

**Chopin en la Música Colombiana: adaptación de dos mazurcas para trío típico
colombiano de cuerdas pulsadas**

María Alejandra Marcelo Gómez

Código: 2018275030

Asesor: Oscar Orlando Noguera Ramírez

**Universidad Pedagógica Nacional
Departamento De Educación Musical
Licenciatura En Música
Bogotá D.C
2024**

Contenido

Introducción	8
Planteamiento del problema	9
Pregunta de investigación	11
Objetivos.....	12
Objetivo General.....	12
Objetivos Específicos	12
Justificación	13
Antecedentes	15
Marco Metodológico.....	19
Enfoque Cualitativo	19
Tipo de investigación. Investigación-Creación	19
Diseño de investigación	22
Categorías de análisis	23
Ruta Metodológica	24
Conceptualización	24
Análisis	24

Adaptación instrumental	25
Marco teórico	25
La Mazurca	25
Chopin y la Mazurca	28
Las Mazurcas y el Folclor Tradicional (Transmisión de la Mazurca a la sociedad)	29
La mazurca en Colombia	30
El Trío Típico Colombiano.	31
Distribución musical del trío	33
Técnicas en las cuerdas pulsadas	33
La Guitarra	34
Organología de la guitarra	35
Técnicas utilizadas en la guitarra	36
La Guitarra en el Colombia	41
Repertorio y Exponentes	42
El Tiple.....	43
Organología del tiple	43
Técnicas utilizadas en el tiple	45

El tiple en Colombia	47
Repertorio y exponentes	48
La Bandola.....	49
Organología de la bandola	50
Técnicas utilizadas de la bandola	51
Repertorio	52
La bandola en Colombia	52
Exponentes en la bandola	53
Nacionalismo musical en Polonia y en Colombia	55
La Mazurca como expresión de sentido de pertenencia al territorio	56
Adaptación.....	57
Análisis.....	58
Análisis musical de la Mazurca op 67 N° 2	58
Proceso de adaptación	66
Análisis musical de la Mazurca Op 30 N° 2.....	79
Proceso de Adaptación	86
Adaptaciones Finales.....	96
Conclusiones.....	105

Anexos	107
Anexo A.	107
Referencias Bibliográficas:	107

Listado de Figuras

Figura 1	21
Figura 2	35
Figura 3	36
Figura 4	37
Figura 5	39
Figura 6	39
Figura 7	40
Figura 8	45
Figura 9	46
Figura 10	51
Figura 11	59
Figura 12	60
Figura 13	61
Figura 14	62
Figura 15	63
Figura 16	63
Figura 17	64
Figura 18	65

Figura 19	65
Figura 20	66
Figura 21	68
Figura 22	70
Figura 23	71
Figura 24	72
Figura 25	74
Figura 26	75
Figura 27	76
Figura 28	77
Figura 29	78
Figura 30	80
Figura 31	80
Figura 32	81
Figura 33	82
Figura 34	83
Figura 35	84
Figura 36	84
Figura 37	85
Figura 38	86
Figura 39	87
Figura 40	88
Figura 41	89

Figura 42	90
Figura 43	91
Figura 44	91
Figura 45	92
Figura 46	94
Figura 47	95
Figura 48	95
Figura 49. Adaptación Final de mazurca Op 67 N2 a formato de trio típico colombiano de cuerdas pulsadas.....	96
Figura 50. Adaptación Final de mazurca Op 30 N2 a formato de trio típico colombiano de cuerdas pulsadas.....	100

Introducción

Frédéric Chopin, con su profunda sensibilidad y compleja expresividad, es indudablemente una figura central del romanticismo musical. Su obra refleja una fusión única de técnica refinada y emoción pura, lo que lo convierte en un pilar fundamental para aquellos que buscan profundizar en la interpretación pianística. Paralelamente, la música andina colombiana, con su capacidad para evocar la identidad cultural y emocional de una región ofrece un contraste enriquecedor. Ambas tradiciones musicales, con sus respectivas riquezas, proporcionan un vasto campo de estudio y experimentación para los músicos, permitiendo un diálogo intercultural a través del lenguaje universal de la música.

