploratorios y descriptivos. Esta estrategia permitirá caracterizar y describir las prácticas musicales no solo de manera detallada sino también identificar posibles relaciones entre distintos aspectos de la investigación.

Categorías del proyecto

En el ámbito de la investigación cualitativa, la construcción de categorías conforma un proceso esencial para el análisis e interpretación de datos, esta fase conlleva la identificación de temas recurrentes, la categorización, por tanto, actúa como mecanismo fundamental en la reducción y organización eficaz de la información⁸⁸, es así como a través de este proceso cada elemento del estudio no solamente es ubicado dentro de una categoría específica sino también se le asigna un valor conceptual, agrupando grupos de conceptos o subcategorías estableciendo conexiones entre ellos sobre un fenómeno en común.⁸⁹ Según Straus y Corbin “Las categorías son conceptos derivados de los datos que representan fenómenos... Los fenómenos son ideas analíticas pertinentes que emergen de nuestros datos”⁹⁰.

En este sentido el mapa semántico se presenta como un instrumento valioso en la búsqueda de esquematizar, resumir o seleccionar la información de manera efectiva. A diferencia de los mapas conceptuales, los mapas semánticos no buscan jerarquizar los conceptos sino organizar de manera semántica el texto promoviendo así una comprensión más holística y flexible del tema⁹¹.

⁸⁷ Roberto Hernández Sampieri, Carlos Collado, y María del Pilar Baptista, *Metodología de la investigación*.

⁸⁸ Cristina Romero Chaves, «La categorización, un aspecto crucial en la investigación cualitativa».

⁸⁹ Anselm Strauss y Juliet Corbin, *Bases de la investigación cualitativa, técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*.

⁹⁰ Anselm Strauss y Juliet Corbin.

⁹¹ Alma del Cid, Rosemary Méndez, y Franco Sandoval, *Investigación, fundamentos y metodología*.

Los pasos recomendados para la construcción de mapas semánticos es la realización de una lluvia de ideas para generar la mayor cantidad de palabras asociadas al tema, la organización o estructuración semántica de estas palabras y su representación gráfica alrededor del concepto central juega un papel decisivo en la efectividad con que se presentan los conceptos clave, las categorías y sub categorías.

Diseños de investigación

Considerando la profundidad subyacente al estudio de la adaptación musical, la selección del diseño de investigación influye de manera significativa en el proceso de indagación, análisis e interpretación de resultado. Los diseños de investigación cualitativa son de naturaleza flexible, según autores como Miller y Crabtree⁹², el diseño en la investigación se refiere al abordaje general o marco interpretativo que se adoptara durante el proceso investigativo, más que a un conjunto estandarizado de procedimientos.

El diseño etnográfico, por un lado, posibilita una inmersión en el contexto cultural, explorando y examinando las dinámicas sociales, prácticas culturales y significados atribuidos por las comunidades a la música tradicional andina y su adaptación al vibráfono.

Por otro lado, el diseño fenomenológico se presenta como esencial para profundizar en la esencia de las experiencias individuales vinculadas a la interpretación y acogida de la música adaptada. Este enfoque, que se centra en describir y comprender las vivencias compartidas en torno a un fenómeno específico es especialmente pertinente para capturar la gama de percepciones, sentimientos y significados que los músicos asocian a la práctica musical. Al enfocarse en la esencia de las experiencias vividas por los participantes, el diseño fenomenológico permite acceder a una dimensión más íntima y subjetiva del fenómeno complementando la información proporcionada por el diseño etnográfico

Con respecto a las fuentes primarias estas se caracterizan por ser directas, proporcionando a los investigadores información de primera mano sobre los fenómenos investigados, implican un contacto directo con los propios actores involucrados, individuos cuyas experiencias y conocimientos pueden ser pertinentes para la investigación. Asimismo, la importancia de las fuentes primarias se establece en la capacidad que estas tienen para demostrar la complejidad y riqueza de los sujetos estudiados⁹³, permitiendo al investigador capturar elementos sutiles que a veces suelen perderse en fuentes de segunda mano, en

⁹² Roberto Hernández Sampieri, Carlos Collado, y María del Pilar Baptista, *Metodología de la investigación*.

⁹³ Alma del Cid, Rosemary Méndez, y Franco Sandoval, *Investigación, fundamentos y metodología*.

concordancia se evalúa una consideración detallada de los siguientes elementos expuestos en la ruta metodológica:

Ruta metodológica

La ruta metodológica permitirá observar las herramientas de investigación usadas en el presente proyecto. A continuación, se enlistan y describen, sin embargo, cabe aclarar que incluso si estas están enlistadas en un orden, el proceso investigativo-creativo se llevara a cabo de manera circular como el enfoque epistémico anteriormente lo describe.

Búsqueda documental

La búsqueda documental es un componente esencial dentro del proceso investigativo, consiste en la recopilación de información pertinente relacionada al tema de estudio. En el contexto del presente proyecto, la búsqueda documental abarca fuentes como: Libros, artículos de revista académica, tesis de pregrado y maestría los cuales servirán de base argumentativa para el desarrollo de cada capítulo. Los documentos fueron recopilados pensando en los tres grandes ejes temáticos de la investigación que son: en primer lugar, los documentos usados para sustentar el marco metodológico, enfoque epistemológico, diseño de investigación y las categorías del proyecto. Por otra parte, el material recogido para argumentar cada capítulo y subcapítulo incluido en la estructura del marco teórico. Por último, los documentos utilizados para justificar el tipo de análisis que se llevara a cabo teniendo en cuenta el problema de estudio, es decir, como abordar la adaptación.

Encuestas o entrevistas a la audiencia

Encuestas o entrevistas a los sujetos de investigación ya que la percepción de la audiencia ofrecerá un panorama más amplio y a su vez enfocado con respecto a ideas generalizadas dentro de la investigación.

La música en sus diversas manifestaciones constituye un pilar a lo largo de la historia, en específico la música tradicional refleja valores y vivencias de las comunidades. En ese orden de ideas los instrumentos de percusión han jugado un papel importante en cuanto a tradiciones musicales del mundo refiere.

En el ámbito académico tanto la enseñanza como el estudio de la percusión ha experimentado una notable evolución, y el vibráfono, como se mencionaba en su capítulo ha estado en una constante de ampliar su horizontes y posibilidades técnicas. Este capítulo se centra en explorar como los musico perciben la importancia de incluir músicas tradicionales

en la educación académica a través de una encuesta dirigida a un colectivo específico con el fin de entender distintos puntos de vista, experiencias y valoraciones.

Criterio de selección de obras

Para llevar a cabo esta sección de la investigación se hará una pre selección de obras escogidas por el aire en el que fueron escritas y su pertinencia e importancia dentro de la música de la región andina, posteriormente, se realizará un análisis de los parámetros idiomáticos pertenecientes al vibráfono, las cuales se pondrán en contraste con las características del piano con el fin de encontrar similitudes que puedan ser beneficiosas para el desarrollo de la adaptación.

