



**BELLAS ARTES**  
INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA  
DEL VALLE

**Instituto Departamental de Bellas Artes**

**Interpretación Musical con Énfasis en Percusión**

**Adaptación a Marimba de Chonta Cromática**

**del segundo movimiento del Concierto para Vibráfono y Orquesta del compositor**

**Ney Rosauero**

**Trabajo Fin de Pregrado**

**Presentado por: Nicolt Jineth Urrego Zúñiga**

**Director: Magíster Juan Guillermo Ossa Jiménez**

**Ciudad: Cali (Valle)**

**Fecha: 12/06/2022**

**Firmado Por:**

Nicolé Jineith Urrego Zúñiga: Adaptación a Marimba de Chonta cromática  
del segundo movimiento del Concierto para Vibráfono y Orquesta del compositor Ney

Rosauero © 2022

## **Dedicatoria**

Hoy quiero agradecer en primer lugar a Dios por guiar cada uno de mis pasos, y permitirme culminar esta etapa tan importante en mi vida. También, agradezco a mis amados padres Maida y Roiman que han sido mi ejemplo a seguir, por su apoyo incondicional a lo largo de mi carrera, que permitieron que hoy pueda lograr mis objetivos. A mi hermano Roiman por la tranquilidad que siempre me trasmite. A mi abuela Luz por su apoyo a diario, y motivación. A mi novio Camilo por su paciencia, ayuda y amor en todos mis proyectos. A mis maestros que dejaron huella en mí, principalmente a mi maestro Hector Tascón por sus consejos, sus enseñanzas de muchas maneras, y por todo lo que cultivo en mí. A mi otra familia Orquesta y Tambores de Siloé, por su amor, enseñanzas y apoyo durante todos estos años. Finalmente, al Conservatorio Antonio María Valencia por abrirme las puertas de una segunda casa, en donde encontré amigos maravillosos que hicieron de este camino mucho más llevadero, a mi amigo Breigner que hoy no está, pero que siempre fue mi ejemplo de disciplina en los momentos que sentía que no podía más. A todos y cada uno de ustedes les dedico esta tesis porque sin su impulso, consejos y apoyo, no hubiera podido llegar hasta aquí, Gracias.

## Resumen

La presente investigación responde a la pregunta, ¿de qué manera se puede adaptar el segundo movimiento del Concierto para Vibráfono y Orquesta del compositor Ney Rosaura a la Marimba de Chonta Cromática? Se concluye, que los pasos utilizados por el maestro Héctor Tascón en su libro *Música colombiana para marimba sinfónica* permiten construir una ruta clara a fin de realizar adaptaciones musicales para la Marimba de Chonta Cromática. También, que la adaptación generada en el presente trabajo posiciona a la Marimba de Chonta Cromática en escenarios propios de la música orquestal o de cámara. Así mismo, en este documento se realiza una propuesta para la implementación de recursos técnicos propios del Vibráfono en la Marimba de Chonta Cromática (redobles con una mano, golpes campana y acordes quebrados). Finalmente, que la *Adaptación a Marimba de Chonta Cromática del Segundo Movimiento del Concierto para Vibráfono y Orquesta del Compositor Ney Rosaura* es un aporte directo al repertorio solista sinfónico para la Marimba de Chonta Cromática.

**Palabras clave:** Métodos para la realización de arreglos y adaptaciones musicales, Adaptaciones musicales para instrumento solista, Marimba de Chonta Cromática.

## Abstract

The present research answers the question; in what way can the second movement of the Concerto for Vibraphone and Orchestra by composer Ney Rosauero be adapted to the Chromatic Chonta Marimba? It is concluded that the steps used by maestro Héctor Tascón in his book *Música colombiana para marimba sinfónica* (Colombian music for symphonic marimba) allow building a clear route to make musical adaptations for the Marimba de Chonta Cromática. Also, the adaptation generated in this work positions the Marimba de Chonta Cromática in orchestral or chamber music scenarios. Likewise, this document makes a proposal for the implementation of technical resources of the Vibraphone in the Chromatic Chonta Marimba (rolls with one hand, bell strokes and broken chords). Finally, that the Chromatic Chonta Marimba Adaptation of the Second Movement of the Concerto for Vibraphone and Orchestra by the Composer Ney Rosauero is a direct contribution to the symphonic soloist repertoire for the Chromatic Chonta Marimba.

**Keywords:** Methods for the realization of musical arrangements and adaptations, Musical adaptations for solo instrument, Chromatic Chonta Marimba.

## Índice

|  |           |
|--|-----------|
| <b>Resumen.....</b>  | <b>2</b>  |
| <b>Abstract.....</b>   | <b>3</b>  |
| <b>1. Introducción.....</b>  | <b>7</b>  |
| <i>1.1 Justificación.....</i>  | <i>7</i>  |
| <i>1.2 Pregunta problema.....</i>  | <i>7</i>  |
| <i>1.3 Objetivos generales.....</i>  | <i>7</i>  |
| <i>1.4 Objetivos específicos.....</i>  | <i>8</i>  |
| <i>1.5 Metodología.....</i>  | <i>8</i>  |
| <b>2. Marco Teórico.....</b>   | <b>9</b>  |
| <i>2.1 artículos y tesis acerca de adaptaciones musicales.....</i>                         | <i>9</i>  |
| <i>2.2 artículos y tesis acerca de adaptaciones musicales a instrumentos solistas.....</i> | <i>11</i> |
| <i>2.3 Métodos para la realización de arreglos y adaptaciones musicales.....</i>           | <i>18</i> |
| <i>2.4 Marco conceptual.....</i>   | <i>20</i> |
| <b>2.4.1 Marimba de chonta cromática.....</b>  | <b>20</b> |
| <i>2.5. Marco contextual.....</i>  | <i>22</i> |
| <b>2.5.1 Análisis de la obra.....</b>  | <b>22</b> |
| <b>3. Marco Metodológico.....</b>  | <b>28</b> |
| <i>3.1 Descripción del método.....</i>   | <i>28</i> |
| <i>3.2 Aplicación del método.....</i>  | <i>28</i> |
| <b>3.2.1 Tendencias Compositivas de Ney Rosauero.....</b>                                  | <b>28</b> |
| <b>3.2.1.1 Biografía.....</b>  | <b>28</b> |

|   |    |
|---|----|
| 3.2.1.2 <i>Obras destacadas</i> .....                                       | 29 |
| 3.3 <i>Descripción del Concierto N.º 1 para vibráfono y orquesta</i> .....  | 31 |
| 3.3.1 II movimiento <i>Acalanto</i> .....                                   | 32 |
| 3.4 <i>Posibilidades del instrumento</i> .....                              | 34 |
| 3.4.1 Físicas y Sonoras.....  | 34 |
| 3.5 <i>Adaptación II Acalanto, Ney Rosauero</i> .....                       | 37 |
| 4. <i>Conclusiones</i> .....  | 44 |
| 5. <i>Bibliografía</i> .....  | 46 |
| 6. <i>Anexos 1 Entrevista al Magíster Hetor Tascón</i> .....                | 52 |
| 7. <i>Anexos 2. Acalanto Adaptación a Marimba de Chonta Cromática</i> ..... | 59 |

### Índice de figuras

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Figura 1 Frase 1 II Acalanto con sus respectivas semifrases</b> .....                  | <b>23</b> |
| <b>Figura 2 Frase 2 II Acalanto con sus respectivas semifrases</b> .....                  | <b>24</b> |
| <b>Figura 3 Frase 3 II Acalanto con sus respectivas semifrases</b> .....                  | <b>25</b> |
| <b>Figura 4 Frase 4 II Acalanto con sus respectivas semifrases</b> .....                  | <b>25</b> |
| <b>Figura 5 Frase 5 II Acalanto con sus respectivas semifrases</b> .....                  | <b>26</b> |
| <b>Figura 6 Frase 6 II Acalanto con sus respectivas semifrases</b> .....                  | <b>27</b> |
| <b>Figura 7 Frase 7 II Acalanto con sus respectivas semifrases</b> .....                  | <b>27</b> |
| <b>Figura 8 Letra A y B partitura adaptada del II movimiento titulado Acalanto</b> .....  | <b>38</b> |
| <b>Figura 9 Letra C y D partitura adaptada del II movimiento titulado Acalanto</b> .....  | <b>39</b> |
| <b>Figura 10 Letra C y D partitura original del II movimiento titulado Acalanto</b> ..... | <b>40</b> |
| <b>Figura 11 Letra E partitura adaptada del II movimiento titulado Acalanto</b> .....     | <b>41</b> |

|  |           |
|--|-----------|
| <b>Figura 12 Letra E partitura original del II movimiento titulado Acalanto.....</b> | <b>41</b> |
| <b>Figura 13 Letra F partitura adaptada del II movimiento titulado Acalanto.....</b> | <b>42</b> |
| <b>Figura 14 Letra F partitura original del II movimiento titulado Acalanto.....</b> | <b>43</b> |

### **Índice de tablas**

|  |           |
|--|-----------|
| <b>Tabla 1 Método para la realización de adaptaciones musicales por Héctor Tascón.....</b> | <b>28</b> |
|--|-----------|

## **1. Introducción**

La marimba de chonta es un instrumento musical de origen tradicional que ha generado curiosidad e interés en múltiples públicos y ha logrado una gran popularidad en el occidente colombiano. Este instrumento ha evolucionado con la construcción de versiones cromáticas del mismo y trascendido llegando a hacer parte de diversos formatos musicales que no son propios del conjunto tradicional. El presente trabajo surge a partir de la idea, de adaptar un repertorio que permita ubicar la marimba de chonta cromática como solista, dentro de la música orquestal; aportando así, nuevas posibilidades sonoras y técnicas para este instrumento.

### ***1.1 Justificación***

El desarrollo de la presente investigación es pertinente a nivel institucional ya que potencia las posibilidades de la marimba de chonta cromática, para la interpretación de repertorios propios de la música sinfónica y de cámara. Es relevante, porque aporta nuevos escenarios musicales para dicho instrumento y la ampliación de sus técnicas interpretativas. Está acotado al caso de la adaptación a marimba de chonta cromática, del segundo movimiento del Concierto para Vibráfono del compositor Ney Rosauero. A través de la búsqueda de información en bases de datos científicas acerca de adaptaciones para instrumentos solistas, así mismo de métodos para la realización de adaptaciones, será viable la realización del presente trabajo.

### ***1.2 Pregunta problema***

¿De qué manera se puede adaptar el segundo movimiento del Concierto para Vibráfono y Orquesta del compositor Ney Rosauero a la Marimba de Chonta Cromática?

### ***1.3 Objetivo general***

Adaptar a la Marimba de Chonta Cromática, el segundo movimiento del Concierto para Vibráfono y Orquesta del compositor Ney Rosauero.

#### ***1.4 Objetivos específicos***

- Aportar al desarrollo de la Marimba de Chonta como un instrumento solista dentro de escenarios académicos.
- Ampliar los recursos técnicos aplicados a la ejecución de la Marimba de Chonta.
- Proponer a través de la adaptación, una mayor dimensión del uso del instrumento.

#### ***1.5 Metodología***

Según el objetivo es una investigación aplicada, según el nivel de profundización en el objeto de estudio es descriptiva, según el tipo de datos empleados es una investigación cualitativa, según el grado de manipulación de las variables es experimental, según el tipo de inferencia es de método inductivo, según el periodo temporal en el que se realiza es transversal.

Primera fase: Recuperación de documentos en las bases de datos científicas sobre adaptaciones, arreglos y métodos. Segunda fase: Selección del método para realizar la adaptación musical.

Tercera fase: Realización de la adaptación musical.

## 2 Marco Teórico

### 2.1 artículos y tesis acerca de adaptaciones musicales

En el año 2018 se escribió el artículo titulado *Adaptación de cinco piezas de música colombiana para ensamble de trombones*, escrito por Jhon Alexander Castellanos Martínez para la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. En dicho artículo, se describe la adaptación musical de cinco piezas colombianas a ensamble de trombones. La metodología utilizada por Castellanos presenta las siguientes dos fases: primera fase, entrevista a personas con experiencia en la realización de adaptaciones; segunda fase, registro audiovisual para la sistematización de las oportunidades de mejoramiento y posterior optimización de las adaptaciones.