Todo esto ha permitido que el investigador identifique lenguajes propios de lo clásico y lo colombiano para hacer una integración orgánica que aparenta tener orígenes diferentes pero que establece puntos de conexión desde la exploración sonora, la revisión documental de sentidos históricos en la música y la inquietud que surge por afirmar la universalidad musical a través del diálogo entre lo académico y lo popular. Por tanto, este proyecto está dirigido a los músicos y conocedores tanto del ámbito académico como del ámbito popular tradicional. La intención es permitir por medio del diálogo musical y la exploración, un puente de conocimiento, para ampliar la divulgación y riqueza, en este caso, de las mazurcas de Chopin junto con los instrumentos del trío típico colombiano de cuerdas pulsadas abriendo puertas a sus intérpretes de nuevo repertorio y de esta manera, destacar la versatilidad y universalidad de la música en tiempos de globalización.

En consecuencia, esta investigación se estructura desde el enfoque cualitativo y en el marco de la investigación-creación que articula un diseño de revisión documental adoptando categorías de análisis desde lo contextual y musical por medio de las fases de conceptualización,

análisis y adaptación, para dar como resultado dos adaptaciones instrumentales de dos mazurcas de Chopin por medio del formato de un formato de trio típico colombiano de cuerdas pulsadas.

Planteamiento del problema

La música académica de tradición occidental centro europea conocida en nuestro medio como música clásica, en su amplio desarrollo ha sido la base esencial para la creación, consolidación e inspiración de nuevos géneros; así mismo, presenta elementos fundamentales para alcanzar la comprensión teórica, analítica y técnica que debe lograr el intérprete musical en su formación y experiencia profesional por medio de las potencialidades que se agrupan desde el goce estético y sensitivo hasta el método de enseñanza en las distintas instituciones musicales.

Frédéric Chopin, pianista y compositor polaco, es una figura central en la historia de la música académica occidental. Su obra, profundamente arraigada en el romanticismo, refleja una fusión única de sensibilidad lírica y complejidad técnica.

La obra de Frédéric Chopin, especialmente sus mazurcas, es un tesoro de la música clásica que refleja una profunda expresión emocional y una innovadora utilización de la forma musical. Sus mazurcas, inspiradas en la danza folklórica polaca, son un testimonio de su habilidad para transformar formas musicales tradicionales en expresiones artísticas sofisticadas. Estas piezas no solo enriquecieron el repertorio pianístico, sino que también contribuyeron a la narrativa cultural de Polonia, capturando el espíritu nacional en un momento de cambio político y social. La influencia de Chopin se extiende más allá de la música, impregnando la cultura y la historia, y su legado continúa inspirando a músicos y amantes de la música por igual.

Es cierto que, en regiones como Colombia, la música de Chopin podría no ser tan conocida o accesible como en Europa, donde su legado es ampliamente celebrado. Esto puede deberse a diversos factores culturales que afectan la difusión de la música clásica. Sin embargo,

la globalización y las plataformas digitales están abriendo nuevas vías para que las audiencias descubran y aprecien estas composiciones. Iniciativas como conciertos en línea, colaboraciones internacionales y programas educativos pueden ayudar a fomentar un mayor aprecio por la música de Chopin en Colombia y en todo el mundo. La belleza de las mazurcas de Chopin, con su rica elaboración y su capacidad para evocar la historia y la emoción, merece ser disfrutada por un público más amplio, y cada esfuerzo para su promoción es un paso hacia una cultura musical más diversa e inclusiva.

Por otro lado, la música andina colombiana es un bien cultural que refleja la rica historia y diversidad de nuestro país. Este género musical, que incorpora instrumentos tradicionales como la bandola, el tiple y la guitarra, ha experimentado un notable desarrollo, especialmente en la formación del trío típico andino de cuerdas pulsadas. Estos tríos han sido fundamentales en la preservación y promoción de la música folclórica colombiana, permitiendo que las melodías y ritmos de la región andina resuenen más allá de sus fronteras. La evolución de este formato se ha desarrollado a partir del talento y dedicación de compositores e intérpretes que a través de presentaciones en diferentes espacios, como los festivales de música andina colombiana, las tertulias y casas de la cultura, en diferentes pueblos e incluso localidades de las ciudades, han combinado la tradición con influencias contemporáneas, logrando así un estilo distintivo que atrae a oyentes de todas las edades y contribuye al enriquecimiento del patrimonio musical del país.

Es así como las adaptaciones de las mazurcas de Chopin al formato de trío típico colombiano representarían una posibilidad de encuentro cultural enriquecedor que puede contribuir a la difusión de estas obras clásicas, ya que, al interpretarlas con instrumentos de cuerdas pulsadas típicos de Colombia, no solo (Montengro, 2017) podría preservarse la esencia

de la música de Chopin, sino que también daría un nuevo aire que puede resonar en el público colombiano. Tal adaptación además sería una oportunidad de proponer un diálogo entre estos tipos de música, permitiendo explorar las posibilidades expresivas, sonoras y de interpretación que pudieran surgir de tal encuentro.