Análisis musical

Posterior a la selección de las obras, *Después de todo* y *León Cardona*, se realizará el análisis de las obras, se tomará como base investigativa el libro *Análisis musical, claves para entender e interpretar la música*, propuesto por Margarita y Arantza Lorenzo de Reizabal, el cual se centra en las diferentes características musicales y será de utilidad para realizar los análisis y extraer información teniendo en cuenta las diferencias características del vibráfono y el piano implementando los elementos pertinentes que puedan contribuir a la correcta adaptación.

Descripción del proceso de adaptación

Posterior al análisis de las obras se dará inicio al proceso adaptativo, para las cuales se tendrá en cuenta el libro *Composiciones y arreglos de música popular*, escrito por Rodolfo Alchourron. En este apartado se incluirán borradores de partituras, anotaciones y reflexiones escritas por la encargada de realizar la adaptación, dado que estos documentos pueden revelar el razonamiento detrás de la toma de decisiones específicas como la transcripción de elementos melódicos, armónicos y rítmicos, además de cómo se abordan los desafíos propios de la preservación de la esencia de la música original a un nuevo contexto musical.

Desarrollo

Criterio de selección de obras

En primer lugar, se llevó a cabo la escucha del repertorio de diferentes álbumes musicales compuestos por el maestro Germán Darío Pérez como, Fantasía Andina, Mi Camino, Cinco obras de cámara etc., en búsqueda de obras que además de ser del gusto de la autora del presente proyecto cumplieran con las categorías puestas a discusión en el planteamiento del problema.

En ese orden de ideas, la preselección de obras se llevó a cabo pensando en los aires más emblemáticos dentro de la historia y desarrollo de la música en la región andina colombiana, los cuales son, el bambuco, la guabina y el pasillo, donde como decisiones definitivas se eligieron, *León Cardona* y *Después de todo*, un bambuco y una guabina respectivamente.

A continuación, se enumerarán los diferentes elementos a tener en cuenta para la realización del proceso adaptativo a partir de las características idiomáticas del vibráfono en contraste con las del piano. Las cuales servirán como base para el desarrollo de la adaptación, se hablarán de los siguientes ítems: ataque, sustain, dinámica, registro, articulación, posibilidades armónicas, posibilidades melódicas.

Tabla 1. Elementos idiomáticos del vibráfono y el piano

Característica	Vibráfono	Piano
<i>Ataque</i>	Rápido y definido debido a la naturaleza del golpe directo de las baquetas sobre las placas metálicas	Mas suave y controlable gracias a las teclas y la naturaleza de producción sonora
<i>Sostenido</i>	Puede prolongar las notas de manera continua	Puede prolongar las notas de manera continua
<i>Dinámica</i>	Debido al desarrollo técnico del instrumento posee un amplio registro de dinámicas, desde el pianísimo al fortísimo	Dadas las cualidades del instrumento posee un amplio registro de dinámicas, desde el pianísimo al fortísimo
<i>Registro</i>	Tiene un registro limitado de tres octavas	Tiene registro de siete octavas

<i>Articulación</i>	Se controla mediante la combinación de técnica, el material de las baquetas y el uso del pedal	Se controla mediante la pulsación de las teclas, el uso de la técnica y el uso del pedal
<i>Posibilidades armónicas</i>	Puede realizar acordes simultáneos hasta de cuatro notas, además, puede completar la armonía por medio de arpeggios haciendo uso del pedal	Puede realizar acordes de entre 6 y 8 notas simultaneas, además puede hacer arpeggios mediante el uso del pedal
<i>Posibilidades melódicas</i>	Puede hacer melodías de dos a tres voces simultaneas, dependiendo la experticia del interprete, sin embargo, la elección de hacer más voces melódicas sacrifica la parte armónica	Puede realizar melodías de dos y hasta cuatro voces simultaneas dependiendo de la experticia del interprete, no suele ser problemático el acompañamiento armónico, sin embargo, depende de distintos factores

Fuente: Creación propia (2024)

Análisis de las obras

En el presente capítulo se realizará el análisis de las obras tomando como base el trabajo realizado por Margarita y Arantza Lorenzo de Reizábal *Análisis musical, claves para entender e interpretar la música*⁹⁴, centrándose en la forma, características melódicas, rítmicas y sobre todo armónicas, pues este último ítem será de utilidad al momento de hacer la reducción de voces.

Después de Todo

Después de todo es una guabina en C#m compuesta en formato instrumental por el maestro y compositor Germán Darío Pérez, galardonada a primer puesto en el Festival Nacional del Bambuco en Neiva en el año 1995. A continuación, se ahondará en su forma y características con el fin de entenderla para su posterior adaptación.

⁹⁴ Margarita Lorenzo De Reizábal y Arantza Lorenzo De Reizábal, *Análisis musical: Claves para entender e interpretar la música*.

Tabla 2. Análisis musical de la obra Después de todo.

Ritmo	Guabina					
Forma	A	A'	B	B'	Puente	Coda
Tempo	Moderato: medio (Negra 115)					
Tonalidad	C#m			Ebm	B	C#m
Compases	1 -12	13 - 24	25 - 32	33 - 40	41 - 47	48 - 51
Registro						
Manejo Armónico	El manejo armónico de la sección A y A' se mueve sobre los grados primero menor, segundo disminuido, cuarto menor, quinto mayor y sexto mayor. Haciendo uso de las cadencias (I – V7) (I – IV – V7) (I – VI – V)	Se evidencia un uso armónico más pausado, haciendo énfasis en las dominantes y secundarias siguiendo el siguiente círculo armónico (A#m – D#7 – F#7 – B – Em – A#)	Se encuentra una modulación pasajera a Ebm haciendo uso de acordes como (Ebm – Cm – F7 – Ab – Db – Gm° – C7)	Dentro de esta sección se vuelve a concebir una modulación a la tonalidad B esta vez como pivote para llegar a la tonalidad inicial C#m	Para finalizar la obra el compositor hace uso de las cadencias usadas en la parte A y A' (IV – I -V – I)	
Manejo ritmo - melódico	División sobre la corchea enfatizando en la naturaleza rítmica de la guabina (negra – negra -corchea), por otra parte, se evidencia el uso de escalas y arpeggios pertenecientes a la tonalidad o grado de la misma.		Durante las secciones B y B' se observa un diseño ritmo melódico nuevo, (Blanca – silencio corchea – corchea).		Uso del modelo rítmico encontrado en la sección B y B'	

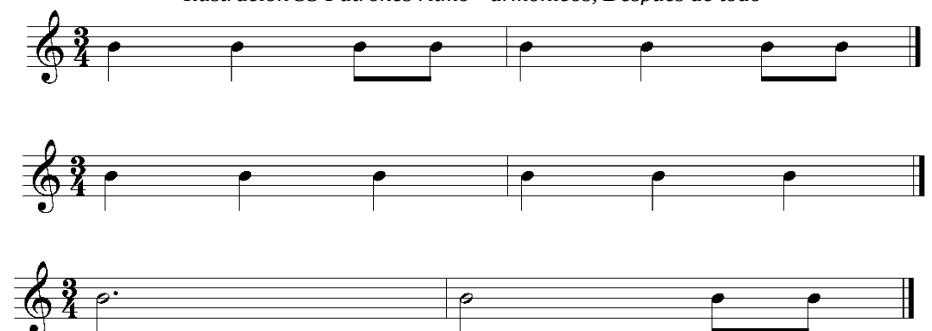
Al haber estado siempre expuesto a un ambiente musical, se evidencia que el compositor ha recibido diferentes estímulos de diferentes géneros ya que, si bien hace uso de recursos tradicionales enriquece sus composiciones con elementos que son ajenos a los tradicionales.