Así mismo en el año 2018 se publicó el artículo titulado *Adaptación a la batería de patrones rítmicos de acompañamiento en los géneros pasillo y bambuco, partiendo del análisis de las obras “El calavera y El republicano”*, escrito por Felipe López Rojas para la Universidad Distrital Francisco José de Caldas de Bogotá. En dicho artículo, el autor describe cómo adapta los patrones rítmicos del bambuco y pasillo a la batería, partiendo del análisis de las obras *El calavera* y *El republicano*. La metodología utilizada por el autor para realizar las adaptaciones presenta el siguiente esquema: consulta de partituras de los géneros pasillo y bambuco, análisis comparativo de transcripciones de patrones rítmicos de pasillo y bambuco, análisis de las obras ya mencionadas, consulta audiovisual de las interpretaciones de las obras; y finalmente, la recopilación de archivos sonoros de los géneros mencionados.

También, en el año 2018 se publicó el artículo titulado *concierto de quinteto de jazz aplicado a seis obras de Thelonious Monk*, Escrito por Jonnathan Santiago Arévalo Arízaga para la Universidad de Cuenca de Ecuador. En dicho artículo, el autor describe cómo realiza seis adaptaciones de obras de Thelonious Monk a quinteto de Jazz (Saxofón tenor, Trompeta,

Guitarra, Bajo acústico, Batería). La estructura de trabajo propuesta por el autor es la siguiente: análisis de las obras teniendo presente los elementos representativos de la estética musical del compositor, análisis de los motivos y tendencias melódicas de cada obra, análisis armónico y rítmico; y finalmente, análisis de cada obra con el método de Jan LaRue.

Más adelante en el año 2020 se publicó el artículo titulado *2 adaptaciones del género salsa para cuarteto de guitarras*, escrito por Juan Sebastián Plata Gómez para la Universidad Pedagógica Nacional. El autor busca con el trabajo que generó dicho resultado, ampliar el repertorio para la guitarra a partir del género “salsa” a través de dos adaptaciones para cuarteto de guitarras. La ruta metodológica planteada y desarrollada por el autor, es la siguiente: criterio de selección del repertorio y parámetros de análisis de las obras propuestas por Phillip Tag.

Así mismo, en el año 2020 se publicó el artículo titulado, *adaptación de dos mosaicos de salsa y dos mosaicos de merengue dominicano para formato de estudiantina colombiana*, escrito por Angélica Fonseca, Gabriel Chaparro y Miguel Casas para la Universidad Distrital Francisco José de Caldas de Bogotá. En dicho artículo, los autores describen la adaptación de músicas caribeñas al formato estudiantina (bandolas, tiples, guitarra y percusión). La ruta metodológica propuesta para la realización de las adaptaciones se presenta de la siguiente manera: análisis del estilo musical de las agrupaciones seleccionadas con los criterios de forma, dinámica, melodía y ritmo; presentación de los cuatro efectos a utilizar en el proceso (octavación, reverberación delay y vintage); y finalmente, realización de las adaptaciones para cada uno de los temas.

En el año 2021 se publicó el artículo titulado, *adaptaciones y composiciones de música latinoamericana para Cuarteto de guitarras*, escrito por Sebastián Andrés Herrera Méndez, para la Universidad del Valle sede Buga. Herrera, describe una serie de técnicas empleadas en la realización de composiciones y arreglos para cuarteto de guitarras. Con dicho fin, el autor

analizó: treinta y siete sonatas para guitarra de Niccolò Paganini, recursos de orquestación de Eduardo Martín, la obra Nocturnal de Jaime Romero; y finalmente, adaptaciones y composiciones para cuarteto de guitarras que utilizan música latinoamericana.

Así mismo, en el año 2021, se publicó el artículo titulado *Tres adaptaciones para el formato de cuerdas frotadas desde obras para el piano de German Darío Perez de la cuerda percutida a la cuerda frotada*, escrito por German Dario Pinzón Wilches, para la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. Wilches tiene como objetivo aportar al repertorio para cuarteto de cuerdas, a través del ámbito compositivo y arreglístico; con este fin, selecciona tres obras para piano con ritmos típicos de la zona andina, escritas por el compositor Germán Darío Pérez. A partir del material acopiado, realiza tres adaptaciones para cuarteto de cuerdas, una por cada obra; tomando como punto de partida el análisis de herramientas compositivas, musicales y pedagógicas de las piezas elegidas, para posteriormente presentar una serie de parámetros técnicos de las mismas.

## ***2.2 artículos y tesis acerca de adaptaciones musicales a instrumentos solistas***

En el año 2017, se publicó el artículo titulado *Adaptaciones pianísticas de música folclórica colombiana, dirigidas a estudiantes de nivel básico B1 a B5 del conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia*, escrito por Julián David Sánchez Nupan, para la Universidad Nacional de Colombia. En dicho artículo, el autor describe la creación de veinte adaptaciones para piano, de obras del repertorio musical colombiano. Las obras escogidas para realizar dicho trabajo fueron tomadas de la música vocal colombiana, y de diversos instrumentos melódicos.

También en el año 2017, se publicó el artículo titulado, *del cuero al sintético: adaptación a la batería de patrones rítmicos del bombo esmeraldeño del bambuco*, escrito por Rolando

Mora para la Universidad de las Américas. En dicho artículo, el autor describe una adaptación de patrones rítmicos del bombo esmeraldeño<sup>1</sup> a la batería. Su punto de partida fue la transcripción de tres canciones tradicionales del género bambuco, de las cuales tomó los patrones rítmicos y adornos que ejecuta el bombo esmeraldeño. Sus aportes apuntan a unas nuevas posibilidades tímbricas, interpretativas y orquestales.

Además, otro de los artículos publicados en el 2017 se presenta a continuación, *adaptación de patrones rítmicos- melódicos de marimba de chonta en genero de Juga a la guitarra eléctrica*, escrito por Oscar Fabián Munar Molina para la Universidad de Cundinamarca. En dicho artículo, el autor describe la realización de transcripciones y adaptaciones para la guitarra eléctrica de jugas tradicionales. Munar, selecciona cuatro piezas de las que extrae introducciones, bordones y requintas interpretadas en marimba de chonta, con el fin de proceder a realizar las adaptaciones para guitarra eléctrica integrando patrones melódicos y de acompañamiento, presentando posibles digitaciones y técnicas para la ejecución.

Así mismo, en el año 2017 fue publicado el artículo titulado, *adaptación de tres piezas para guitarra solista de compositores centenaristas*, escrito por John Alexander Ramírez Roa para la Universidad de Cundinamarca. En dicho artículo, el autor describe cómo realiza la adaptación de las obras andinas Hipse, Reflejos y Honores, en la versión del maestro Aicardo Muñoz, a guitarra solista. La estructura de trabajo propuesta por Ramírez se desarrolla de la siguiente manera: primero, reúne las partituras de las obras mencionadas en su formato original (en el cual algunas lograron conseguirse y otras se transcribieron); después, realiza un mapa o guion con la melodía y la armonía; y finalmente, realiza las adaptaciones teniendo presente el contrapunto que definen el estilo de las obras.

---

<sup>1</sup> De la música tradicional afro esmeraldeña.

También, en el año 2017 se publicó el artículo titulado, *del vals criollo al albazo: interpretación por quinteto de brass de ocho adaptaciones de valeses criollos representativos de Julio Jaramillo al género albazo*, escrito por José Luis Lema Pilapaña para la Universidad de las Américas de Quito. En dicho artículo, el autor describe la realización de ocho adaptaciones para quinteto de brass de valeses criollos ecuatorianos compuestos por Julio Jaramillo. La metodología para la realización de estas adaptaciones se presenta de la siguiente forma: inicialmente, transcripción de charts y score de temas populares pertenecientes a valeses criollos y albazo; después, análisis de la forma y textura musical de los temas anteriores; luego, análisis armónico; y finalmente, realización de las adaptaciones.

En el año 2018 se publicó el artículo titulado *Adaptación de tres canciones del compositor Pedro Nel Amado Buitrago para requinto solista*, escrito por Juan Pablo Hurtado Mesa para la Universidad de Cundinamarca. En dicho artículo, el autor describe la creación de tres adaptaciones para requinto solista de piezas del género carranga, escritas por el compositor Pedro Buitrago. Para lograr el objetivo descrito, Hurtado hace un trabajo por fases, el cual se describe a continuación: inicialmente, transcribe las obras elegidas para ser adaptadas; posteriormente, analiza las transiciones escritas en la primera fase; y finalmente, con toda la información acopiada en la fase dos, realiza las adaptaciones.

Así mismo en el año 2018 se publicó el artículo titulado *Adaptación de dos obras andinas colombianas de León Cardona para el bajo eléctrico solista: análisis de elementos musicales, propuesta técnica e interpretativa*, escrito por Javier Andrés Mesa Martínez para la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. En dicho artículo el autor describe la adaptación a bajo eléctrico solista de las obras *Resonante* y *Melódico* del compositor León Cardona. Uno de los principales enfoques en su trabajo de adaptación, es la utilización de las siguientes técnicas:

chord melody<sup>2</sup>, armónicos y pedales análogos. En cuanto a la estructura de trabajo, utilizó los siguientes pasos: realización del análisis de las obras y presentación de un guion melódico con cifrado armónico, para finalmente, proceder a hacer la adaptación al bajo eléctrico.

También, en el año 2018 se publicó el artículo titulado *adaptación de tres piezas musicales del repertorio folklórico tradicional tolimense para sexteto de jazz, con base al álbum: “cannonball adderley sexteto in new york”* escrito por Alexis Sánchez Carvajal para la Universidad distrital Francisco José de Caldas de Bogotá. En dicho artículo, el autor describe cómo realiza la adaptación de las obras del folklor tolimense *Camino a fiestas, San pedro en el espinal* y *Huri*, para sexteto de jazz. La estructura propuesta por Sánchez se desarrolla de la siguiente manera: inicialmente, realiza un análisis rítmico, armónico y melódico de las canciones del folklor tolimense; posteriormente, realiza el análisis auditivo de tres canciones del álbum “cannonball adderley” (en este punto se escucharon las canciones para extraer fragmentos que se utilizarían en la adaptación); después, recolecta las partituras y transcribe lo que no se encontró; y finalmente, realiza las tres adaptaciones.

Además, en el año 2018 se publicó el artículo titulado *Entre bambucos y pasillos, una perspectiva del estilo musical de Adolfo Mejía*, escrito por Alber Fair Corredor Mesa para la Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá. En dicho artículo, el autor describe cómo realizó las adaptaciones de las obras andinas *Bambuco en E* y *Pasillo en Bm* a ensamble de Jazz-Rock. En cuanto a la estructura para la creación de las adaptaciones, fue realizado el siguiente esquema teniendo en cuenta los parámetros propuestos por Jan LaRue: análisis de los elementos musicales (ritmo, melodía, dinámica, armonía y forma); posteriormente, análisis de las obras; y finalmente, la realización de las adaptaciones al formato Rock, con una presentación de la propuesta musical.

---

<sup>2</sup> Consiste en tocar acordes y melodías al mismo tiempo.

Así mismo, en el año 2018 se publicó el artículo titulado *Adaptación e interpretación: Abosao, pasillo fiestero y porro chocoano*, escrito por Cristian David Martínez Mora para la Universidad El bosque de Bogotá. En dicho artículo, el autor describe cómo realizó la adaptación de las obras musicales *Valquiria, Quimera y Fidelina* (del pacífico norte colombiano) a formato de vientos, piano, bajo y percusión. La estructura de trabajo propuesta por Martínez, para la realización de la adaptación, es descrita con la siguiente estructura: exploración y audición (en este punto se realizaron entrevistas); posteriormente, análisis y composición, (en retroalimentación con el asesor); y finalmente, realización de las adaptaciones.

En el año 2019 se publicó el artículo titulado *El pasillo colombiano a través del corno francés: adaptaciones y arreglos*, escrito por Sergio Andrey Sierra Casas, para la Universidad de Cundinamarca. En dicho artículo, el autor describe el desarrollo de seis obras escritas en ritmo y forma de pasillo, adaptadas para corno francés (solista) y arregladas para diferentes formatos de instrumentos musicales. Cabe resaltar, que el material musical elegido, permitió la exploración sonora y la introducción de otras formas de acompañamiento para el corno francés, por ejemplo: el acompañamiento de instrumentos típicos del folclore colombiano.