A pesar de haberse generado en países y épocas diferentes, es posible encontrar similitudes entre estos tipos de música como son:

- Expresión de pertenencia e identidad ligada al territorio.
- Orígenes relacionados con la danza comunitaria.
- Ritmo ternario influenciado por el vals.
- Aspectos formales desde la estructura.
- Construcción melódica y armónica basada en el sistema tonal.
- Romanticismo expresado a través del sentido de nacionalismo.

Por tanto, sabiendo que estos géneros comparten elementos fundamentales se presenta la posibilidad de plantear un intercambio de lenguajes propios que tanto las mazurcas como el formato de trío típico colombiano de cuerdas pulsadas ofrecen. No obstante, tales adaptaciones presentan una serie de retos en múltiples categorías como lo son: la técnica musical, la interpretación, la instrumentación, el contexto idiomático de cada instrumento, características del bagaje formativo de los intérpretes, el respeto a la intención original del compositor, entre otras, lo que conduce a la siguiente pregunta de investigación:

Pregunta de investigación

¿Cómo expresar la riqueza musical que ofrece el repertorio de la danza folclórica polaca de las mazurcas del compositor Frédéric Chopin a través del formato tradicional de Música Andina Colombiana para cuerdas pulsadas?

Objetivos

Objetivo General

Elaborar dos adaptaciones instrumentales para el formato de trío típico colombiano de cuerdas pulsadas, (bandola, tiple y guitarra) de dos mazurcas para piano del compositor polaco Frédéric Chopin a partir de un proceso de documentación-creación.

Objetivos Específicos

- Identificar los elementos musicales que se articulan entre los lenguajes de las mazurcas polaca en el piano, y las posibilidades instrumentales del formato propuesto.
- Analizar el tratamiento compositivo, de textura, tímbrica y de polifonía que Chopin empleó en sus mazurcas para adaptarlas y arreglarlas al formato tradicional de Música Andina Colombiana de cuerdas pulsadas.
- Explorar las posibilidades sonoras del formato trío de cuerdas pulsadas de la Música Andina Colombiana a partir de la adaptación de dos mazurcas de piano del compositor Frederick Chopin.

Justificación

La música clásica centro europea de tradición académica posee una rica historia y complejidad a partir de la cual se constituye como fuente de inspiración para músicos contemporáneos y de diversos géneros. Su influencia se extiende a diversos géneros y estilos, incluyendo la música andina colombiana, que integra técnicas clásicas con elementos tradicionales para crear algo único y resonante. Este encuentro cultural no solo preserva las tradiciones, sino que también fomenta la innovación, demostrando la capacidad de la música para unir y evolucionar constantemente.

En el caso de la música de Chopin, sus composiciones reúnen los elementos indispensables para la búsqueda de nuevas propuestas que fueron tendencia en el campo musical y que permitieron grandes aportes en la configuración de las pequeñas formas musicales, gracias a la incorporación de muchos y variados elementos del folclor polaco en su lenguaje romántico de la época.

Por su parte el trío de cuerdas pulsadas es un emblema de la música andina colombiana, conocido por su capacidad para entrelazar la técnica y la interpretación con la rica tradición musical de la región. La adaptación de piezas clásicas como las mazurcas de Chopin a este formato no solo amplía el alcance de la difusión de esta música, sino que también resalta las similitudes entre los géneros, demostrando que la música, en todas sus formas, es un lenguaje universal que trasciende fronteras culturales. Esta integración crea una sinergia que enriquece tanto la estética como el valor sonoro, fomentando un diálogo musical más profundo y una mayor apreciación de la diversidad musical.

También se desarrolla esta adaptación para destacar el trabajo compositivo del

exponente Frédéric Chopin, comprobando así que en sus obras se encuentra un potencial y una creatividad musical compositiva propicias para trasladarlo al folklor por medio del formato trío típico colombiano de cuerdas pulsadas, resaltando así las cualidades musicales que posee cada uno de los instrumentos que lo conforman.

El estudio de las mazurcas de Chopin desde una perspectiva académica ofrece una oportunidad única para apreciar la riqueza y profundidad de su obra. Estas piezas no solo reflejan la habilidad técnica del compositor, sino que también expresan una gama de emociones y tradiciones culturales. Al interpretarlas con instrumentos distintos a los originales, se pueden descubrir nuevas dimensiones sonoras y expresivas, ampliando así nuestra comprensión y aprecio por su genialidad musical.