A continuación, se puede apreciar que si bien el movimiento armónico es: (primero – quinto, primero - quinto, primero – cuarto – quinto – primero), el compositor recurre al uso de agregaciones ajenas a la estructura usada en la música tradicional como lo son (b9 y 13) enriqueciendo armónica y melódicamente el discurso.

Ilustración 34 Patrones ritmo - melódicos, Después de todo

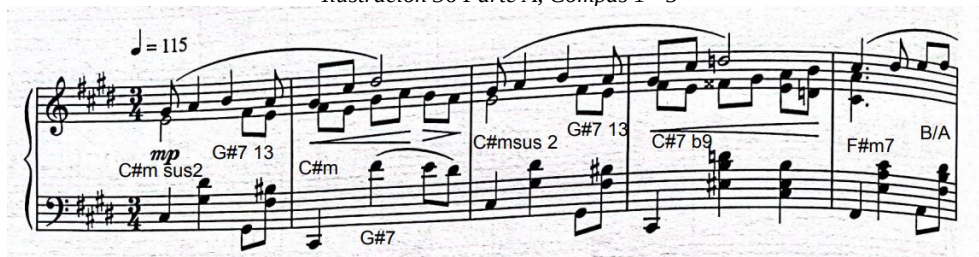


Ilustración 35 Patrones ritmo - armónicos, Después de todo



Nota: Los tres patrones rítmicos frecuentes usados en la obra *Después de todo*, el resto del material existente es producto de la combinación entre ellos.

Ilustración 36 Parte A, Compás 1 - 5



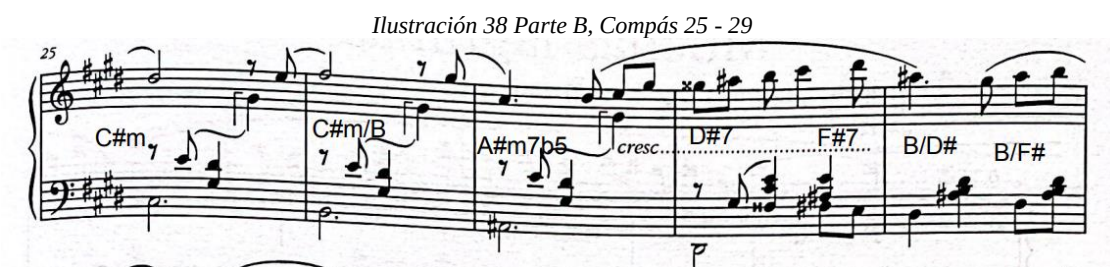
Nota: Fragmento de la obra original con el análisis armónico escrito en cifrado americano

Ilustración 37 Final de la parte A', compás 20 - 24



En este fragmento de la obra se puede observar el ligero cambio temático, que es por lo cual, se decide que de los compases 13 al 24 se delimite la forma A', además se aprecia la cadencia $F\#m7 - G\#7 - C\#m$ da paso a la parte B. Como se mencionaba en la Tabla 2, la parte B propone un diseño melódico – armónico más pausado (*Blanca – silencio de corchea –*

corchea), como se puede evidenciar en la ilustración 29 se hace uso de menos notas y menos recursos armónicos durante los primeros cuatro compases, para luego retomar el diseño rítmico de la estructura de una guabina.



Nota: Fragmento de la obra original con el análisis armónico escrito en cifrado americano

En la siguiente ilustración se puede observar el final de la parte B y el comienzo de la parte B', la cual modula a la tonalidad de *Ebm* y se desarrolla sobre esa tonalidad haciendo uso de acordes como (*Ebm* – *Cm* – *F7* – *Ab* – *Db* – *Gm°* – *C7*). La manera en que el compositor maneja la modulación es a través de la nota *La#* la cual, es enarmónico de *Sib* que a su vez es dominante de la nueva tonalidad.



Nota: Fragmento de la obra original con el análisis armónico escrito en cifrado americano

Para finalizar, el compositor hace uso del modelo ritmo melódico presente en los primeros compases de las partes B y B' (*Blanca* – *silencio de corchea* – *corchea*) con la progresión armónica (*F#m* – *C#m/G#* – *G#7* – *C#m*) como cadencia final de la obra, en compañía de un *rit.* para enfatizar el dialogo conclusivo.



León Cardona

León Cardona es un bambuco compuesto en honor al reconocido músico y compositor antioqueño, León Cardona García, ya que, según German Darío Pérez, fue y es un importante referente para todos los músicos que se desenvuelven dentro del movimiento de la música colombiana, pues fue innovador para su época arriesgándose a cambiar formatos y usar armonías salidas de lo tradicional. Para la composición, Germán Darío Pérez busco elementos característicos de la obra de León Cardona, no solo refiriéndose a elementos del tratamiento armónico, sino que también durante el transcurso de la obra se podrá apreciar en dos ocasiones una cita al bambuco *Gloria Beatriz* compuesto por Cardona. También es importante resaltar que el bambuco León Cardona participó y ganó el premio a mejor obra inédita en el concurso *Ciudad de Bogotá*, convocado por IDARTES.⁹⁵

Tabla 3. Análisis musical de la obra León Cardona.

Ritmo		Bambuco					
Forma	A	B		C	A'		Coda
Tempo	Andante 76 BPM	Allegro 120 BPM		Andante 76 BPM			
Tonalidad	Bbm	Db	E – A	Am	G#m	Bbm	Bbm
Compases	1 – 21	22 – 38	39 – 54	55 – 90	91 – 98	99 – 114	115 – 120
Registro	C2 – C6	F2 – F6	C2 – D6	E2 – E5	F2 – F5	Bb2 – F6	D2 – Bb5
Manejo Armónico	La parte A es una sección lenta donde el compositor desarrolla la tonalidad de Bbm haciendo uso de acordes como (Bb – Eb – F – Gb)	El manejo armónico está enfocado en el uso de los grados (IV – V – I) de la tonalidad, es decir (Db – Eb – Ab). Además, durante toda esta sección realiza una serie de		La sección que retoma el tempo inicial mantiene un carácter armónico entre (I – IV) sin dominantes hasta el compás 66, posteriormente continúa	Es un pasaje corto en la tonalidad de G#m que hace las veces de puente para la tonalidad de Bbm	Durante esta sección se manejan los grados (I – IV – VI) de la tonalidad de Bbm	Un ambiente centrado en el I – IV grado de la tonalidad

⁹⁵ Información recogida de charlas con el maestro Germán Darío Pérez.