Así mismo en el año 2019 se publicó el artículo titulado *Concierto con adaptaciones de obras de Chucho Valdez y Paquito D’Rivera para el bajo eléctrico como instrumento protagonista*, escrito por Daniel Pablo Cornejos Saltos para la Universidad de las Artes de Guayaquil. En dicho artículo, el autor describe cómo realizó la adaptación de las obras, *Claudia, Basstronaut, Vals Venezolano, Mambo influenciado y Bacalao con pan* de Chucho Valdez y Paquito D’ Rivera a Bajo eléctrico. La estructura de trabajo utilizada por Cornejos fue la siguiente: definir el repertorio, diseñar los ensambles para cada obra, transcribir las melodías y armonías de cada obra; y finalmente, realizar las adaptaciones y arreglos para el bajo eléctrico.

También, en el año 2019 se publicó el artículo titulado *transcripción de dos golpes llaneros (Gabán y Periquera) y una tonada. Análisis interpretativo y adaptación para violonchelo, cuatro y maracas*, escrito por Angélica Paola Céspedes Motta para la Universidad Distrital Francisco José de Caldas de Bogotá. En dicho artículo, el autor describe cómo realizó las adaptaciones al violonchelo de los golpes llaneros *Gabán y Periquera*. En cuanto a la estructura de la adaptación, el autor desarrolla el siguiente esquema: análisis estructural general de la música llanera; posteriormente, análisis específico de cada obra; y finalmente, descripción de los elementos a adaptar, en la interpretación de dichos golpes al violonchelo.

Además, en el año 2020 se publicó el artículo titulado *Adaptación musical de nueve estudios y obras de la bandola andina colombiana para guitarra eléctrica solista*, escrito por Francisco Javier Avellaneda Ramírez para la Universidad El Bosque (Bogotá). En dicho artículo, el autor describe la realización de nueve adaptaciones de las obras: *Estudio N. 1, Estudio N. 10, Preludio en F#m, Incidental, Bambuco, Modus, Michel, Otro granito de arena, De rio en rio* para bandola andina a guitarra eléctrica solista. La estructura de trabajo fue desarrollada bajo la siguiente estructura: selección del repertorio, propuesta de técnicas extendidas usadas para cada obra; y finalmente, la realización de las adaptaciones. Avellaneda, presenta sus resultados por medio de un video explicativo, en el cual expone cada una de las adaptaciones y su interpretación.

En el año 2021 se publicó el artículo titulado *Adaptación y arreglos de tres piezas de la música andina colombiana para marimba sinfónica*, escrita por Andrés Felipe Olaya Gonzales para la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. En dicho artículo, el autor describe la realización de tres adaptaciones para la marimba sinfónica. Olaya seleccionó para la realización de su trabajo las siguientes obras de la región andina: *Optimista, Pueblito viejo y Mi Colombia*.

El autor parte del análisis formal de la música más representativa de la región andina; posteriormente, realiza el análisis de las obras en su versión original; y finalmente, con esta información, realiza las adaptaciones y arreglos que presenta como resultado de su trabajo.

Otro de los documentos escritos en el año 2021 fue el artículo titulado *Iniciación al Clarinete con adaptaciones de cinco pasillos de Emilio Murillo*, escrito por Mariana Fernanda Hernández Muñeton para la Universidad pedagógica nacional de Colombia. En dicho artículo, el autor describe la realización de una cartilla o método de iniciación al clarinete. Hernández utiliza como puente para la enseñanza de dicho instrumento, adaptaciones de las obras: *En el círculo*, *Barranquilla*, *Estudio pasillo N. 3*, *A Girardot*, *El Magdalena*, pertenecientes al género pasillo. Así mismo, el autor presenta una ruta metodológica que se describe a continuación: establece un logro técnico para cada uno de las obras seleccionadas, desarrolla los ejercicios técnicos con los recursos rítmicos y melódicos de cada obra, y finalmente, presenta las adaptaciones y la cartilla metodológica para la enseñanza del clarinete.

El último documento recuperado para la presente investigación se escribió en el año 2021 el artículo titulado *arreglos y adaptaciones al bajo eléctrico de tres bambucos compuestos por Juan de Dios Sánchez*, escrito por Jordy Ananías Sánchez Llanos para la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. En dicho artículo, el autor describe la realización de tres adaptaciones a bajo eléctrico de los bambucos: *Serenata a Colombia*, *Cafetal* y *Orquídeas y Me voy a quedar en mi pueblo* escritas por Juan de Dios Sánchez. La estructura propuesta por Sánchez, presenta el siguiente esquema: realización de varios tipos de análisis musical (Jean Larue *Análisis del Estilo Musical*; Svetlana Skriagina y Andrés Bedoya *Formas Toniales de Pequeñas Dimensiones*); e identificación de los elementos constitutivos del género bambuco y su aplicación a la técnica del bajo eléctrico.

### ***2.3 Métodos para la realización de arreglos y adaptaciones musicales***

En el año 1995 se publicó el método titulado *Técnicas de arreglos para la orquesta moderna* escrito por Enric Herrera para la asignatura de arreglos que se dicta en el L'AULA de Música Moderna y Jazz del Conservatorio Liceu en Barcelona. En dicho documento, Herrera describe una ruta paso a paso para la generación de arreglos musicales. La estructura extraída del método es la siguiente: análisis formal de la obra; posteriormente, elaboración de guion presentando únicamente melodías y cifrados; y finalmente, desarrollo de los arreglos o adaptaciones, en donde las consideraciones principales son: densidad, peso y amplitud<sup>3</sup>.

En el año 2001 se escribió el libro titulado *Música colombiana para marimba sinfónica* escrita por Héctor Javier Tascón Hernández para el Instituto Departamental de Bellas Artes. En dicho libro, Tascón presenta trece obras<sup>4</sup> basadas en músicas tradicionales y populares colombianas; además, realiza una propuesta metodológica para la improvisación con la marimba sinfónica (a cuatro baquetas); y también, enseña ejercicios preparatorios para la ejecución de sus obras. La estructura para la realización de las adaptaciones es la siguiente: identificación de la tendencia compositiva, descripción de la obra (timbre, armonía, melodías, estructura) identificación de las posibilidades tímbricas.

En el año 2008 se publicó el método titulado *Toques Afrocubanos a la Batería y al Set de Percusión* escrito por Yoel Páez en Valencia (España). En dicho método, el autor adapta los diferentes toques afrocubanos a la batería y al set de percusión (Tumbadoras, Bongos, Campanas y Jam block). La estructura del libro se presenta de la siguiente forma: transcripción de los toques afrocubanos (Tambores y Batás), creación de ejercicios de independencia para la batería (a partir

---

<sup>3</sup> Densidad: la cantidad de voces que suenan simultáneamente. Peso: el efecto producido por el doblaje de varios instrumentos. Amplitud: la distancia entre la nota más grave y la nota más aguda que suenan simultáneamente.

<sup>4</sup> Composiciones, adaptaciones y arreglos.

de los toques afrocubanos transcritos), adaptación de los toques afrocubanos a la batería (pasando por las diferentes versiones de cada uno de los toques y algunas de sus variantes); y finalmente, recomendaciones para implementar los toques adaptados a la batería a la interpretación de diferentes obras de latín jazz y afrocubano jazz.

En el año 2019 se publicó el artículo titulado *adaptaciones musicales para vientos: material de apoyo generado a partir de experiencias de músicos con trayectoria de la ciudad de Medellín* escrito por Johan Cano, Wilson Gonzales y Fernando Palomino para la Universidad Adventista de Medellín. En dicho artículo, los autores desarrollan un esquema para realizar adaptaciones musicales, extraído de diferentes métodos utilizados por cinco músicos<sup>5</sup> reconocidos en la ciudad de Medellín en el área de adaptaciones, arreglos y composiciones. La estructura del esquema es la siguiente: análisis de la obra original, elección de la organología para la adaptación, transcripción de melodías y contramelodías, transcripción de la forma y estructura de las obras, generación de boceto en cuatro pentagramas<sup>6</sup>, orquestación de la pieza; y finalmente, corrección y revisión de la pieza con la agrupación.

## **2.4 Marco conceptual**

### **2.4.1 Marimba de chonta cromática.**

La presencia de la música orquestal interpretada con la marimba de chonta no es una idea lejana. En la actualidad, encontramos diferentes obras solistas que se han compuesto para este instrumento. Un ejemplo de lo anterior es la primera suite para trompeta y marimba de chonta cromática solista titulada *Marimpeta* de Andrés Quiñones. Otros ejemplos son el *Concierto para Marimba Sinfónica, Marimba de Chonta y Orquesta*, y el *Concierto para Marimba de Chonta y*

---

<sup>5</sup> Hugo Riaño, Johnny Pasos, Andrés Restrepo, Alfredo Mejía y Jhon Fredy Ramos.

<sup>6</sup> Primer pentagrama: elementos melódicos. Segundo pentagrama: elementos contrapuntísticos. Tercer pentagrama: armonía y acompañamiento. Cuarto pentagrama: bajo y percusión.

*Chirimía*, escritos por el compositor Harrison Castrillón. Así mismo, cabe mencionar el trabajo de Julián Gómez en el año 2020 titulado, *Creación de dos obras para ensamble pequeño que fusionan elementos del currulao y el jazz*. En este punto es importante mencionar lo que Gómez describe sobre el impacto que ha tenido en las ciudades de Colombia la presencia de diferentes músicos de la región del pacífico sur colombiano para la música, permitiendo el intercambio cultural y la creación de nuevas propuestas musicales. El “Grupo Bahía” es un claro exponente del resultado de dicho impacto. Liderado por el maestro Hugo candelario, El “Grupo Bahía” ha realizado un trabajo importante aplicando y visibilizando la tradición de la marimba de chonta, tomando el riesgo de temperar dicho instrumento para fusionarlo con instrumentos occidentales, dentro del formato “salsa” e incluso “jazz” (Cristancho, 2008). De la misma forma es importante mencionar que algunas Universidades e Instituciones Universitarias de Colombia, están propiciando actualmente un impacto positivo en la difusión de la música y la tradición del pacífico sur colombiano, por medio de cátedras creadas al interior de las carreras profesionales que ofertan al estudiantado conocer dicha cultura y el trabajo de diferentes grupos musicales que han aportado a la construcción de una nueva música colombiana. Otro hito a resaltar es la importante labor que ha realizado el Festival Petronio Álvarez brindando espacios abiertos para la fusión del folclor del pacífico sur colombiano con diversos géneros y diferentes organologías. Este festival de acuerdo a la modalidad utiliza la marimba de chonta tradicional o temperada cromática (Gómez, 2018).

Las estéticas interpretativas e instrumentales han influenciado en los constructores de instrumentos tradicionales, específicamente en el conjunto de marimba, que con el paso del tiempo ha sido adaptado y modificado al contexto contemporáneo (Alberto, 2017). Gómez (2018) describe que lo anterior ha dado paso al surgimiento de propuestas musicales, generando

la necesidad de transformar su teclado, resonadores, afinación y mueble. El tamaño de la marimba de chonta cromática puede variar, y se ha visto influenciado por diversos factores, entre estos el transporte en la ciudad, como lo comenta el maestro Héctor Tascón en su ponencia Salsa y Marimba, “en algún momento pensamos que se estaban construyendo marimbas de chonta cromáticas más pequeñas, producto de las propuestas artísticas y deducimos muchas cosas, luego realizamos entrevistas a constructores y músicos de marimba, y nos dimos cuenta que se estaban construyendo de ese tamaño, para que los músicos pudieran transportarlas en el baúl de un taxi”. Así mismo Carabalí (2020), describe que antiguamente las marimbas se colgaban en los techos con cuerdas; pero que más tarde se les adaptó una estructura estable que se puede armar y desarmar, para facilitar su transporte. En la actualidad, encontramos marimbas de 18 a 24 tablas, con una afinación diatónica y cromática, producto de la comercialización en masa, para integrar este instrumento a nuevas estéticas musicales, inmersas en el concepto de industrias culturales (Hernando, 2018). Pantoja (2018) expone que la afinación temperada de las marimbas cromáticas, permitió durante los últimos años el diálogo con otros instrumentos de tradición occidental, que no hacen parte del conjunto tradicional del pacífico sur colombiano. Sin embargo, las transformaciones más significativas que ha sufrido la marimba de chonta, no ha sido desde su estructura; si no, con respecto a su universo sonoro.