Ahora bien, La música andina colombiana, con su rica herencia y su formato tradicional, ofrece una narrativa que resuena con el romanticismo y la expresividad de las historias humanas. Esta música, arraigada en las costumbres y experiencias culturales, comparte similitudes temáticas con las mazurcas de Chopin, quien también exploró la interpretación y musicalidad a través de temas románticos y expresivos. La comparación entre ambos estilos musicales no solo destaca sus características únicas, sino que también revela cómo diferentes culturas pueden converger en la universalidad de la experiencia humana a través de la música.

Finalmente, la investigación en música clásica y andina colombiana es fundamental para el enriquecimiento cultural y profesional de los intérpretes. Al explorar y añadir estos géneros a su repertorio, no solo diversifican su habilidad interpretativa, sino que también contribuyen al diálogo intercultural y al entendimiento de la música como un lenguaje

universal. Esta integración de conocimientos fortalece la identidad musical y abre caminos hacia nuevas formas de expresión artística.

Antecedentes

La clasificación de los antecedentes realizada en este trabajo se configura como eje que estructura el proceso investigativo. En ese orden de ideas, cada antecedente fue consultado según la necesidad del trabajo a realizar verificando que la información tuviera líneas conceptuales y elementos en común, también permitiendo la exploración de otros recursos para la consolidación del documento. En concordancia, el tema principal abordado en esta búsqueda fue el diálogo e intercambio de lenguaje entre lo clásico y lo popular tradicional por medio de trabajos concentrados en adaptaciones y arreglos musicales. A continuación, se relacionan los siguientes trabajos:

Chopin fuera del piano: Arreglos y adaptaciones para conjunto de las obras de Chopin en España durante el siglo XIX, es un trabajo de Chávarrí (2016) que habla de toda la producción compositiva de Chopin en el piano. Tras su muerte, algunos arreglistas y compositores realizaron transcripciones de sus obras para otros instrumentos, principalmente orquestadas como fantasías, estudios y una de las más importantes, la Marcha Fúnebre. Todo esto se debe, a la gran calidad y expresividad musical que se encuentra en cada una de sus melodías y que a la vez define el modo de sus obras. De acuerdo con la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, las adaptaciones de varios de estas obras fueron realizadas por varias agrupaciones.

Dos adaptaciones de los ritmos Vals y Merengue venezolano para trío típico colombiano escrito por Ramírez (2021) es un trabajo que busca exaltar el repertorio

venezolano tradicional en el formato de trío típico colombiano, permitiendo que, por medio de adaptaciones, éste amplíe su repertorio y se genere un impacto de interpretación musical cobrando la importancia del género.

Contemporandino: Tres piezas de música andina colombiana en lenguaje contemporáneo, está dedicado a la propuesta creativa de intercambio de lenguajes entre la música andina colombiana y la música contemporánea, especialmente el jazz. Este trabajo realizado por Bedoya (2016) busca unir la riqueza tímbrica, rítmica y melódica de las músicas populares tradicionales de la zona andina colombiana, con algunas formas representativas de la música académica colombiana. De esta manera, el resultado de este, se da por medio de tres piezas instrumentales basadas en Guabina-Torbellino, Danza y Bambuco-Pasillo interpretados con instrumentos tradicionales, explorando las técnicas compositivas por medio del diálogo de los dos lenguajes.

En complemento, el trabajo Suite Andina N° 1 para trío típico es un proyecto de investigación-creación escrito por Pacheco (2021) que busca nuevas sonoridades por medio de un trabajo compositivo desarrollado para un formato de trío típico colombiano. La suite está bajo una forma de movimientos instrumentales como la danza, el pasillo y el bambuco.

Desde otros aportes, se encuentra La recepción de Chopin en España en el siglo XIX, es un trabajo de tesis doctoral realizada por Chávarri (2019), que expone la importancia del compositor Chopin a través del estudio en la recepción de su música y de lo que él se proyectó en su proceso en la interpretación y comercialización de sus obras, su música por medio de la enseñanza en el piano y en su campo compositivo. Las piezas de este gran compositor destacaron el papel del salón, escuchándose en las últimas décadas del siglo, en salas

importantes y adicional, permitiendo que fueran repertorio de pianistas virtuosos de la época. Adicional, en este trabajo también se resalta las adaptaciones que se realizaron para instrumentos solistas.