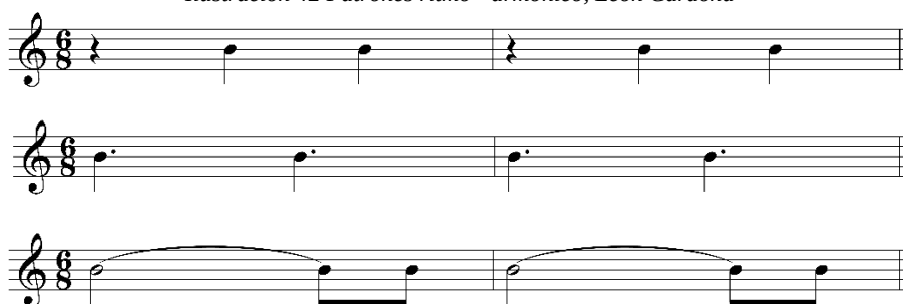
*Manejo
Ritmo -
melódico*

	modulaciones pasajeras.	acumulando o más tensión			
El modelo ritmo melódico propuesto es el de (<i>Silencio de corchea, cinco corcheas – silencio de corchea, tres corcheas, negra</i>)	Inicia la sección rápida de la obra, se evidencia el modelo principal de la obra (<i>silencio de corchea, cinco corcheas</i>) perteneciente a la naturaleza rítmica del bambuco	El modelo ritmo – melódico es a partir de escalas ascendentes y uso de octavas realizadas por grados conjuntos	A nivel rítmico hace uso del modelo propuesto en la sección A	Esta sección retoma material rítmico de la sección A, hacia el final de la misma se usa una melodía más pausada en blancas con punto.	Melodía en disposición de grados conjuntos por movimiento ascendente

Ilustración 41 Patrones ritmo - armónicos, León Cardona



Ilustración 42 Patrones ritmo - armónico, León Cardona



Nota: Los tres patrones rítmicos más usados en la melodía presentes en la obra León Cardona, el resto del material existente es producto de la combinación entre ellos.

Ilustración 43 Parte A. compás 1 - 4

Ciudad de Bogotá (2012)
Colombia

Piano

Bb m sus 2 Gb maj7/Bb Cb Maj7 Cm7b5 F7

Fragmento tomado de la obra original dada por el maestro Germán Darío Pérez

En este fragmento se puede evidenciar el modelo ritmo melódico que se desarrolla conforme avanza la composición, haciendo uso de la progresión ($I - VI - II - V - I$), con respecto a la melodía, hace uso de arpeggios pertenecientes a las escalas relacionadas de cada grado, este modelo ritmo melódico es importante pues durante la obra será parafraseado en diferentes ocasiones y será motivo para conducir las diferentes modulaciones

Ilustración 44 Parte B, compás 22 - 27

Pno.

La parte B da inicio a la sección rápida del bambuco, esta desarrollada sobre el centro tonal de Ab, armónicamente la desarrolla los siguientes acordes ($\text{Ab11} - \text{Ab/Gb} - \text{Db/F} - \text{Db6} - \text{Gm7b5} - \text{C7} - \text{Ebm7}$), Como se puede observar en la progresión armónica descrita anteriormente el bajo desciende cromáticamente, esta técnica es usada frecuentemente en la música colombiana⁹⁶ y resulta ser un recurso fuertemente usado en las composiciones de Germán Darío Pérez.

Ilustración 45 Segunda parte tonalidad de E

Pno.

Emaj7 Amaj7 Dmaj7 Gmaj7 Cmaj7

Durante el desarrollo de la segunda parte de la parte B, se realiza una modulación a la tonalidad de E por medio de los acorde Ab11 y Gbm6, este último acorde también cumple una

⁹⁶ Iryna Sachlí, Oleksander Solomeniuk, y Iryna Litvin, «El análisis estructural de la música tradicional andina colombiana como herramienta para el estudio profesional».

función como segundo grado menor de la nueva tonalidad, es decir: *Gbm6* o *F#m6*, lo cual funciona como cadencia, esta modulación es clasificada como modulación enarmónica⁹⁷

Ilustración 46 Compás 57, cita al bambuco María Beatriz en el Tiple

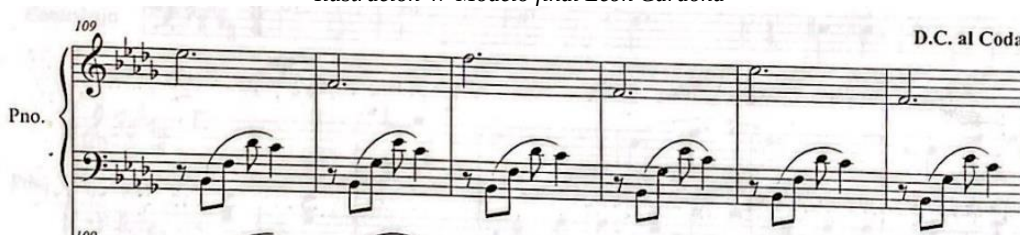


Nota: Fragmento de la obra original, línea del tiple

Como se mencionó al inicio del capítulo sobre el análisis del bambuco *León Cardona*, el maestro Germán Darío Pérez, buscó hacer alusión y rendir homenaje al maestro León Cardona García, debido a eso hizo cita de una melodía perteneciente a un bambuco de su autoría el cual lleva por nombre *María Beatriz*, la (ilustración 36) permite observar ese modelo melódico escrito para el tiple, que posteriormente repetirá el piano (ilustración)

Para finalizar, se puede observar el modelo ritmo melódico (*Blancas con puntillo a octavas*) usado por el maestro Germán Darío Pérez, para ir al Da Capo, haciendo un anticipo de la primera melodía escuchada al momento de reproducir la obra.

Ilustración 47 Modelo final León Cardona



Fragmento tomado de la obra original

Descripción del proceso de adaptación

El siguiente paso después de la escogencia de las obras, mencionado en el capítulo *criterio de elección de obras*, fue encontrar las partituras originales, lo cual no fue ninguna dificultad pues el compositor siendo asesor del presente proyecto, las facilitó.

La primera obra escogida para abordar en el proceso de adaptación fue la guabina *Después de todo*, conforme a ello y por sugerencia del asesor se dio paso a hacer una adaptación previa teniendo en cuenta el análisis realizado con anterioridad. Gracias a la

⁹⁷ Margarita Lorenzo De Reizábal y Arantza Lorenzo De Reizábal, *Análisis musical: Claves para entender e interpretar la música*.

adaptación previa se evidenciaron los limitantes a nivel armónico que el vibráfono tenía y que se debía modificar modelos ritmo – armónicos pertenecientes a la obra original.

La adaptación previa y modificaciones posteriores fueron revisadas por el asesor Germán Darío Pérez, a continuación, se analizarán los cambios, resultado del proceso adaptativo.

Después de todo

Para el tratamiento melódico de la obra se buscó respetarla en la medida de lo posible, como se puede ver en la ilustración 38, la melodía no excede el registro del vibráfono (F6), por lo cual pudo ser escrita en el mismo registro de la obra original sin necesidad de utilizar el recurso de la transposición. Por el contrario, dentro de las voces internas hubo que decidir cuales iban a permanecer en la adaptación; la toma de decisiones sobre que notas obviar se basó en el análisis previo. Además, cabe aclarar que durante el transcurso de la obra se encontraran notas opcionales entre paréntesis, las cuales son importantes a nivel armónico, sin embargo, pueden ser tocadas o no dependiendo el nivel instrumental del interprete.