Según Gómez (2018), el desarrollo del cromatismo y la afinación en la marimba de chonta en Colombia, es producto del lenguaje musical que se ha desarrollado a partir de la interacción de músicos tradicionales con otras influencias musicales, y músicos de la ciudad influenciados por las prácticas de música tradicional. Todo esto llevó a la construcción de una estética musical asociada al contexto actual, requiriendo unas transformaciones en los instrumentos, principalmente en la marimba de chonta como es la afinación diatónica y

cromática. La creación de obras, arreglos y adaptaciones que incluyen la sonoridad de la marimba de chonta cada vez es mayor, se puede ver evidenciado el interés que tienen los músicos y compositores por incluir esta sonoridad con diferentes tipos de ensambles y formatos musicales, logrando desarrollar otras posibilidades sonoras con este instrumento. Finalmente, importa dejar sentado que todos los elementos constructivos y musicales modificados a través del tiempo y las necesidades del contexto, a la marimba de chonta cromática, ha permitido en este instrumento: explorar nuevas sonoridades, hacerlo versátil frente a los diferentes formatos musicales, darle un papel protagónico en la música orquestal y posibilitar seguir construyendo un repertorio propio para este instrumento.

## ***2.5. Marco contextual***

### **2.5.1 Análisis de la obra.**

Acalanto, II movimiento del concierto para vibráfono y orquesta. Este movimiento está compuesto en la tonalidad de La menor y escrito en compás de cuatro cuartos. Su forma corresponde a binaria compuesta, lo que quiere decir que se divide en (A) (A') (A). La sección (A), abarca desde el compás número diecinueve hasta el compás cincuenta y ocho. Esta sección, se estructura en cuatro frases (doce compases cada una) que a su vez se dividen en dos semifrases (seis compases cada una). En la primera frase, inicia con Am que se prolonga durante cuatro compases, para luego llegar a un Bm7b5. Finalmente, esta primera semifrase termina con E7 con bajo en G#. La siguiente semifrase, inicia en F mayor durante dos compases, presentando un patrón rítmico-melódico en el bajo (arpeggio de F) sobre la misma función; luego, se dirige a un C mayor con bajo en G, para retornar al F mayor (esta vez en la voz más aguda hace un bordado superior sobre la nota fundamental), luego llega a un Bm7b5 (la voz superior continúa

con bordados, en este caso un bordado superior sobre la nota fundamental) y finaliza esta primera frase en E7 con bajo en G#, (continúa realizando bordados con la voz superior).

### Figura 1

*Frase 1 II Acalanto con sus respectivas semifrases*

La sección B inicia con un F mayor, esta vez inicia presentando la melodía descendente en la voz superior, desde la quinta nota de la escala hasta la tercera. En cuanto a la armonía, se prolonga por un compás más, para luego llegar al C mayor con bajo en G, y retornar al F mayor. La siguiente frase inicia con un Bm7b5 luego un E7 y finaliza en F mayor, esta sección se diferencia de la anterior en la relación rítmica de las voces, siempre hace movimientos de melodías ascendentes en la voz inferior y melodías descendentes en la voz superior, además, en la mitad de la frase, específicamente en el tercer compás utiliza redondas en la voz superior.

## Figura 2

*Frase 2 II Acalanto con sus respectivas semifrases*

The musical score for Figure 2 consists of three staves. The top staff is a guitar-style notation with a treble clef and a key signature of one flat. It features a sequence of chords: F, C/G, and F. A section label 'B' is placed above the first measure. The middle staff is a standard treble clef notation, starting at measure 34. It contains chords F, Bm7b5, and F. A section label 'C' is placed below the first measure of this staff. The bottom staff is a standard treble clef notation, starting at measure 38. It contains a chord E. The score includes various rhythmic notations such as eighth notes, quarter notes, and triplets.

La sección C inicia con un C menor para ir a un Abmaj7, seguido de C menor, y Abmaj7 para finalizar la primera frase. La siguiente frase inicia con un Gm7, luego Gb7, y finaliza en un Db; esta sección C en particular se caracteriza por el relleno rítmico a través de la construcción de hemiolas, entre la voz superior e inferior, además, la presencia de melodías con salto de fundamental a quinta del acorde, sobre la voz inferior.

## Figura 3

*Frase 3 II Acalanto con sus respectivas semifrases.*

The musical score for Figure 3 consists of three staves. The top staff is a guitar-style notation with a treble clef and a key signature of one flat. It features a sequence of chords: Cm, Abmaj7, and Cm. A section label 'C' is placed above the first measure. The middle staff is a standard treble clef notation, starting at measure 42. It contains chords Abmaj7, Gm7, and Cm7. A section label 'D' is placed below the first measure of this staff. The bottom staff is a standard treble clef notation, starting at measure 46. It contains a chord Db. The score includes various rhythmic notations such as eighth notes, quarter notes, and triplets.

La sección D inicia con un Abmaj7, luego Bb7, y finaliza la frase con Cm y Eb. La siguiente frase inicia con Abmaj7, luego Bm7b5 y finaliza con A dis; esta sección D, contiene mucha amplitud rítmica sobre las diferentes voces, realizando bordados en tresillos de negra con octavas en la voz superior, y en la voz inferior retoma la presentación del acorde en arpeggio ascendente.

#### Figura 4

*Frase 4 II Acalanto con sus respectivas semifrases*

The image shows a musical score for 'Frase 4 II Acalanto' with three staves. The first staff (measures 48-53) contains a triplet of eighth notes with chords Abmaj7 and Bb7. The second staff (measures 50-53) contains triplets of eighth notes with chords Cm, Eb, Abmaj7, and Bm7b5. The third staff (measure 54) shows a single note with the chord Adis. The score is annotated with a red box around measures 48-53, a yellow box around measures 50-53, and a yellow box around measure 54.

La sección E cumple la función de puente; en esta, se presenta una melodía amplia, interpretada con uno de sus efectos (golpeando con la parte de madera de la baqueta). Así mismo, la voz inferior realiza el mismo ritmo, pero cumple una función de acompañamiento, a través de líneas melódicas cromáticas descendentes y ascendentes.

## Figura 5

### *Frase 5 II Acalanto con sus respectivas semifrases*

The image shows a musical score for two staves. The top staff is marked with a box labeled 'E' and contains a melodic line with various rhythmic markings (accents, slurs, and dynamic markings like 'p'). The bottom staff contains a bass line with rhythmic markings (accents, slurs, and dynamic markings like 'p'). The score is set in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The first staff starts at measure 59 and the second at measure 67. The entire score is enclosed in a blue border.

La siguiente sección denominada B dentro de la forma, corresponde a sus diversos cambios como son: tempo, carácter y tonalidad. Esta sección que inicia con la letra E se presenta en la tonalidad de A mayor, desarrollando en la primera frase un patrón rítmico sobre la quinta nota del acorde. En la siguiente frase, agrega en la voz superior el acorde completo, creando una hemiola, con sentido de 3/4 en un compás binario. En las últimas dos frases, complementa la sección con una aumentación rítmica con tresillos de corchea en la voz inferior, y en la voz inferior tresillos de negra con bordados; retomando la idea del inicio y regresando a la tonalidad inicial de Am.

**Figura 6**

*Frase 6 II Acalanto con sus respectivas semifrases*

The musical score for Figure 6 consists of five staves. The first staff (treble clef) starts at measure 68 with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a blue box labeled '8' and a yellow box labeled 'A'. The second staff (treble clef) starts at measure 82 and is enclosed in a green box. The third staff (treble clef) starts at measure 86 and is enclosed in a purple box. The fourth staff (treble clef) starts at measure 90 with a key signature change to one flat (F) and a common time signature; it contains a blue box labeled 'Am' and is marked with '3' and '3' above the notes. The fifth staff (treble clef) starts at measure 94 and is enclosed in an orange box, marked with '3' and '3' above the notes and ending with a dynamic marking of 'f'.

La obra se culmina con el mismo planteamiento temático del inicio de la obra y la re-exposición del tema. Lo anterior se muestra en la siguiente figura.

**Figura 7**

*Frase 7 II Acalanto con sus respectivas semifrases*

The musical score for Figure 7 consists of four staves. The first staff (treble clef) starts at measure 98 with a key signature of one flat (F) and a common time signature; it is marked with '3' above the notes and a dynamic marking of 'p'. The second staff (treble clef) starts at measure 102 and is enclosed in a purple box, marked with '3' above the notes and a dynamic marking of 'mf'. The third staff (treble clef) starts at measure 106 and is enclosed in a red box, marked with '3' above the notes. The fourth staff (treble clef) starts at measure 110 and is enclosed in an orange box, marked with '3' above the notes.

### 3. Marco Metodológico

#### 3.1 Descripción del método

Para la creación de la adaptación se eligieron los pasos acopiados en el libro *Música colombiana para marimba sinfónica* escrito por Héctor Tascón. Así mismo, para realizar una ampliación de los conceptos explicitados en dicho texto, se realizó una entrevista abierta al autor. A continuación, se condensan los pasos en la siguiente tabla.

**Tabla 1**

*Método para la realización de adaptaciones musicales por Héctor Tascón*

|                               |   |
|-------------------------------|---|
| Tendencias compositivas       | Planteamiento compositivo del compositor en sus obras de manera general y la propuesta filosófica alrededor de la obra escogida. Lo anterior, permitirá que todas las decisiones que se vayan a tomar en la adaptación estén articuladas los siguientes pilares: biografía del compositor, reseña de algunas de sus obras identificando estas tendencias.   |
| Descripción de la obra        | Exposición de la estructura de la obra describiendo brevemente los elementos más importantes como son: sectores agudos y graves, cambios de baquetas, identificación de las líneas melódicas y re exposiciones; así mismo, definición de la estructura con los siguientes parámetros: timbre, melodía y armonía. Este análisis se desarrolla con base en la audición sonora y sensitiva, no se pretende implementar un tipo de análisis específico. |
| Posibilidades del instrumento | Revisión e identificación de las posibilidades y dificultades del instrumento al cual se está adaptando la obra (resonancia, baquetas y registro).  |

*Nota.* Datos tomados del libro *Música colombiana para marimba sinfónica* y de la entrevista realizada al Magíster Héctor Tascón.

#### 3.2 Aplicación del método

##### 3.2.1 Tendencias Compositivas de Ney Rosauro.

###### 3.2.1.1 Biografía.

Ney Rosauro, Nació en Rio de Janeiro (Brasil) el 24 de octubre de 1977, (...) estudió composición y dirección orquestal en la Universidad de Brasilia, obtuvo su maestría en percusión en la Escuela Superior de Música de Wurzburg (Alemania), (...) completo su

doctorado en la Universidad de Miami (USA). (...) Como compositor ha publicado más de 100 obras para percusión, además de varios métodos; sus composiciones son reconocidas a nivel mundial, y han sido grabadas por artistas aclamados internacionalmente; (...) Finalmente, Rosauero ha participado como solista en conciertos, con más de 45 Orquestas de diferentes países. (Rosauero, 2022, párr. 1-9)

### ***3.2.1.2 Obras destacadas.***

Dentro de sus obras más importantes de Ney Rosauero, se encuentra el *Concierto N.º 1 para marimba y orquesta*. Fue escrito en 1986 en Brasilia y está dedicado al hijo del compositor. (...) Este concierto cuenta con cuatro movimientos en forma de rápido-lento- rápido, se utilizan elementos brasileños y de jazz a lo largo de la pieza, que se pueden presenciar en sus patrones rítmicos y sus melodías pegadizas. (Rosauero, 2022, p. 1-3)

*Auditivamente y sensitivamente* es una obra que contiene patrones rítmicos pensados sobre los diferentes cambios de métricas, que se presenta en diferentes momentos del concierto. En cuanto a las melodías, se desarrollan y juegan con los diferentes acompañamientos de la orquesta, principalmente de la percusión menor. Dentro de la obra, además, se pueden apreciar los elementos tradicionales de la música brasileña, y el uso de armonías de jazz como por ejemplo la escala blues; otro de los elementos a resaltar es el uso de técnicas extendidas <sup>7</sup> en este caso el golpe muerto, brindándole una textura diferente a la interpretación de algunas sesiones, especialmente cuando la marimba realiza un papel de acompañamiento. Las melodías tienen colores delicados y dulces, incluso cuando se tocan simultáneamente con las cuatro baquetas, lo

---

<sup>7</sup> Es toda forma de producción sonora en un instrumento de manera no convencional, alterando los métodos tradicionales de producción de sonido.

que permite que sean muy cercanas al oyente y muy cantábiles; finalmente, la obra contiene melodías bastantes rápidas que en algún momento requieren el uso de dos baquetas, y la utilización de golpes dobles como desarrollo de elementos virtuosos en la interpretación.