En Gómez (2021), por medio de su programa Charlas sobre música, Episodio de mazurcas, pretende dar a conocer la trayectoria musical de Chopin en la composición de las Mazurcas por medio de un proyecto ideado por Manuel Matarrita pianista costarricense, en el que logró reunir a 59 pianistas para interpretar 59 mazurcas. De aquí, se logra destacar la riqueza compositiva, estilística y estética de cada una de estas composiciones. Es así como Andrés, analiza parte de estas mazurcas en lo melódico, lo rítmico y lo armónico.

Composición y ejecución de una suite andina colombiana para metales en estilo moderno” Este trabajo de ejercicio compositivo realizado por Olarte (2009) pretende mostrar la expresión y puesta en escena de una suite moderna andina para un formato de cuarteto de metales, dándole a la composición una perspectiva artística y creativa permitiendo que el repertorio se amplíe para otros formatos instrumentales. También surge con la necesidad de explorar las técnicas compositivas conocidas como “contemporáneas” que hacen referencia al estilo sonoro y estético de composiciones de la música universal para intercambiarlas con la música andina colombiana. Entonces, la intención de este trabajo es asumir la composición como ejercicio creativo por medio de experimentaciones sonoras y tímbricas, permitiendo también que se amplíe el repertorio para diferentes formatos instrumentales.

Finalmente, en el texto Bandola tiple y guitarra en movimiento. Ocho obras originales para trío típico colombiano, se encuentra un trabajo escrito por Montenegro (2017) que busca ampliar las posibilidades del formato trío típico colombiano por medio de prácticas y estéticas no habituales. Este trabajo surge de la indagación tanto musical, histórica y académica en los que se

desarrolla el formato teniendo en cuenta el rol de cada instrumento, las diferentes propuestas sonoras y el repertorio que se ha interpretado desde su creación. Por esta razón este trabajo se enfoca en la selección e interpretación de ocho obras de distintos géneros musicales colombianos, académicos y suramericanos con el fin de acceder a un repertorio que aporte a los procesos artísticos y de formación.

Marco Metodológico

Enfoque Cualitativo

El enfoque cualitativo se ocupa de indagar a fondo las motivaciones, ilusiones y significados de las acciones de actores individuales por medio de las experiencias humanas (Lopez Cano, 2014). De esta manera, por medio de lo cualitativo se comprenden y desarrollan los conceptos evaluando así las hipótesis o teorías preconcebidas, permitiendo que el investigador desarrolle su sensibilidad con el objeto de estudio para así ligarse más a la investigación. El estudio cualitativo trabaja de forma sistematizada pero no estandarizada controlando así los datos que registra para dar resultados válidos y lograr una confiabilidad (Quecedo, 2002).

Teniendo en cuenta esta definición, este proyecto es de enfoque cualitativo, pues lo que busca por medio de la exploración sonora y análisis musical tanto de las mazurcas como del trío típico colombiano de cuerdas pulsadas es brindar un intercambio de lenguajes que permita la circulación y difusión dándole paso a la universalidad musical.

Tipo de investigación. Investigación-Creación

La investigación- creación es una manera a través de la cual el campo artístico pretende generar un debate frente al conocimiento desde el campo de las artes teniendo en cuenta a la comunidad académica y artística. Esta forma investigativa toma prestados métodos de las ciencias sociales, lo que la lleva a que asuma la investigación. (Daza, 2009)

La Investigación-creación posee tres elementos indispensables. Ellos son el creador, la práctica artística y el espectador. Esta triada de elementos permiten que la investigación se lleve a cabo y cumpla con los objetivos planteados pues unos dependen de los otros. El creador posee dos características principales: La imaginación y la creatividad; la imaginación como cualidad

indispensable para la creación y para la investigación, y la creatividad que nutre al investigador para que fluya en su conocimiento (Daza, 2009)

Continuando con esta idea, el artículo Procedimientos/ Metodología de la investigación para artistas y diseñadores de (Malins, 2013) narra que las Bellas Artes son metodológicas, considerando que los procedimientos son vitales en la actividad artística del que hace parte un contexto histórico y educativo. Es así como indica que el trabajo más completo y relacionado con esta área, es el de Cornock por esta razón toma de él los siguientes pasos para una buena metodología:

1. Generación (Manipulación de materiales en el estudio)
2. Selección (Elementos de forma y patrones identificados mientras está en la generación)
3. Síntesis (Conceptualización)
4. Articulación (Contextualización de los numerales 1,2,3)
5. Presentación (3 y 4 además de la atención crítica)
6. Discusión (Nuevas ideas)

(Malins, 2013) añade que este procedimiento se articula con los trabajos que realizan los estudiantes en su camino a la profesionalización del que la práctica debe ser eje fundamental.