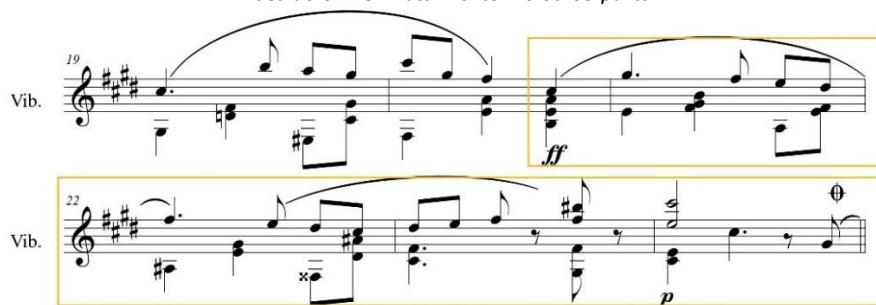
Llegado a este punto se darán ejemplos específicos de secciones de la obra para demostrar como fue el proceso adaptativo y las decisiones que se tomaron para el desarrollo del mismo.

Ilustración 48 Tratamiento melódico parte A

Nota: Explicación de colores usados durante el análisis

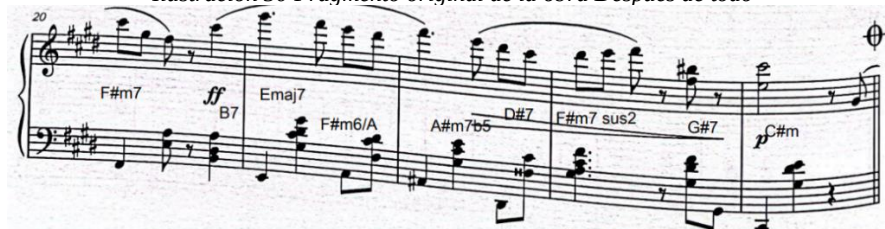
En los compases 1 – 3, la armonía establecida es $||:C\#m\ sus2 - G\#7\ 13 - C\#m:||$ debido a esto el bajo debe permanecer como fundamental de los acordes anteriormente mencionados, además en la voz del bajo se evidencia la estructura rítmica de la guabina. Siguiendo con este razonamiento, la voz interna permanecerá en la nota E pues representa la tercera del acorde C#m el cual identifica el modo (mayor o menor). Asimismo, en el compás número dos, el criterio para elegir las notas fue la contra melodía existente que cumple la función de conducir la melodía.

Ilustración 49 Tratamiento melódico parta A'



Nota: Fragmento tomado del resultado final de la adaptación

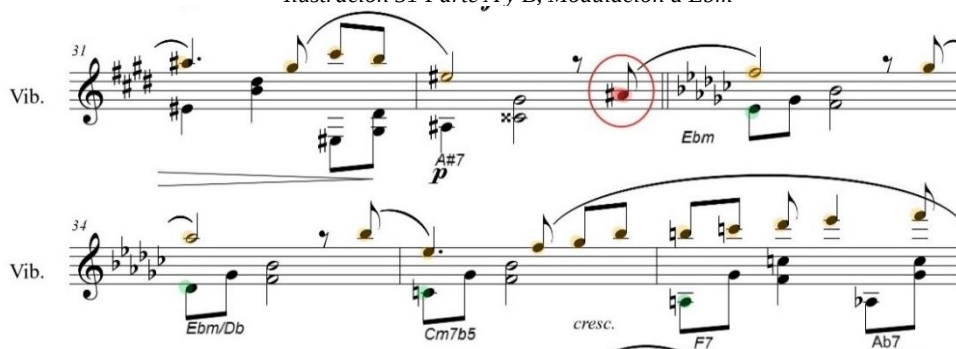
Ilustración 50 Fragmento original de la obra Después de todo



Nota: Como se puede observar la melodía se encuentra escrita una octava arriba

Ahora bien, en la ilustración 40 se puede observar la melodía en registro original, en la cual su nota más alta es un G6. Si bien existen vibráfonos de cuatro octavas el estándar es de tres octavas llegando a un F6 como nota máxima, por ende, se decidió transportar la melodía una octava abajo a partir del cuarto tiempo del compás veinte para no interrumpir la dirección melódica ni la idea musical (ilustración 39).

Ilustración 51 Parte A y B, Modulación a Ebm



Nota: Fragmento sacado del resultado final de la adaptación

La sección B' realiza una modulación enarmónica, modulaciones usadas a finales del siglo XIX y principios del siglo XX⁹⁸, como se puede evidenciar en la ilustración 41 la nota A# es enarmónico de Bb que a su vez es dominante de Ebm que es la nueva tonalidad. Por

⁹⁸ Margarita Lorenzo De Reizábal y Arantza Lorenzo De Reizábal, 104.

esta razón dentro de la adaptación una nota importante e irremplazable fue el $A\#$. Avanzando en el tema de la letra B' se decide hacer una variación del tema ritmo melódico del bajo y las notas internas en los compases 33 y 34 para facilitar la interpretación con una sola mano.

Ilustración 52 Puente Después de todo, compás 41 - 47

40 Vib. p $Bmaj7$ mf $Em6/G$ f

43 Vib. mp $E/G\#$ $B7/F\#$ $Emaj7$ $Amaj7$

46 Vib. $D\#m7b5$ $D9/F\#$ **D.S. al Coda**

Diseño ritmo melódico principal para volver al signo

El compositor aborda la modulación a B a partir de la cadencia ($Debmaj7 - Gm7b5 - C$) establecido en el compás 39 y 40, además, usa recursos rítmicos pertenecientes a la parte A, como lo son la figuración en sincopa (*corchea – negra – negra – corchea, dos corcheas – blanca*) perteneciente al compase 41 y 42 logrando que el oyente sienta una familiarización encaminada a la repetición del tema.

Ilustración 53 Coda, Después de todo, compás 48 – 5, modelo ritmo melódico

48 Vib. p $dim.$ $F\#m/A$ $C\#m/G\#$ $G\#7$ $C\#m/G\#$ pp $rit.$

Para finalizar, la coda posee material perteneciente a las partes B y B' y está escrita en la tonalidad principal de la obra $C\#m$, el tratamiento ritmo melódico se hizo a través de notas pertenecientes al acorde y notas de paso conduciendo a las notas más agudas.

León Cardona

Para la adaptación de *León Cardona* al igual que *Después de todo*, se intentó respetar la mayor cantidad de material perteneciente a la pieza original. La realización de esta adaptación tuvo menos dilemas procedimentales ya que fue posterior a *Después de todo*, por lo tanto, se tenía un conocimiento previo de como intervenir la música.

Ilustración 54 Parte A León Cardona, compás 1 – 8

Cabe aclarar, que para la realización de la adaptación del bambuco *León Cardona* se tuvieron en cuenta todos los instrumentos escritos en la obra original, los cuales son, contrabajo, tiple y piano. En concordancia con lo anterior la melodía expuesta en la ilustración 47 es interpretada por el piano, sin embargo, la melodía que lleva el bajo en esta sección es lo escrito para el contrabajo complementado en algunos lugares armónicamente por la línea baja del piano y el tiple.