Otra de sus obras destacadas es el *Concierto N.º 2 para vibráfono y orquesta*. Este concierto fue compuesto entre el año 2014 al 2015, durante la estancia del compositor en dos ciudades: Florianópolis (Brasil) y Miami (EE. UU). (...) Contiene cuatro movimientos, se caracteriza por el sonido pizzicato de las cuerdas; tiene una atmósfera mística, y relata el compositor que algunas de sus melodías salieron de un sueño y otras fueron extraídas de algunas de sus obras tempranas e inéditas. (Rosauero, 2022, p. 1-2)

Este concierto se caracteriza por la presencia de melodías claras y con energía, que se generan como consecuencia del empleo, en la articulación, de apagados en el vibráfono<sup>8</sup>. Así mismo, presenta patrones rítmicos en la mano izquierda que se mantienen durante toda la obra. Finalmente cabe destacar, que otro de los recursos característicos del concierto N°2 de Ney Rosauero, es el uso de sonoridades del jazz y técnicas extendidas, por ejemplo: el golpe muerto<sup>9</sup> y el golpe campana<sup>10</sup>, además de incorporar elementos como un mazo de xilófono y un arco de contrabajo. Algunos de los elementos a resaltar son: el desarrollo de las melodías que terminan interpretadas simultáneamente con la orquesta; el uso de golpes dobles<sup>11</sup> alternados en las dos manos (logrando un efecto de resonancia a pesar de estar interpretado en el vibráfono); los

---

<sup>8</sup> Presión que se ejerce sobre la nota ya sea a través del mazo o del pedal del instrumento, logrando que las teclas se apaguen, es decir que su sonido tenga una duración más corta.

<sup>9</sup> Efecto que se logra cuando la cabeza del mazo, permanece sobre la placa del instrumento, este efecto amortigua la vibración y apaga el sonido.

<sup>10</sup> Este efecto se puede lograr de dos formas, la primera golpeando con el cuerpo del mazo específicamente con las baquetas que son de material de Rattán (es un material proveniente de Asia, no es una madera si no un tallo leñoso y secundario de un tipo de palmeras); se golpea en la parte superior de las teclas del vibráfono, dejando resonar. La otra forma es golpear con la parte exterior del cuerpo del mazo la tecla.

<sup>11</sup> Dos golpes sencillos ejecutados con la misma mano, se utilizan para lograr un efecto de redoble y producir un sonido constante.

diversos cambios de métrica articulados a las acentuaciones en los ritmos; y finalmente, la presencia de la percusión menor en sus obras (desarrollando un papel importante en la tímbrica y ritmo del concierto).

Con esta descripción podemos identificar con claridad las tendencias del compositor Ney Rosauro a partir de estas dos obras, ambas en la categoría de repertorio solista y teclados. Los elementos que extraemos al realizar el contraste de ambas composiciones, son los siguientes: uso de técnicas extendidas; patrones rítmicos en la mano izquierda; melodías en la mano derecha (melodías claras, tonales y con energía); implementación de diversas métricas como parte de la creación de patrones rítmicos (polimetría y heterometría, que acentúan las diferentes agrupaciones de estos cambios métricos); el uso de ritmos rápidos y con poca duración (porque emula un lenguaje similar entre la marimba sinfónica y el vibráfono); el uso de golpes dobles; y finalmente, articulación de melodías y ritmos de la percusión menor, con el instrumento solista.

### ***3.3 Descripción del Concierto N.º 1 para vibráfono y orquesta***

Este concierto para vibráfono y orquesta fue escrito en Santa María, Porto Alegre (Brasil) entre 1995 y 1996, está dedicado a Evelyn Glennie; la obra fue escrita originalmente para vibráfono y orquesta de cámara; pero se estrenó con reducción de piano; contiene tres movimientos y tiene un puente que conecta los dos últimos movimientos sin pausa. El primer y tercer movimiento están desarrollados a partir de una escala mixta combinando los modos lidio y mixolidio (característico de la música folclórica del noreste de Brasil). El primer movimiento se desarrolla a partir de elementos cromáticos, presentando en tempo lento los primeros compases en representación de la lucha constante de la gente pobre en las tierras secas al noreste de Brasil. El segundo movimiento está basado en la canción de cuna popular brasileña llamada *Tutu Maramba* y representa el paso pacífico

de un niño a un sueño dentro de un sueño, el efecto del mango de mimbre del mazo evoca el sonido de las cajas de música utilizadas para arrullar a los niños. Y finalmente, el último movimiento representa el vuelo de las gaviotas, inspirado del tiempo que tuvo el compositor en las playas de Ipanema en Rio de Janeiro. (Rosauero, 2022).

### **3.3.1 II movimiento Acalanto.**

El segundo movimiento del concierto para vibráfono y orquesta se encuentra en la mitad de dos movimientos rápidos y con energía. Este movimiento (Acalanto), es una transición entre ambos y tiene un aire tranquilo. Un elemento importante en dicho movimiento, es el uso del efecto: golpe campana, en el registro agudo del instrumento. Inicialmente hace uso de este efecto solo en una nota al finalizar cada frase. En la segunda sesión, desarrolla una melodía que se articula con la mano izquierda; además, contiene ritmos en bloques que se hacen al unísono con la orquesta; siempre prima la mano derecha porque presenta las melodías, la mano izquierda realiza un acompañamiento armónico que complementa el ritmo de la mano derecha. En cuanto a la estructura podemos deducir que es ternaria (A) (A') (A), pero el compositor ha dividido su obra por letras iniciando en la A y terminando en la H.

La primera letra A es la introducción de la obra; se puede observar que presenta un patrón rítmico en la mano izquierda sobre el registro grave, un factor característico de las obras de Ney Rosauero, este patrón se desarrolla sobre las notas del acorde de manera ascendente, inicia en Am y en el último tiempo de cada compás agrega el efecto de la nota campana, sobre la nota E; en la mitad de esta sesión (letra A) la mano derecha presenta un ritmo complementario a la mano izquierda; generando una sensación de inestabilidad en el pulso con el uso de tresillos de negra, mientras la mano izquierda continúa en compás binario (4/4).

La sesión B es una derivación de ambos planteamientos rítmicos y melódicos realizados en la sesión A. El patrón rítmico de la mano izquierda se amplía, mientras la mano derecha realiza una parte de ese ritmo en la voz superior (se presencia unísonos rítmicos, pero en cuanto a lo melódico, ambas voces siempre se presentan por movimientos contrarios). Mientras la mano derecha realiza la melodía descendente; la mano izquierda continúa el patrón ascendente (en algunos momentos agrega el tresillo de negra y en otros momentos solo deja la mano izquierda con el patrón).

La letra C es una sesión más desarrollada, la mano derecha toma el patrón rítmico que venía realizando la mano izquierda y lo presenta en el registro medio del vibráfono. Las frases se agrupan de a cuatro compases y las semifrases de a dos compases. En la letra D la parte rítmica y armónica toma más fuerza, acá se presentan patrones en ambas manos, la mano derecha presenta tresillos duplicados en intervalo de octavas, y al finalizar cada compás agrega un tresillo de corchea en intervalo de octavas, mientras que la mano izquierda continúa en compás binario.

La siguiente sesión es la letra E. El vibráfono presenta una cadencia donde se destaca principalmente el uso de uno de sus efectos sobre la mano derecha: en este realiza una melodía; mientras que la mano izquierda realiza corcheas descendentes y ascendentes en forma de escala. Esta sesión es un paso que conecta para la siguiente sesión.

La letra F es una parte muy tranquila, de matices suaves, y está llena de notas largas. Aquí la nota que al inicio se hacía con el efecto de madera, se hace sobre la última nota del vibráfono; pero sin el efecto. En la mitad de la sesión retoma diferentes planteamientos rítmicos propuestos en otras sesiones, como: los tresillos de negras en formas de bordados superiores, los tresillos de corchea (solo que esta vez aparecen en la mano izquierda). Finalmente, llega a la reexposición del tema donde se repite la letra C y D.

### **3.4 Posibilidades del instrumento**

#### **3.4.1 Físicas y Sonoras.**

El instrumento con el que se cuenta para la realizar la adaptación, es una Marimba de Chonta Cromática. Está conformada por un mueble desmontable, resonadores y teclas de chonta. El mueble consta de dos piezas: un mueble para las tablas diatónicas y otro mueble para las tablas cromáticas. Estas dos piezas, se apoyan en dos paraleles que soportan la marimba (sobre cuatro ruedas, dos por paral), los cuales están sujetos por medio de una tabla y tornillos. El mueble está construido en material de pino, y ha sido pintado de color amarillo ocre (buscando una similitud a las teclas de chonta). Sus medidas son: el mueble superior mide 140 cm de largo, por 18 cm de ancho; el mueble inferior mide 140 cm de largo, por 14 cm de ancho; finalmente, la altura entre el piso y el área donde están las teclas de chonta es de 82 cm.

Aunque esta marimba tiene doble teclado, es diferente a la que se utiliza en el pacifico. Las marimbas tradicionales del pacifico sur colombiano, solo cuentan con un teclado de chonta y no hay dos piezas en el mueble, sino una. “Se fabrican en la actualidad con un teclado cromático y diatónico para poder ejecutar composiciones de músicas completas<sup>12</sup>, con similitud a la escritura del piano” (Dardón Castillo, 2013, p. 2).

La marimba con la que se va a realizar la adaptación, cuenta con 20 resonadores diatónicos y 15 resonadores cromáticos y están sujetos sobre dos varas de aluminio (que se soportan sobre los muebles de la marimba). En el primer registro para los resonadores, se han utilizado cajones de madera rectangulares, esto, debido a su buena resonancia, por lo que se han implementado para las primeras tres notas del registro grave.

---

<sup>12</sup> Cromáticas y diatónicas.

La selección de maderas adecuadas para la elaboración de las cajas de resonancia, son aquellas que tengan un hilo recto libres de nudos, y buenas características sonoras, esta última se pone a prueba colocando la madera cerca a los extremos y golpeándola con los nudillos de la mano. (Dardón Castillo, 2013, p. 25).

En cuanto a los demás resonadores, están elaborados en PVC<sup>13</sup> y cada tubo de estos tiene un tapón de madera. El uso de PVC favorece la resonancia de las tablas y evita el deterioro por plagas o comején<sup>14</sup>, las paredes de los tubos son delgadas, es mucho más pequeña la distancia entre un tubo y otro.

Antiguamente los resonadores se fabricaban en forma de caja de madera o una fosa para todo el instrumento; lo anterior descrito ha evolucionado, permitiendo que ahora se fabrique un resonador por tecla. Dichos resonadores pueden variar en sus materiales, algunos de los más utilizados son: tecomates, madera, bambú, PVC, tubos metálicos, entre otros (Dardón Castillo, 2013). “Estos resonadores amplifican el sonido cuando su estructura entra en resonancia con la frecuencia de la nota musical de la tecla de la marimba” (Dardón Castillo, 2013, p. 4).

Las teclas de la marimba con la cual se realizó la adaptación, están elaboradas en chonta. El teclado diatónico inicia en Fa<sub>3</sub> y termina en un Fa<sub>6</sub> la primera tecla mide 50 cm de largo por 6 cm de ancho y la última tecla de 25 cm de largo por 6 cm de ancho. En cuanto al teclado cromático, su primera tecla inicia en un Fa#<sub>3</sub> y termina en un Re#<sub>6</sub>, la primera tecla mide 49 cm de largo por 7 cm de ancho y la última tecla mide 25 cm de largo por 7 cm de ancho. Las teclas están sujetadas por una cuerda que las bordea (como se hace tradicionalmente); además, las teclas descansan o se asientan sobre un material de goma o fomi con grosor de 1 cm.

---

<sup>13</sup> Es un material plástico, resistente, liviano y reciclable.

<sup>14</sup> Insecto que causa gran daño a las construcciones de maderas.

Estas teclas tienen un arco pronunciado que arranca desde el 30% del inicio de la tecla hasta el 70% aproximadamente de la otra parte de la tecla. Dicho arco favorece la sonoridad del armónico de la octava, lo que permite que el sonido de la marimba sea mucho más profundo y se concentre en la nota fundamental. La afinación de la marimba dependerá del espesor y largo de la tecla. El cambio de la altura de la nota depende de la cantidad de madera que se le quite a la tecla, si a la tecla se le corta el largo, se convertirá en una nota más aguda; pero, si se desbasta en la zona del medio de la tecla, la tecla se convertirá en un sonido más grave (Dardón Castillo, 2013). Las marimbas del pacífico sur colombiano tiene una tendencia en la afinación hacia la escala iso- heptatónica<sup>15</sup>, en donde se divide la octava en siete sonidos separados por intervalos iguales (Miñana, 1990).