Por otro lado López Cano (2014) en su libro Investigación artística en la música, habla de la articulación entre el trabajo escrito y la práctica por medio de tres niveles generales con unas estrategias específicas. El primer nivel llamado soporte o apoyo cuyas estrategias son el escrito académico, reflexivo y artístico. El segundo nivel denominado complementariedad que tiene como estrategias la memoria y la memoria crítica y por el último el tercer nivel que es de interdependencia que comprende la poética *intentio auctoris*, la poética analítica y el escrito de

investigación.

Figura 1

Niveles de relación entre el escrito y la obra en investigación artística.



Fuente: López Cano (2014)

En primer nivel se caracteriza por un escrito en donde se relaciona el tema principal de la investigación, pero no guarda relación directa con las propuestas de la obra desarrollada. Puede que haya un aporte al trabajo creativo, pero no se relaciona directamente con él. De igual manera el trabajo escrito no afecta el resultado creativo. En el siguiente nivel, que es el de complejidad, ya hay una relación completa entre el escrito y la práctica artística. El escrito, explica, fundamenta y ofrece pruebas sobre lo que se realiza en el ámbito creativo. A su vez, el resultado creativo ejemplifica las argumentaciones, discusiones y reflexiones aportadas en el escrito. Y por último el nivel de interdependencia, en donde lo escrito y la práctica son interdependientes, es decir que sin uno no podría existir el otro

De esta manera, articulando la información tomada de Daza (2009), Malins (2013) y López Cano (2014) el diseño de investigación utilizado en el presente proyecto es de investigación- creación ya que busca enriquecer, potencializar y aportar al campo artístico en el

que se desarrolla este proyecto. El nivel usado es el de complementariedad, pues el trabajo creativo se fundamenta por medio de la investigación realizada. De acuerdo con esto, el investigador a partir de su idea principal, se vale de una metodología que le permita relacionar lo escrito con lo práctico en el que usará su imaginación y creatividad para dar su resultado final desarrollando la incógnita de la investigación.

Diseño de investigación

De acuerdo al trabajo de Martínez (2013) sobre el diseño de la investigación, este consiste en la descripción y planteamiento de fundamentos y elementos teóricos e instrumentales que permiten obtener un nuevo conocimiento, de acuerdo a las etapas que se dan durante el proceso investigativo, permitiendo esclarecer y organizar conceptos para las tareas que se deben realizar. El diseño debe ser escrito y debe tener los datos necesarios para que se legible y el lector pueda sacar una opinión concreta tanto del proyecto como de su autor. Martínez (2013) también refiere que el diseño está dirigido a evaluadores, de quienes depende que este sea aceptado o no.

Es importante saber que existen unos tipos de diseños que, de acuerdo a la pregunta de investigación formulada junto con su problemática, permitirán definir cuál es la línea hacia la que va dirigida la investigación. (Martinez, 2013)

En este orden de ideas y sabiendo que el enfoque de esta investigación es cualitativo, el diseño a trabajar será el documental en el que los autores (Behar, 2008) y (Tancara, 1993) concuerdan en que se apoya bajo la recopilación de documentos y métodos y técnicas de búsqueda de cualquier especie, como los bancos de datos, centros de análisis y archivos entre otros. Tancara (1993) agrega que el fin de este diseño es entonces presentar una nueva

información bajo un sistema argumentativo lógico y coherente. Sabiendo esto, este trabajo documentará la información pertinente sobre los ejes centrales como lo son la mazurca y el trío típico colombiano de cuerdas pulsadas para así hallar y demostrar un resultado de este análisis que se convertirá en los insumos del proceso creativo de la adaptación.

Categorías de análisis

Las categorías son las que permiten la descripción y la clasificación de los valores que se tienen en una investigación. Es así como estas, en la investigación cualitativa son parte fundamental, pues permiten interpretar los resultados. Para su formulación es importante organizar, analizar y clasificar los datos. Estas categorías también tienen subcategorías, las cuales permiten que los conceptos se perfeccionen y se refinan para darle claridad a la categoría (Romero, 2005)

En el presente trabajo, se abordarán las siguientes categorías:

Análisis musical: Se refiere aspectos como la melodía, la armonía, el timbre, el ritmo, la forma y textura musical que se toman de las obras originales y se convierten en insumos para la creación de las adaptaciones. Para la finalidad del presente trabajo, es indispensable por cuanto permite que dentro de una propuesta novedosa se respete la intención expresiva musical del autor Frédéric Chopin.