Ilustración 55 Parte A, León Cardona, compás 13 - 18

Ahora bien, con respecto a la segunda parte de la A, la melodía fue complementada con una contra melodía basada en la armonía la cual busca cumplir dos funciones servirán como conducción y complemento armónico.

Ilustración 56 Parte B, León Cardona, compás 25 – 28, uso de la contra melodía

Avanzando en el tema, se da inicio a la parte rápida de la obra, esta sección fue particularmente interesante de llevar a cabo en la adaptación pues la velocidad a la que hay

que interpretar la melodía supone un reto, por lo cual, se decidió disminuir la cantidad de notas acompañantes en el bajo tratando de hacer uso de arpeggios para poder enfatizar las características armónicas de la obra original. Además, se opta por usar el recurso de la contra – melodía en compases donde la melodía principal lleva nota larga, como por ejemplo en el compás 25 que se puede observar en la ilustración 53.

Ilustración 57 Parte B, León Cardona, compás 37 – 44, Modulación enarmónica

Sobre el compás 38 se encuentra la progresión armónica (*Ab – Gbm – Emaj7*). Este tipo de modulación es llamada enarmónica, pues el acorde final (*Gbm*) hace las veces de segundo grado enarmónico (*F#m*) de la nueva tonalidad, ahora bien, la melodía en esta sección es respetada completamente y a partir del modelo rítmico se diseña un nuevo modelo del bajo el cual se mantiene durante los siguientes seis compases.

La letra C se identifica pues la obra vuelve al tempo primo (Andante, Negra con punto = 76) en el cual se propone un diseño ritmo melódico compuesto de información perteneciente a la línea del piano y el tiple como por ejemplo en el compa 57 que se toma la línea del tiple como la principal, pues es la cita al bambuco Gloria Beatriz compuesto por el maestro León Cardona y es una melodía de gran importancia para la obra.

Posterior a esto, en el compás 68 de la parte C el compositor hace uso de octavas simultaneas que se consideraron importantes, se lograron mantener buscando un bajo que requiriera únicamente el uso de una mano.

Ilustración 58 Parte C, Cita Gloria Beatriz

Ilustración 59 Parte C, León Cardona, Octavas simultaneas

Hacia el final de la parte C, el compositor hace un manejo a partir de octavas simultaneas para enfatizar y resaltar el movimiento melódico puesto que, es el momento de mayor clímax en la obra antes de re exponer el tema principal. Para permitir el uso de las octavas en el vibráfono se diseñó un motivo sencillo para la mano encargada del acompañamiento, como notas cercanas, repetitivas e intervalos cercanos entre sí.

Ilustración 60 León Cardona, Comparativa motivo melódico, compas 1 – 91 – 99

En búsqueda de cerrar el ciclo modulador, de desarrollo armónico y melódico que el compositor establece durante toda la obra, decide utilizar primer motivo ritmo que aparece en la obra, el motivo no es escrito exactamente igual, sin embargo, hace alusión al tema principal de la obra.

Ilustración 61 Coda, León Cardona
D.C. al Coda

Para finalizar con el tratamiento melódico y armónico se observa en la coda un pedal en la nota *Bb* acompañado de contra melodías, además de presentar en el compás 117 de nuevo la cita al bambuco Gloria Beatriz compuesto por el maestro León Cardona presente también en el compás 57.

Triangulación de encuestas

Durante la elección del tipo de preguntas se iban a diseñar para la encuesta, se llegó a la conclusión de que fueran abiertas, pues este tipo de preguntas están relacionadas a un tipo de investigación exploratorio.

Ahora bien, la encuesta realizada se dividió en cuatro parámetros basados en problemáticas como, la importancia, pertinencia, influencias y recomendaciones y estrategias sobre la música tradicional, se obtuvieron diferentes perspectivas que reflejan tanto conexiones profundas como enajenadas con respecto a las músicas tradicionales del interior. Por ejemplo, algunos encuentran en la música una fuente fundamental de inspiración, valorando el desarrollo auditivo, la versatilidad, y las habilidades que aportan estas músicas.

Por otra parte, hay músicos con formación más académica, para quienes la música tradicional no ha jugado un papel significativo. Sin embargo, reconocen que el contacto reciente les ha enriquecido en su práctica musical.

Con respecto a la importancia se expresaron fuertes convicciones sobre el valor significativo de integrar estos géneros en los currículos académicos, pues consideran que además de ser raíces culturales también son esenciales para conservar y valorar la tradición musical del país. En relación con lo anterior, los encuestados identificaron el eurocentrismo como un obstáculo en la formación actual, que tiende a priorizar la complejidad de la música europea sobre la colombiana, enfatizando en la necesidad de que sean incluidas en cátedras como, solfeo, armonía, historia e instrumento principal.

Conclusiones

La labor investigativa producto del presente proyecto permite concluir que es de gran importancia la creación de nuevas sonoridades y posibilidades para las músicas tradicionales andinas, además el abordar una adaptación se debe partir de información previa tanto teórico musical, como sobre concepto e instrumentación.

Se caracterizaron las posibilidades técnico – interpretativas del piano y el vibráfono lo que permitió una comprensión profunda de los instrumentos, lo que facilitó su análisis y exploración en futuras investigaciones y prácticas musicales. Proporcionando así una base sólida para comprender las capacidades expresivas y técnicas que influyen en la interpretación contribuyendo significativamente al desarrollo del repertorio del mismo.

Además, la descripción del repertorio del maestro Germán Darío Pérez Salazar, específicamente las obras *Después de todo* y *León Cardona*, en el contexto de la música de la región Andina colombiana ha reflejado la riqueza sonora de esta región, logrando una comprensión mas profunda de como estas incorporan elementos tradicionales y contemporáneos resignificando la expresión sobre la tradición.

Es importante resaltar, las problemáticas que representan el abordar repertorio original para un instrumento y trasladarlo a otro, el trabajo ha demostrado que la adaptación de la música tradicional colombiana al vibráfono no solo es viable, sino que enriquece la expresión musical del instrumento. Contribuyendo también al repertorio disponible para el vibráfono abriendo oportunidades a nuevos interpretes fomentando el interés renovado en las músicas tradicionales, asimismo se refuerza la idea de caracterizar y entender las diferencias técnicas expresivas entre el piano y el vibráfono para la realización e interpretación de las adaptaciones de las obras de Germán Darío Pérez.

Cabe destacar los desafíos únicos que represento la adaptación del repertorio del maestro Germán Darío, como la necesidad de ajustar técnicas de ejecución para respetar en el mayor porcentaje la música original sin dejar de lado las posibilidades técnicas del vibráfono, fruto de la importancia de establecer una ruta metodológica que permita el desarrollo del proyecto, en pasos congruentes, en este caso específico, permitió a la investigadora tomar decisiones de carácter interpretativo, musical, de contexto, que tal vez, sin investigación previa hubiese sido difícil tomar. Además, el presente proyecto puede servir como material – modelo metodológico para futuras investigaciones que quieran ahondar en la investigación creación a partir de la adaptación, pues aquí se encuentran diferentes posibilidades para llevar a cabo un resultado.