Con relación a todos los aspectos descritos sobre la marimba de chonta, se concluye que el instrumento con el que se cuenta para realizar la adaptación comparte diversos aspectos con el instrumento para el cual fue compuesto el concierto originalmente (vibráfono), los cuales se describen a continuación. Ambos instrumentos inician desde el Fa3 y terminan en el Fa6, a pesar de estar contruidos con diferentes materiales; ambos conservan similitudes en su estructura, cuentan con la misma cantidad de resonadores, similitud en el tamaño del mueble y alturas (del piso a la altura en que queda posicionado el teclado). Además, el vibráfono es un instrumento del conjunto de percusión clásica, se enseña dentro de la formación académica y se usan cuatro baquetas para su interpretación. Así mismo, la marimba de chonta, hace parte del conjunto clásico tradicional de las músicas de currulao, actualmente se ha implementado su enseñanza en la academia (por ejemplo: electiva de marimba de chonta Instituto Departamental de Bellas Artes) y también se usan cuatro baquetas para su interpretación. En cuanto a diferencias,

---

<sup>15</sup> Es una escala en la que siete sonidos se reparten de manera equis distante, entre un sonido base y su sonido homologo superior.

principalmente se encuentra en la resonancia, las teclas del vibráfono producen una resonancia equivalente a 5 segundos aproximadamente, mientras que la marimba tiene una resonancia de 2 segundos aproximadamente. Es muy importante para ambos instrumentos el tipo de mazos que se utilizan a la hora de su ejecución, esta adaptación requiere una serie de mazos de material de rattán para lograr los efectos que ha requerido el compositor, al igual que en la marimba de chonta al ser un instrumento con otro tipo de materiales en sus teclas, se necesitan unas baquetas con el centro duro para que cada nota pueda alcanzar una mayor resonancia.

### ***3.5 Adaptación II Acalanto, Ney Rosauero***

Para esta adaptación se ha decidido dividir la partitura en varias partes, y mostrar la partitura original en relación con la partitura adaptada en algunos momentos (ambas se han transcrito en el programa Musescore). En primer lugar, se tomaron decisiones de durabilidad debido a que el instrumento al que se va a realizar la adaptación cuenta con una resonancia más corta. Por tanto, se decidió implementar dos tipos de redobles: el primero es el redoble tradicional ejecutado simultáneamente con las cuatro baquetas o dos baquetas, dependiendo de la cantidad de notas (rectángulo de color violeta, figura 8); el segundo redoble, es el redoble con una sola mano, que se ejecuta colocando la tecla entre las dos baquetas, y golpeando la nota por encima y debajo de la tecla (rectángulo verde, figura 8). Estos redobles se implementan especialmente para figuras largas (negras, blancas y redondas). Otra de las decisiones tomadas en esta primera parte fue implementar un instrumento de percusión menor (Woodblocks) en los diferentes momentos de la obra donde aparece el efecto de nota campana sobre la nota E (cabeza en [X] rectángulo amarillo, figura 8). Con este efecto el compositor quiere lograr un sonido de caja china, y un sonido de madera. Éstas características argumentan la decisión anterior, y se adapta el efecto en la nota D de los Woodblocks (cabeza en [X], rectángulo amarillo, figura 9).

**Figura 8**

*Letra A y B partitura adaptada del II movimiento titulado Acalanto*

The image shows a musical score for two systems, A and B, in 4/4 time. System A consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking. A purple box highlights a chord in the first measure, and a yellow box highlights a triplet of eighth notes in the second measure. System B also consists of two staves. A green box highlights a chord in the first measure. The score includes various musical notations such as triplets, accidentals, and dynamic markings like *f* at the end. The piece is titled 'Acalanto' and is the second movement of a larger work.

En las letras C y D (ver figura 9), se puede observar la implementación de más redobles; así mismo se usa en la adaptación un nuevo efecto conocido dentro de la escritura de percusión como acorde quebrado<sup>16</sup>. Este efecto se realiza pasando rápidamente por las tres o cuatro notas que conforman el acorde (parecido al efecto de rasgueo en la guitarra) (ver rectángulo naranja, figura 9). Por último, en esta sección se toma la decisión de excluir las ligaduras (figura 10, recuadros azules), ya que las mismas en el Vibráfono por su resonancia, permiten que una nota

<sup>16</sup> Utilizado principalmente en la escritura para arpa y guitarra.

se superponga mientras la anterior aún resuena. Dicho efecto no se consigue con la marimba de chonta debido a su corta resonancia (ver rectángulos azules, figura 9, adaptación).

### Figura 9

*Letra C y D adaptación a Marimba de Chonta Cromática de la partitura original del II movimiento titulado Acalanto*

The image shows a musical score for marimba, consisting of four staves. The first staff is labeled with a circled '2' and a box containing the letter 'C'. It features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The music includes several triplet markings (indicated by a '3' above a bracket) and a section highlighted with an orange rectangle. The second staff continues the piece, featuring a section highlighted with a blue rectangle and a dynamic marking of 'mf' (mezzo-forte). The third staff is labeled with a box containing the letter 'D' and contains more triplet markings. The fourth staff concludes the piece with final triplet markings. The score is presented in a clean, black-and-white format with standard musical notation.

## Figura 10

Letra C y D partitura original del II movimiento titulado Acalanto

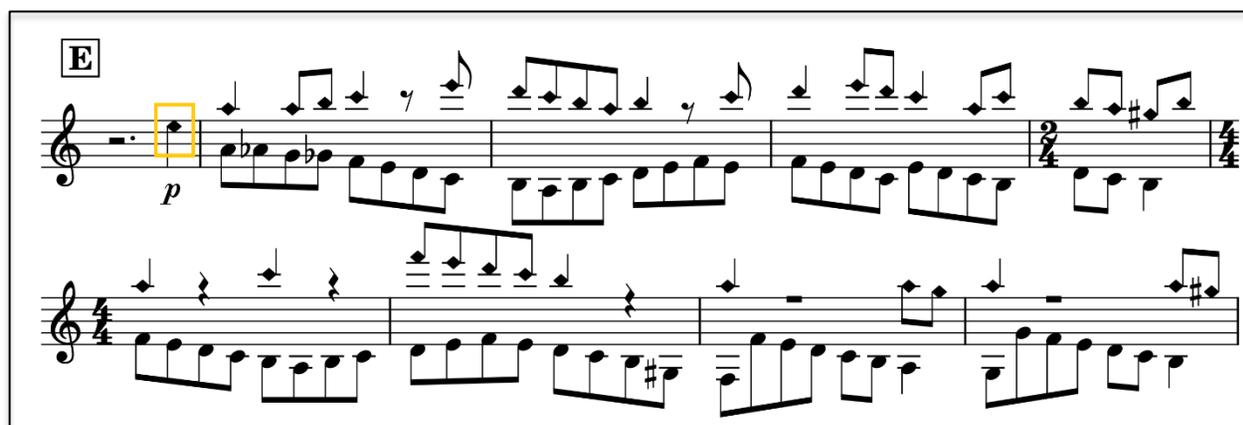
The image displays a musical score for the second movement of 'Acalanto', specifically the sections for letters C and D. The score is written on four staves. The first staff, labeled 'C', begins at measure 105 and ends at measure 109. The second staff, labeled 'D', begins at measure 110 and ends at measure 117. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings (p and mf). Three specific measures are highlighted with colored boxes: measure 106 (orange), measure 108 (blue), and measure 111 (blue).

La letra E (figura 11), es una cadencia donde se utiliza el efecto campana sobre la melodía de la mano derecha; a su vez, la mano izquierda realiza un acompañamiento de melodías cromáticas ascendentes y descendentes. Para esto se decidió adaptar el golpe campana, de la misma forma como se ejecuta en la partitura original, con la parte del mazo de rattan (se reemplaza en la escritura la [X] de la cabeza por un rombo) (rectángulo amarillo, figura 11 y 12). La decisión del cambio de [X] a rombo, se debe a que el signo de la [X] ya fue utilizado para referirnos a la escritura de los Woodblocks. En otro momento reemplazamos el golpe campana con los Woodblocks; pero en esta sección no se pudo implementar el mismo recurso, debido a que el estilo de la obra cambia de homofónico a polifónico en la letra E y además utiliza todas las notas de la escala menor armónica (y unas de paso entre el La y el Fa del inicio en la voz

inferior). Tal cantidad de notas no se pueden tocar con el Wooblock ya que solo cuenta con 5 notas. Por último, se escribieron silencios en notas largas (blancas, blancas con puntillo), debido a que la resonancia en la marimba de chonta es corta y no alcanza a completar estas duraciones.

**Figura 11**

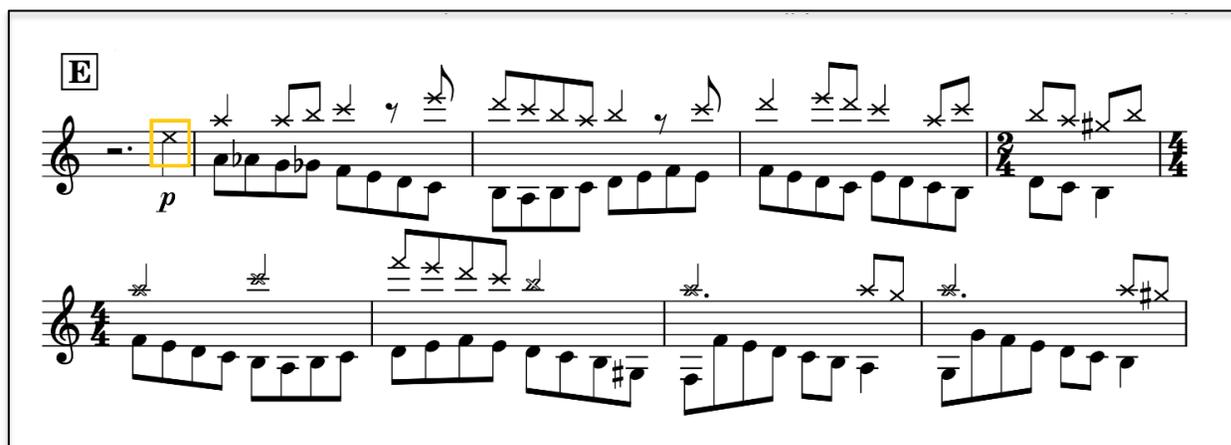
*Letra E partitura adaptada II movimiento titulado Acalanto*



The image shows a musical score for two staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. A yellow box highlights the first note, which is a quarter rest. The score contains various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bottom staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The piece concludes with a 2/4 time signature change.

**Figura 12**

*Letra E partitura original II movimiento titulado Acalanto*



The image shows a musical score for two staves, similar to Figure 11. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. A yellow box highlights the first note, which is a quarter rest. The score contains various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bottom staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The piece concludes with a 2/4 time signature change.

En la letra F (figura 13), se adaptaron muchas figuras con redobles de las dos formas mencionadas anteriormente como consecuencia de lo que se requería para la obra en

concordancia con las posibilidades sonoras de la Marimba de Chonta Cromática. En esta sección principalmente aparecen bloques de cuatro notas que se tocan utilizando redobles en ambas manos. Lo anterior gestó la necesidad de cambiar las duraciones largas de algunas figuras por duraciones cortas (esto también permitió resaltar las melodías).

### Figura 13

*Letra F partitura adaptada II movimiento titulado Acalanto*

The image displays a musical score for a Marimba de Chonta Cromática, consisting of five staves. The score is written in treble clef and includes a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a box containing the letter 'F'. The notation is highly rhythmic, featuring numerous triplets and complex patterns of notes. The second and third staves show dense, multi-measure rests and complex rhythmic figures. The fourth and fifth staves are characterized by extensive use of triplets, with some notes marked with a '3' and a bracket. The score concludes with a dynamic marking of 'f' (forte) in the final measure of the fifth staff.

**Figura 14**

*Letra F partitura original II movimiento titulado Acalanto*

The image displays a musical score for the second movement of 'Letra F', titled 'Acalanto'. The score is presented on five staves. The first staff begins with a square box containing the letter 'F' and a treble clef. The second staff features a time signature of 8/8. The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The third and fourth staves show complex rhythmic patterns with many beamed notes. The fifth staff contains numerous triplet markings, indicated by a '3' above or below groups of three notes. The score concludes with a double bar line and a dynamic marking of *f* (forte).