Análisis contextual: Se refiere a aspectos como el contexto cultural, y la historia en el que la mazurca se hace presente contrastada con aquellos en los que surge el formato trío típico colombiano de cuerdas pulsadas. Este análisis permite identificar elementos en común en ambos géneros, y a partir del cual se puede establecer un marco creativo en relación a las formas en las que se expresa la identidad musical

Ruta Metodológica

Al realizar una investigación, se debe pensar en la metodología que se va a llevar a cabo, pues de esta manera ésta va a tener un sentido y un resultado exitoso que brindará una buena comprensión de lo que se está haciendo. De este modo, la ruta metodológica es la herramienta que diseña de manera ordenada y coherente los pasos a tener en cuenta para realizar la investigación. Esta es fundamental ya que permite que haya un alcance con respecto a los objetivos planteados.

Teniendo en cuenta lo anterior, esta investigación contará con una ruta dividida en tres fases: La primera fase, denominada Conceptualización, la segunda Análisis, y la tercera Adaptación de la mazurca al trío típico colombiano. Estas fases se logran desarrollar con base en características de algunos trabajos previos que contemplan aproximaciones a los aspectos tales como: la forma, el ritmo, la armonía, carácter, así como elementos históricos y contextuales.

Conceptualización

Esta etapa contempla el desarrollo del marco teórico y surge desde el momento en el que se plantea la problemática de la investigación con respecto a la mazurca y el formato de trío típico colombiano. Es aquí cuando para el investigador se da la necesidad de comprender los contextos de ambas partes, por tanto, indaga sobre la historia y organología que contienen cada elemento sumando su conocimiento y análisis para la construcción de los conceptos.

Análisis

Esta fase comprende el análisis desde lo musical y desde los aspectos contextuales. Desde lo musical, se analizarán aspectos como la textura polifónica, lo armónico, rítmico y melódico de las obras seleccionadas, en este caso las mazurcas Óp. 67 N°4 y Op. 30 N°2.

Este análisis da paso a tomar herramientas del lenguaje musical que serán incluidas en el nuevo resultado que son las adaptaciones. En cuanto al análisis contextual, se tomará en cuenta la historia tanto de la mazurca como del trío típico colombiano de cuerdas pulsadas, permitiendo comprender razones por las cuales tanto el género como el formato no son del todo lejanos entre sí

Adaptación instrumental

En esta tercera y última fase es donde se evidencia todo el tratamiento dado a partir del análisis musical de las mazurcas para los instrumentos a adaptar, en este caso, la guitarra, el tiple y la bandola, teniendo presente cada uno de los recursos que estos pueden brindar a la obra y de qué manera estos se implementan para resaltar la pieza musical en toda su dimensión

Marco teórico

La Mazurca

El arte tiene varias formas de ser interpretado gracias a la variedad de campos en los que se puede reflejar. La danza como parte de este campo, permite confirmar lo dicho más sabiendo que históricamente ha sido signo de exaltación y relevación en diferentes partes, especialmente porque en cada lugar a dónde se va, siempre hay algo representativo en los bailes que se realizan.

Este es el caso de la mazurca, una danza característica del folclor polaco, nacida en la provincia de Mazovia, y que al parecer fue extendida a Alemania para continuar surgiendo en el resto de Europa (Sánchez M. , 2016). Este baile de salón nombrado como uno de los más populares de este continente en el siglo XIX, inicialmente era de salón directamente para la corte y la nobleza polaca, pero al pasar del tiempo se convirtió en una danza para el pueblo.

La mazurca forma parte del estilo que se utilizaba en el ballet, siendo este, uno de los géneros máspreciados en las tierras europeas. Entonces el baile de la mazurca realizaba la parte cultural europea. Así mismo, la mazurca es interpretada por un numeroso cuerpo de baile y un líder o solista que también puede ser pareja Este hecho no era tan usual debido a que, de cierta forma, la mazurca mostraba un poco de libertad, cosa que no sucedía con los otros géneros ya que en su forma de expresión eran más recatados. Esto hizo que se empezara a ver una diferencia de esta con las otras danzas y que, a la vez, se dieran algunas críticas por parte de la población (Sánchez M. , 2016) .