Para finalizar, dejar la puerta abierta para nuevos proyectos interesados en conceder una oportunidad a la música tradicional como ente importante para la educación académica y cultural.

Bibliografía

- Alber Fair Corredor Mesa. «Entre bambucos y pasillos, una perspectiva del estilo musical de Adolfo Mejía». Tesis Pregrado, Universidad Pedagógica Nacional, 2018.
- Alejandro Montaña Ibañez. «Chirimía chochoana en un universo musical por descubrir». Maestría, Universidad El Bosque, 2020.
- Alfred Hettner. *Viajes por los Andes Colombianos*. Biblioteca virtual del Banco de la Republica. Bogotá, 1882.
- Alma del Cid, Rosemary Méndez, y Franco Sandoval. *Investigación, fundamentos y metodología*. Segunda edición. México: Pearson Educación de México, 2011.
- Ana María Ochoa. «Tradición, género y nación en el bambuco». *A contratiempo. Revista de música en la cultura* 9 (1997): 11.
- Anselm Strauss y Juliet Corbin. *Bases de la investigación cualitativa, técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Colombia: Universidad de Antioquia, 2002.
- Ayberk Garagon. «Jazz vibraphone in turkey: a pedagogical approach». Tesis maestría, Istanbul technical univerity, 2017.
- Berdahl Emily. «The Vibraphone: History, Technology, and Performance Practice». Doctoral, 2013.
- Bermudez, Egberto. «La música tradicional colombiana y sus estructuras básicas: Música afrocolombiana (Parte 1)», 1 de enero de 2005, 26.
- Blackeman Ben, y Vasey Anthony. *The vibraphone: Its history, orchestration, and performance*. Pendragon Press, 2005.
- Blades, James. *Percussion instruments and their History*. Quinta. Westport, Connecticut: Faber and Faber, 1970.
- Burton Gary. *Vibraphone Technique: Dampening, Pedaling, and the Burton Grip*. Vol. 1. Berklee Press Publications, 2002.
- Camilo Hernando Martínez. «Guabina y bambuco en dos composiciones para violín. Un acercamiento a los aires de la música tradicional andina colombiana desde el instrumento». Universidad Pedagógica Nacional, 2019.
- Carlos Miñana. *Los caminos del Bambuco en el siglo XIX*. A Contra Tiempo., 1997.
- Catalina Camargo, Carlos Prado, Nicolás Aguía, y Henry Roa. *Tendencias actuales de la creación académica de la música andina colombiana: libro de partituras*. Fondo de Publicaciones Universidad Sergio Arboleda. Vol. 2v. Seria textos. Catedra, 2017.
- Catherine Walsh. *Estudios culturales latinoamericanos, Retos desde y sobre la Región Andina*. Abya-Yala. Quito, 2003.
- Cristian Stivens Sánchez Santos. «Armonía en la música colombiana. (Análisis de los recursos armónicos de dos músicos académicos de la ciudad de Bogotá)». Universidad Pedagógica Nacional, 2014.
- Cristina Romero Chaves. «La categorización, un aspecto crucial en la investigación cualitativa», 2005.
- Damaria Paola Rozo López. «Contexto regional Andina». *Publicación academica del observatorio Regional de Objetivos de Desarrollo sostenible de la Universidad de los Andes*, 2020, 36.
- Daniel Mejía. «Monólogo II Obra para vibráfono y electrónica en vivo, de José Guillermo Martínez, análisis y reflexiones», 2013.
- Daniel Muñoz y Emmanuel Rios del Rio. «Técnicas extendidas en la guitarra clásica: adaptaciones de la música popular colombiana para la orquesta de guitarras UNAC». Pregrado, Corporacion Universitaria Adventista, 2019.

- David Espinosa Trejos y Leonardo Ochoa. «Dos arreglos de música andina colombiana para el formato instrumental no tradicional de piano y bajo». Pregrado, Universidad Tecnológica de Pereira, 2021.
- Diana Marcela Restrepo Fogarassy. «Cantos al aire: Una aproximación a la producción vocal-histórico-social de la canta de Guabina». Maestría, Pontificia Universidad Javeriana, 2018.
- Dick Grove. *Arranging concepts complete, The ultimate arranging course for today's music*. Alfred publishing CO.,IN. Made in USA, 1972.
- Enrique Romero. *Salsa, El orgullo del barrio*. Madrid: Ediciones Celeste, 2000.
- Fusco Rojas, José Vicente. «Adaptación para marimba de Antonio Lauro (modelo didáctico)». Universidad de los Andes, Mérida, s. f.
- García Morán y Grégory Alfonso. «Momento cultural. Don Pedro Morales Pino: el vallecaucano de notas musicales para la Gran Colombia Andina y breve anecdotario histórico». *Fundación Universitaria Sanitas.*, 2014.
- Germán Darío Pinzón Wilches. «De la cuerda percutida a la cuerda frotada: tres adaptaciones para el formato de cuarteto de cuerdas frotadas». Pregrado, Universidad Pedagógica Nacional, 2021.
- Hernán Duque. *A mi cántenme un bambuco*. Autores Antioqueños, 1986. University from Texas, 1986.
- Iryna Sachlí, Oleksander Solomeniuk, y Iryna Litvin. «El análisis estructural de la música tradicional andina colombiana como herramienta para el estudio profesional», 2017.
- Jaime Cortés Polanía. *La música nacional popular colombiana, en la colección mundial al día (1924-1938)*. Bogotá: Unibiblos, Universidad Nacional de Colombia, 2004.
- James Moore. «Acoustics of bar percussion instruments». Doctoral, The Ohio State University, 1970.
- Jamir Mauricio Moreno Espinal. «Aires folclóricos al piano, composiciones para piano con base en el folclor colombiano». Especialista en Artes-Música y composición, Universidad de Antioquia, 2007.
- Joshua Smith. «Extended performance techniques and compositional style in the solo concert vibraphone music of Christopher Deane». Tesis doctoral, Universidad of north texas, 2008.
- Laura Alejandra Chaparro Nossa. «Oyayay si la guabina». Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2018.
- Lee. «Hornbostel-Sachs classification of musical instruments». University of London, 2019.
- Mallows, Frank A. «An Historical Survey of the Development of the Vibraphone as an Alternative Accompanying Instrument in Jazz», 2004.
- Margarita Lorenzo De Reizábal y Arantza Lorenzo De Reizábal. *Análisis musical: Claves para entender e interpretar la música*. Barcelona, España: Editorial de música de Boileau, S.A., 2004.
- María Teresa Cristina, ed. *Obras Completas Jorge Isaacs*. Departamento de Publicaciones de la Universidad Externado de Colombia. Vol. 1 María. Universidad Externado de Colombia, Universidad del Valle, 2005.
- Martínez Ricardo. «Martínez, R. (2013). La música como factor de identidad cultural. Revista Música Popular, 4, 18-27.» *Revista Música Popular*, s. f.
- Melissa Alexandra Patiño Portillo. «Recital interpretativo». Pregrado, Universidad de Nariño, 2022.
- Miguel Antonio Cruz González. «Folclore, música y nación: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano». *Nómadas (col) Universidad Central*, 2002, 219-31.
- Montalvo, Francy. «Pasillos, bambucos, guabinas. Una visión Urbana», s. f.