#### 4. Conclusiones

Principalmente indagar y elegir un método, pasos o una guía para la realización de la adaptación, fue lo que permitió encontrar una ruta para abordar la adaptación; en este caso se decidió elegir los pasos utilizados por el maestro Héctor Tascón en su libro *Música colombiana para marimba sinfónica*. El método mencionado, permitió condensar los pasos y aplicarlos de manera exitosa a nuestro proyecto. Estos pasos fueron explicados uno a uno por el mismo autor, a través de una entrevista, los cuales son: tendencias compositivas, descripción de la obra y posibilidades del instrumento. Finalmente, a través de lo investigado se puede deducir que las adaptaciones musicales requieren una serie de conocimientos ligados a la parte interpretativa del instrumento al cual se va a adaptar, además, como menciona el maestro Héctor Tascón, no todas las obras y repertorios pueden adaptarse a todos los instrumentos, debemos tener muy presente, las posibilidades y las dificultades del instrumento a adaptar.

La adaptación para marimba de chonta cromática resultado de la presente investigación debe ser interpretada por una persona con cuatro baquetas, lo cual es un aporte directo a dicho instrumento por parte del presente trabajo. Lo anterior permite explotar las posibilidades sonoras del instrumento. Es un tipo de adaptación que posiciona la marimba de chonta frente a escenarios propios de la música orquestal o de cámara. Cabe anotar que interpretar la marimba de chonta cromática con cuatro baquetas posibilita el acceso a este instrumento a diferentes repertorios de teclados, en el área de percusión académica.

*La Adaptación a Marimba de Chonta cromática del concierto para Vibráfono y Orquesta compuesto por Ney Rosauero* resultado de la presente investigación, permitió analizar los diferentes efectos utilizados con el vibráfono, y realiza una propuesta para la implementación de

dichos efectos en la Marimba de Chonta Cromática; dando como resultado los siguientes recursos técnicos: redobles con una mano, golpes campana y acordes quebrados.

La adaptación realiza un aporte directo al repertorio solista sinfónico para la Marimba de Chonta Cromática. Así mismo, brinda un repertorio propiamente adaptado para este instrumento y permite conectar las diferentes herramientas interpretativas y formativas para darle una mayor dimensión de uso e interpretación. De la misma forma, la adaptación ha permitido visibilizar la Marimba de Chonta Cromática dentro de otros contextos musicales, lo que ha permitido que agrupaciones y orquestas estén interesadas en seguir explorando esta sonoridad. Finalmente, los antecedentes de esta adaptación compuestos por la autora del presente documento (*Adaptación a Marimba de Chonta cromática de los movimientos I y III concierto para Vibráfono y Orquesta compuesto por Ney Rosauero*), los cuales han sido interpretados en compañía de la Banda Departamental del Valle del Cauca, han visibilizando a la Marimba de Chonta Cromática como un instrumento que tiene las características para tocar diversos repertorios incluidos los orquestales sinfónicos.

## 5. Bibliografía

- Avellaneda Ramirez, F. J. (2020). Adaptación musical de nueve estudios y obras de la bandola andina colombiana para guitarra eléctrica solista.
- Ayoví Quiñónez, J. (2021). Manual de Construcción de Instrumentos Musicales Afro-Esmeraldeños.
- Arízaga, J. S. A. (2018). *Concierto de quinteto de jazz aplicado a seis obras de Thelonious Monk* (Doctoral dissertation, UNIVERSIDAD DE CUENCA).
- Acosta, R. (2007). Música académica contemporánea en Colombia desde el final de los ochenta. *Arte 2 de la Gran Enciclopedia de Colombia*, 3-48.
- Corredor Mesa, A. F. (2018). Entre bambucos y pasillos. Una perspectiva del estilo musical de Adolfo Mejía.
- Céspedes Motta, A. P. Transcripción de dos golpes llaneros (Gabán y Periquera) y una tonada. Análisis interpretativo y adaptación para violonchelo, cuatro y maracas.
- Castellanos Martínez, J. A. (2018). Adaptación de cinco piezas de música colombiana para ensamble de trombones.
- Cano Guerra, J. D., González Bedoya, W. G., Palomino Rubio, F., Hoyos Rentería, J. H., Pérez Pulido, G., & Ruiz Rendon, B. (2019). Adaptaciones musicales para vientos: material de apoyo generado a partir de las experiencias de músicos con trayectoria de la ciudad de Medellín.
- Cristancho Quintero, N. (2008). La danza y el pasillo chocoanos, conceptos de improvisación en el conjunto " Chirimía" aplicables al piano-jazz.

- Cano Camelo, N. C. Sistematización de dos transferencias instrumentales con elementos tradicionales del bambuco colombiano para bajo solista.
- Correa Bedon, T. (2016). "Sonidos de la selva y la calle". Composición de dos piezas de la nueva música colombiana basadas en la sonoridad de la marimba de chonta.
- CONTRERAS JUAREZ, W. E. Arreglos musicales de banda popular y la mejora en el aprendizaje musical de los alumnos del taller de banda de la IE N° 81028 "Juan Alvarado" de Otuzco-2019.
- Cornejo Saltos, D. P. (2019). *Concierto con adaptaciones de obras de Chucho Valdés y Paquito D'Rivera para el bajo eléctrico como instrumento protagónico* (Doctoral dissertation, Universidad de las Artes).
- Carabalí Torres, Á. B. *El golpe de las olas: Narrativas de cantoras en San Andrés de Tumaco y un aire de mí* (Doctoral dissertation, Universidad Nacional de Colombia).
- Guzmán, N. E. A., & León, L. C. U. Música en Colombia durante la conquista y colonia hispánica en relación a los sucesos del Medioevo y el Renacimiento europeo.
- Gómez Vargas, D. H. (2018). Tejidos de Chonta: un diálogo de saberes entre la marimba de Chonta tradicional y la técnica a cuatro baquetas.
- Gómez Real, J. Y. (2020). *Creación de dos obras para ensamble pequeño que fusionen los elementos del currulao y el jazz* (Doctoral dissertation).
- Herrera Méndez, S. A. (2021). Adaptaciones y composiciones de Música Latinoamericana para cuarteto de guitarras.
- Herrera, E. (1987). *Técnicas de arreglos para la orquesta moderna*. Antoni Bosch editor.

Hernández Muñeton, M. F. (2021). Iniciación al Clarinete con adaptaciones de cinco pasillos de Emilio Murillo.

HURTADO MESA, J. P. (2019). *Adaptación de tres canciones del compositor pedro nel amado buitrigo para requinto solista* (Doctoral dissertation).

Kishi, D. (2005). Un perfil cultural del koto, shamisen y shakuhachi. *México y la Cuenca del Pacífico*, 8(25), 50-55.

López Rojas, F. (2018). Adaptación a la batería de patrones rítmicos de acompañamiento en los géneros pasillo y bambuco, partiendo del análisis de las obras “El Calavera” y “El Republicano”.

Miñana Blasco, C. (2012). Afinación de las Marimbas en la costa Pacífica Colombiana: Un ejemplo de la memoria interválica africana en Colombia. *Músicas y practicas sonoras en el Pacífico afrocolombiano*, 287-346.

Martínez Mora, C. D., & Mateus Anzola, A. O. Adaptación e interpretación: abosao, pasillo fiestero y porro chocono.

Masquiarán Díaz, N. *Consideraciones para la elaboración y aplicación de arreglos musicales como estrategia didáctica* (Doctoral dissertation, Universidad de Concepción. Facultad de Educación).

Morales, G. A. (1972). La marimba de nuestro Litoral Pacífico. *Revista de la Universidad Nacional (1944-1992)*, (11), 179-183.

MOLINA, P. A. C. SONORIDADES PACÍFICAS EN LA HISTORIA DE CALI.

- Mendoza Ojeda, I. M. (2020). *Adaptación de dos canciones del pacífico chocoano a un formato no convencional* (Doctoral dissertation).
- Mesa Martínez, J. A. (2018). Adaptación de dos obras andinas colombianas de León Cardona para bajo eléctrico solista: análisis de elementos musicales, propuesta técnica e interpretativa.
- Munar Molina, O. F. (2017). *Adaptación de patrones ritmo-melódicos de marimba de chonta en género de juga a la guitarra eléctrica* (Doctoral dissertation).
- Mora Valarezo, R. I. (2017). *Del cuero al sintético: adaptación a la batería de los patrones rítmicos del bombo esmeraldeño del bambuco* (Bachelor's thesis, Quito: Universidad de las Américas, 2017.).
- Rosauero, N. (2022) Sitio Web, Ney Rosauero
- Ramirez Roa, J. A. (2017). *Tres adaptaciones para guitarra solista de compositores centenarista* (Doctoral dissertation).
- Olaya González, A. F. Arreglo y adaptación de tres piezas de la música andina colombiana para marimba sinfónica.
- Posada Estrada, W. H. (2019). Composiciones y versiones para bandola andina colombiana sola. Una mirada autoetnográfica: proyecto de investigación-creación.
- PARDO RODRIGUEZ, A. D. A. L. B. E. R. T. O. (2019). *El pasillo colombiano a travez del corno frances: adaptaciones y arreglos* (Doctoral dissertation).

- Pineda Monroy, S. A. (2016). A Cuerda de Chonta tres composiciones para guitarra eléctrica y formato de marimba basadas en el género del currulao del Litoral Pacífico sur de Colombia.
- Pantoja Villarreal, C. F. (2018). La Juga: del río a la ciudad. Procesos de integración de la tradición musical del Pacífico en la vida urbana.
- Pinzón Wilches, G. D. (2021). De la cuerda percutida a la cuerda frotada: tres adaptaciones para el formato de cuarteto de cuerdas frotadas desde obras para piano de Germán Darío Pérez.
- Páez, Y. (2008) *Adaptación de los Toques Afrocubanos a la Batería y al Set de Percusión*.  
Editorial: AB Música Ediciones Musicales
- Quiñones Castrillón, A. D. *Suite marimpeza: para trompeta y marimba de chonta un acercamiento académico hacia el currulao, aguabajo y rumba del pacífico colombiano* (Doctoral dissertation, Universidad Nacional de Colombia).
- Quintero, M. B. (2006). "La música pacífica" al Pacífico violento: Música, multiculturalismo y marginalización en el Pacífico negro colombiano. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (10), 0.
- Sánchez Carvajal, A. Adaptación de 3 piezas musicales del repertorio folclórico tradicional tolimense para Sexteto de Jazz, con base al álbum: "Cannonball Adderley Sexteto in New York".
- Sánchez Llanos, J. A. (2020). Arreglos y adaptaciones al bajo eléctrico de tres bambucos compuestos por Juan de Dios Sánchez.

Sanchez Nupan, J. D. Adaptaciones pianísticas de música folclórica colombiana, dirigidas a estudiantes de nivel básico B1 a B5 del conservatorio De la Universidad Nacional de Colombia. *Conservatorio de Música*.

Salgar, O. H. (2007). Marimba de chonta y poscolonialidad musical. *Nómadas (Col)*, (26), 56-69.

Trejos, M. Código del Proyecto (SIGP) 300.025. 002.2016-2.042.

Tascón, H. (2013). Música Colombiana para Marimba Sinfónica. Instituto Departamental de Bellas Artes.

Vanegas González, M. S., & Poveda Murcia, I. G. (2014). Bandola a cinco manos. Bandola y marimba: posibilidades técnico-expresivas en la música colombiana.

## 6. Anexo 1

### a. Entrevista al Magíster Héctor Tascón.

Nicol: ¿cuáles son los pasos utilizados en las adaptaciones musicales, que se presentan en su libro *música colombiana para marimba sinfónica*?

Héctor: qué es lo que yo pienso Nicol, hay dos perspectivas de lo que se hace, la de la sonoridad de la obra como es, y la sonoridad del instrumento, entonces ¿qué es lo primero que yo hago? Lo que vos identificaste aquí, ¿qué es lo que busca el compositor? con eso que hace, pero no solamente lo que busca con esa obra, si no, ¿cuál es su propuesta filosófica? que es la tendencia compositiva, en el caso de Ney Rosauero, para él es muy importante que eso suene a música tradicional brasilera, eso está por encima, es decir, cualquier decisión que yo vaya a tomar y a tocar, tiene que estar articulada, si yo hago una cosa que hace que eso no suene, ya eso es un pilar, yo creo que ahí, hay que identificar unos pilares de lo que hace ese compositor, ¿qué es lo que uno observa?, el caso de Ney Rosauero la música brasilera, las melodías sencillas y claras, las armonías sacadas del bossa nova, y una base rítmica que sostenga la pieza, eso es lo que yo percibo que sucede de Ney Rosauero y es lo que yo trato de ver, ¿sí? Eso en qué me ayuda a pensar, a que por ejemplo cuando yo tenga que tomar una decisión con el instrumento, voy a priorizar la melodía, es decir, si hay un montón de cosas, yo voy a priorizar la melodía, porque es un compositor de melodías claras.

Nicol: o no voy afectar el ritmo, por ejemplo.

Héctor: eso, o si voy afectar el ritmo voy a mirar de qué manera yo mantengo el sentido que él tiene ahí de la samba, del bossa-nova, eso lo voy a tratar de mantener, ¿sí? Sobre cualquier cosa, eso es lo primero, que son, esas tendencias del compositor, ¿qué es lo que lo atraviesa a él?

Lo segundo es, ya miré sobre el compositor, ¿cómo es el tipo?, ¿cierto?, eso es una biografía, reseña de alguna de sus obras, un parrafito en donde vos digas, que él en algunas obras hace esto, en otras hace esto, lo que has observado de dos o tres obras o del concierto y lo que te acuerdes; concierto número, tales compases él hace esto ¿sí? En este otro hace esto, de lo que ya vos has tocado, la misma música de Ney Rosauro. Ahora ya en la pieza, ¿Cuál es el propósito de la pieza?, Entonces lo que estábamos hablando ahorita, que sucede tímbricamente, está buscando un brillante, está buscando un acompañamiento oscuro en la primera parte, en la segunda parte más color, en la siguiente parte unos bloques de sonido, creo que de eso hemos hablado, vos vas viendo la pieza y podes describir qué es lo que se espera, no hay que decir en el compás uno y hacer un diagrama, no, vos vas contando, la primer sesión se caracteriza por el uso tímbrico de notas agudas, y describís lo que pasa allí, y ahora en la segunda parte tal cosa, tres párrafos, cuatro párrafos de eso, del tema armónico lo mismo, esta pieza está puesta en tal tonalidad, la primera parte está en fa mayor la segunda tiene una sonoridad aquí, usa escalas de blues en tal parte, miras que no me estoy yendo a todos los detalles, esto es profundo también, pero no es objeto de este trabajo irme a describir las escalas de cada compás, en la primer parte está en fa mayor y hay un movimiento que busca este tipo de tonalidad, ahí me refiero a la tonalidad por ejemplo, en la segunda parte incluye una escala blues viste, ahí me refiero a la escala blues y no a la tonalidad, y en la parte final le da más peso a una línea melódica, entonces me refiero a algo de la música, y ya con eso defino una estructura; aquí hace una presentación de la melodía, desarrollo de la melodía, contra canto, melodía B y final, es decir, mira que ya tengo definido esto primero ¿Cuál es la estructura de la pieza?, Pero desde lo que vos escuchas, desde lo que vos sentís, desde lo que vos miras en la partitura, ¿sí? No es hacer un análisis Schenkeriano.

Nicol: ¿eso tiene un nombre, ese tipo de estructura?

Héctor: no, eso es una presentación, yo diría, que es el de la forma de la pieza, de la estructura de la pieza, es un análisis de lo que sucede musicalmente en la obra, cuando vas a hacer ese párrafo vos decís, a continuación, voy a referirme a sesiones de la obra con base en la sonoridad, y en los elementos más importantes de cada sesión, no se pretende hacer un análisis Schenkeriano, ni un análisis formal estructural de cada momento, ¿Por qué? Porque, lo que vos estás haciendo, volviendo al comienzo es ¿Cuál es la sonoridad de esta y cómo lo adapto a esto? Para eso, no necesito saber todas las escalas, ni todas las armonías, necesito saber es, ¿cómo suena esto y cómo lo pongo acá? ¿Sí? Eso digamos que es la parte de la estructura, la tercera parte que es ya revisar, ¿Cuáles de estos elementos que vos viste aquí, ¿cómo los vas a pasar al instrumento? Entonces ahora sí, haces un esbozo; en la primera parte voy a utilizar.

Nicol: para las notas largas unos redobles, por ejemplo.

Hector: eso, entonces empiezas a poner cada uno de los detalles que vos hiciste, empiezas a hacer una comparación, eso son los tres momentos, primero ¿Cuál es el universo del compositor? ¿Qué es lo que es más importante para él? Segundo ¿Cuál es la estructura de la pieza? Y tercero ¿cuáles son las posibilidades del instrumento? ¿Sí? Ya, esos son los tres momentos.

Nicol: Ok profe, y para yo referenciar estos pasos, lo pongo a partir del libro o de lo que usted me está diciendo en este momento.

Héctor: ponlo a partir de lo que viste en el libro y de una entrevista conmigo.

Nicol: Ok ah bueno.

Hector: en el libro de alguna manera vos lo alcanzas a ver, talvez no esté puesto uno, dos y tres, pero al hablar conmigo, ya identificas la estructura de la forma, esto debería llevarte no sé,

cuatro párrafos, cuatro cinco párrafos, tres o cuatro párrafos (señalando en su cuaderno cada uno de los pasos) ¿sí? Ahí ya está presentado, bueno aquí hay una cosa diferente, cuando hables de las posibilidades del instrumento, ya es referirte a este instrumento sin relacionarlo con el otro, porque ya esa es la adaptación, ¿si me entiendes?

Nicol: pero tengo que referir el otro, porque si voy a decir esta nota al ser escrita en el vibráfono es una nota que resuena, entonces en la marimba se remplaza eso por los redobles.

Héctor: sí, lo que pasa ahí es que ya estarías haciendo la adaptación.

Nicol: ¿no tengo que especificar que es del vibráfono, porque ya está?

Héctor: no, es que aquí como estamos hablando del método, entonces el método es: ¿Cuáles son las tendencias compositivas o lo que el compositor tiene en la cabeza? ¿Cómo es la pieza? Y ¿Cómo es mi instrumento? Y ahora sí, voy a aplicar el método, es decir, primero hay que describir el método, lo que pasa es que creo que aquí tenemos un problema en la explicación, primero hay que explicar el método, el método es lo que yo te acabo de decir.

Nicol: ah ya, primero hay que explicar los puntos.

Héctor: eso, tendencias compositivas, en esta primera parte hay que hacer un análisis del compositor, el segundo punto, hare una revisión de las tímbricas, ¿cuáles son los sectores agudos, graves?, me detendré a revisar cuando hacen cambios de baquetas, identificaré ¿cuáles son las líneas melódicas?, las líneas melódicas que se exponen en la obra, dónde hay re exposiciones y definiré cuál es la estructura de acuerdo con estos elementos: melodía, armonía, tímbrica, y luego revisare las posibilidades del otro instrumento, ¿cuáles son sus posibilidades de duraciones? ¿Qué tipo de baquetas se pueden utilizar? ¿Cuál es el registro que mejor responde? Y, ¿cuáles son las dificultades que tiene el instrumento como tal?, ese es el método, y ahora ya,

viene el trabajo, ya vas a aplicar el método, entonces, primer punto, el compositor, Ney Rosaura es un compositor que esto, se caracteriza por esto, en su obra tal hace esto, en su obra tal; describís cada punto, y luego vamos al instrumento, en esta primera parte pasa esto, y luego las posibilidades del instrumento, y finalmente, cómo lo hiciste, cómo reemplazaste una cosa con la otra.

Nicol: ah, eso era lo que le decía, es decir, al final es que pongo, esta parte que resuena lo hice de esta forma.

Héctor: eso es.

Nicol: pero en esta parte, casi no me queda claro qué es lo que debo hacer, ósea, explicar, por ejemplo, en este utilice estas baquetas por esto.

Héctor: es que hay dos cosas Nicol, el método que vas a contar y otra cosa es cómo lo aplicaste, cuando estés hablando del método no vas hablar de las melodías y eso, ahí simplemente vas a explicar que vos te vas fijar en las estructuras, qué líneas melódicas aparecen, cuantas veces se repiten, eso es describir el método, y ya ahora sí, aplicando el método.

Nicol: si eso lo entiendo, lo que no entiendo es lo último, posibilidades del instrumento.

Héctor: ah bien, entonces ya hablamos de qué se trata todos los puntos ¿Qué es posibilidades en el instrumento? La marimba de chonta es un instrumento construido con estas particularidades, la chonta es una palma con estas características, la marimba que dispongo tiene cajones en vez de guadua, lo que permite una mayor. Describís tu instrumento, ahí hay mucha cosa para hablar, podrías hablar de la chonta, podrías establecer comparaciones, esta marimba de chonta, por ejemplo, yo voy a hablar del instrumento, voy a escoger un punto, voy a hablar de los tubos, tradicionalmente las marimbas de chonta tienen resonadores hechos con guadua, estas

guaduas están tapadas por debajo y se van organizando de menor a mayor, las guaduas en la marimba de chonta tienden a generar un sonido porque se golpean unas a otras lo que hace que haya un sonido extra, solo estoy hablando de las guaduas, las guaduas que se utilizan suelen ser de este tipo de especie, bambú no sé qué no sé qué, y bambú no sé qué no sé qué, imagínate ahí solo hablando de eso, ahora las tablas, las tablas de la marimba de chonta habitualmente son planas, no sé qué, la marimba de chonta con la que se va a trabajar es una marimba que tiene unas tablas con un arco por debajo lo fortalece el primer armónico, y vas contando de eso, ¿ya hablamos de qué?

Nicol: de los tubos, de las tablas.

Héctor: es que mira tu marimba Nicol, y empiezas a describir, las tablas están amarradas de tal forma a diferencia del vibráfono, la resonancia esto y lo otro ¿viste? ¿De qué nos falta hablar?

Nicol: pues del mueble.

Héctor: si el mueble, el mueble de esta marimba está elaborado de esta manera, tiene un soporte que permite poner las dos, las ruedas, tiene unas ruedas que permiten transportarla fácilmente a diferencia de la marimba de chonta tradicional que tal y tal cosa, imagínate solo estamos hablando de la parte física. Ahora la sonoridad, en el registro grave de la marimba es posible identificar una sonoridad amplia; pero el sonido es muy corto ¿sí me entiendes? Estás hablando del instrumento, eso es lo que harías en posibilidades del instrumento, ahora sí al final, ya una vez tienes estos tres puntos, ya los explicaste, ya los desarrollaste, ahora sí, vamos a entrar a explicar cómo lo aplicaste, entonces, como ya explicaste el método, yo creo que te vas por la pieza, la primer sección de la pieza se caracteriza por esto y esto, yo he decidido, se ha

tomado tal cosa, yo he puesto un redoble, ya lo que te da línea es la obra por compases, mira del compás del uno al ocho, no pues en estos compases no hice nada especial, pues no decís nada, del compás ocho al dieciséis es que pusiste que la baqueta, que el cambio, que el redoble, todo eso, ahora si lo explicas, y vas explicando cada bloque de compases.

Nicol: sí como por sesiones, o bueno las sesiones que yo vaya a trabajar, listo profe.

Héctor: listo Nicol, eso es, ¿tienes alguna duda?

Nicol: no profe, por el momento no, muchas gracias.

# 7. Anexo 2. Acalanto Adaptación a Marimba de Chonta Cromática

**MAESTOSO** ♩. = 92

8 9

**A** **Meno mosso**  
(with rattan\*)

18 *rall...* *mp* 3 (in tempo) 3

22 *poco rall.* E7 F 3

26 3 3 3 3

30 **B** 3 3 *cresc. poco a poco*

34 3 3

38 **C** 3 (ord.) 3

42 *p* *cresc.*

Detailed description of the musical score: The score is written for a single melodic line in 4/4 time. It begins with a tempo marking of MAESTOSO and a quarter note equal to 92 beats per minute. The first two measures are marked with '8' and '9' respectively. Section A starts at measure 18 with a 'rall.' marking and a dynamic of 'mp'. It includes a 'Meno mosso' instruction and a note '(with rattan\*)'. The music features several triplet markings. Section B begins at measure 30 and includes a 'cresc. poco a poco' instruction. Section C starts at measure 38 and includes a '(ord.)' instruction. The score concludes at measure 42 with a 'p' dynamic and a 'cresc.' instruction. Chord symbols E7 and F are present above the staff in measures 22 and 23. The key signature has one sharp (F#).

2

46 *mf* rall... **D**

50 rall...

54 a tempo **3**

**E** (Cadenza) *Molto lento*  
(bell like sound\*) *p*

59

64

**F** *MAESTOSO* (tempo I) rall... cresc. **8** molto rall. (senza rall)

68

77 *mp*

82

86

90

94

poco rall...

**G** Poco meno mosso

98

102

**H** Meno Mosso (ord.)

106

110

114