- Nathaly Gómez Gómez. «Invenciones de la colombianidad: Nueva Música Colombiana». Pregrado, Facultad de Ciencias Sociales Universidad Javeriana, 2015.
- Rafael Pérez. «El vibráfono en el jazz: El vibráfono jazzístico en España». Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2015.
- Ramada, Manel. *Atlas de Percusion*. Rivera Mota. Valencia, España: Rivera Editores, 2000.
- Richard Grinnell. *Social work research & evaluation: Quantitative and qualitative approaches*, 1997.
- Roberto Hernández Sampieri, Carlos Collado, y María del Pilar Baptista. *Metodología de la investigación*. Sexta Edición. Colonia Desarrollo SantaFe, Ciudad de México: McGraw-Hill / Interamericana de editores S.A de C.V, 2014.
- Ruo - YingKe. «Differences in physical movement between the techniques used on the marimba and the vibraphone». Tesis doctoral, University of Miami, 2014.
- Salamanca, Carlos. «De las maracas a la batería. Propuesta metodológica para la apropiación de los elementos rítmicos de la música llanera colombo-venezolana.» Magister, Pontificia Universidad Javeriana, 2017.
- Salmon Vincent. «Numerical and experimental analysis of motor-driven vibraphone bar vibrations. Journal of Sound and Vibration». *Numerical and experimental analysis of motor-driven vibraphone bar vibrations. Journal of Sound and Vibration*, 2009.
- Sergio Sánchez. «Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia» 1, n.º 1 (2009): 16.
- Stallard, Carolyn. «The Vibraphone: Past, Present and Future», julio de 2015, 3.
- Xavier Joaquín. «El vibráfono y la marimba: La gran evolución de la percusión en los últimos años». QuodLibet, 1995.
- Zarate Dora. «La importancia de la música folclórica y tradicional en la educación musical.» *Revista Educacion y cultura*, 2006.

ANEXOS

Score

Después de todo

Guabina

Germán Darío Perez

Natalia Gutiérrez Tafur

Melodía
Complementos armónicos
Contra melodía

Vibráfono

Bajo

C#m sus2 mp

G#7 13

C#m

C#m sus2

G#7 13

Vib.

C#7 b9

F#m7 mf

B/A

G#m7

C#m sus2

Vib.

Amaj7

G#m7

F#m7

p

D#m7b5

F#m/C#

Vib.

G#b9/B#

C#m/B

A#m7b5

rit.....

a tempo

D#7

G#

p

Sección de repetición

Vib.

mp

mp

Vib.

f

Después de todo

3

Compás PIVOTE cambio de tonalidad

Vib. 40

p *C7* *mf* *Bmaj7* *f* *Em6/G*

Vib. 43

mp *E/G#* *B7/F#* *Emaj7* *Ama7*

D.S. al Coda

Vib. 46

D#m7b5 *D9/F#*

Diseño ritmo melódico principal para volver al signo

Vib. 48

p *dim.* *F#m / A* *C#m/G#* *G#7* *pp* *C#m/G#*

rit.

Score

Después de todo

Guabina

Germán Darío Perez

Natalia Gutiérrez Tafur

Vibráfono

mp

Vib.

mf

Vib.

p

Vib.

rit..... a tempo 

p

Vib.

mp *mp*

Vib.

f



2

Después de todo

Vib. 19 *ff*

Vib. 22 *p*

Vib. 25 *cresc.*

Vib. 28 *mf*

Vib. 31 *p*

Vib. 34 *cresc.*

Vib. 37 *mf* *dim.*

Después de todo

3

Vib. ⁴⁰ *p* *mf* *f*

Vib. ⁴³ *mp*

Vib. ⁴⁶ D.S. al Coda

Vib. ⁴⁸ *p* *dim.* *rit.* *pp*

León Cardona

Germán Darío Pérez Salazar

Natalia Tafur

Vibrafono
 Melodía
 Complemento armónico
 Contrabajo
 mp
 Bbm
 Gbmaj7/Bb
 Cbmaj7
 Cm7b5
 F7

Vib.
 Bbm
 cresc.
 Bbm/Ab
 mf
 Gb7 13
 F7
 Ab6
 dim.

Vib.
 mp
 Db/Cb
 Gb/Bb
 Cm7b5
 To Coda
 p
 C7
 Gb7

Vib.
 Contra melodía
 rit.
 Eb/F
 F7
 Ebm/Bb

Vib.
 21
 Bbm
 mf
 Ab
 Ab/Gb
 Db/F

Vib.
 25
 Db
 Gm7b5
 C7
 Ebm7

Vib.
 29

León Cardona

Vib. 69 *mf* *Cmaj7* *f* *C7* *Fmaj7* *Bbmaj7*

Vib. 73 *mp*

Vib. 77

Vib. 81

Vib. 85

Vib. 89 *mp* *G#m* *C#m/G#*

Vib. 93

Vib. 97 *mf*

Vib. 101 *f*

4

León Cardona

Vib. 105

Vib. 109

Vib. 113

Vib. 117

Cita a Gloria Beatriz rit.

D.C. al Coda

Bbm *Bbm* *Ebm/Bb* *diminuendo*

mp *Bbm* *Ebm*

Bbm *Ebm/Bb* *Bbm*

The musical score consists of four staves for vibraphone. The first staff (measures 105-108) features a melodic line with slurs and a blue box highlighting measures 105-108. The second staff (measures 109-112) continues the melodic line. The third staff (measures 113-116) includes a double bar line and the text 'D.C. al Coda'. The fourth staff (measures 117-120) includes the text 'Cita a Gloria Beatriz rit.' and a blue box highlighting measures 117-120. The score includes various dynamic markings and key signatures.

León Cardona

Germán Darío Pérez Salazar

Natalia Tafur

Vibráfono $\text{♩} = 76$

mp

Vib. *cresc.* *mf* *dim.*

Vib. *mp*

Vib. *p* **To Coda**

Vib. *rit.*

Vib. $\text{♩} = 120$ *mf*

Vib.

Vib.

2

León Cardona

Vib. 33

Vib. 37

Vib. 41

Vib. 45

Vib. 49

Vib. 53

Vib. 57

Vib. 61

Vib. 65

f

rit.

p

p

$\text{♩} = 76$

4

León Cardona

Vib. *105*

Vib. *109*

Vib. *113*

Vib. *117*

mf

diminuendo

D.C. al Coda

mp

rit.

This musical score is for a vibraphone part, measures 105 through 117. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The notation is on a single staff with a treble clef. Measure 105 begins with a melodic line of eighth notes and a bass line of quarter notes. Measure 109 introduces a *mf* dynamic and a *diminuendo* marking. Measure 113 features a *mp* dynamic and a double bar line followed by a Coda symbol. Measure 117 includes a *rit.* (ritardando) marking. The score concludes with a final double bar line.