Es así como la mazurca contaba con un personaje principal quien era el que lideraba. Este podía estar en algunos escenarios solo o también acompañado de su pareja. Justamente ante esta nueva visión de escena, la mazurca permitió fortalecer los espacios danzables, dándoles nuevas figuraciones e ideas para que así el artista tuviera la total libertad de movimiento, eso sí, teniendo en cuenta las características del baile, que principalmente consistían en una danza netamente ágil con fuerza para el hombre, basándose en el temperamento masculino resaltando el estilo de elegancia, y sobre todo para los movimientos femeninos, el encanto y la coquetería. (Sánchez M. , 2016)

De esa forma, en posiciones paralelas iniciaban las parejas a danzar en una forma de vals, pero a un tiempo más veloz. Siempre mostrando relajación en sus dedos y brazos, juntos daban pequeños saltos hacia la izquierda y luego hacia la derecha. Luego de esto, realizaban algunos giros tomados de la mano, junto al compás de la música. (Sánchez M. , 2016)

Fue así como esta danza empezó a desatar gran curiosidad ante quienes la veían, generando en ellos una admiración tanto en las coreografías que realizaban como en la parte musical. Esto hizo entonces que este gran baile que desde un inicio fue considerado de salón pasara a convertirse en un baile popular, siempre resaltando su toque selecto y de gallardía y llegando a ser una de las danzas con mayor grado de dificultad y de exigencia para quienes la bailaban. (Sánchez M. , 2016)

Dentro del contexto de mazurca, se encontró que existen tres clases: La Mazurek, que era un tipo de danza en donde el carácter fuerte y fiero se hacía notar. Era así como en sus figuras se notaba la escena de guerrero. El Oberek, en el que musicalmente el tiempo cambiaba ya que era un poco más rápido. Esto permitía que la danza fuera más efusiva y alegre, y la mazurca Kujawiak, que contrariaba a la Oberek, ya que su velocidad disminuía completamente, por tanto, su coreografía era más sentida, es decir que aquí se lograba contemplar lo melancólico y sentimental. (Sánchez M. , 2016)

En cuanto a su parte rítmica, musicalmente se escribía sobre compás ternario por medio de métricas de $3/4$ o $3/8$, donde en los segundos y terceros tiempos, los acentos cobraban fuerza. Eso hacía la diferencia frente al vals, pues el acento fuerte de este es en el primer tiempo, además de tener en cuenta que esta danza más que todo destacaba en su parte coreográfica por los saltos, dándole valor a esta parte musical. (Sánchez M. , 2016)

Estructuralmente, según el ensayo Mazur (Mazurca) (Trochimczyk, s.f), la mazurca consta de un patrón de semicorcheas, seguida de dos corcheas en un compás de 3/8.

Traduciendo esto, su motivo melódico va a estar dado por dos notas cortas y dos largas (Trochimczyk, s.f) El patrón básico sale de los versos de 8,7 o 6 sílabas. Sus estrofas están estructuradas de forma regular y están distribuidos en ocho compases. Generalmente la frase termina en dominante, ubicado en el tercer tiempo del compás. En cuanto a su forma, Trochimczyk cita a Helena Windakiewiczowa, para decir que la mazurca tiene una estructura melódica basada en esquemas como AABB, AABC, AAAB o ABBB (Trochimczyk, s.f)

Chopin y la Mazurca

Continuando sobre las ideas de (Sánchez M. , 2016), la introducción de la mazurca en lo culto se le atribuye a Frédéric Chopin, (Polonia, 1810 - París, 1849) compositor y pianista polaco que contribuyó a la configuración de lo que actualmente se conoce como la música romántica, y adicional exploró un estilo poético en su música.

Este gran compositor realizó más de 50 mazurcas, durante los años 1825-1849; sus ideas brotaron del nacionalismo, permitiendo que se dieran fuentes de inspiración. Fue así como Chopin descubrió el riquísimo folklore por medio de su exquisita sensibilidad, permitiendo que el material que captaba en los diferentes ambientes en donde se encontraba, se ampliara e intensificara inmortalizándolo en la composición de polonesas y mazurcas. (Herold, 1954)

Chopin empezó su exploración de composición de mazurcas en el año de 1824, ideas que se consolidaron hacia el año 1830. Así continuó componiendo hasta 1849, año de su muerte. Frédéric Chopin difiere con sus mazurcas de la variedad tradicional, debido a que

estas poseen características estilísticas y musicales propias, en las que usa técnicas clásicas como el contrapunto y la fuga. Adicional le dio un toque armónico por medio del cromatismo, haciendo que éstas fueran más interesantes con respecto a las danzas tradicionales.

En cuanto a la composición, Chopin se destaca por el manejo artístico que les da a sus mazurcas aplicando ese toque folklórico, urbano y de salón en el que se sienten ritmos y rasgos melódicos-armónicos provenientes del discurso nacionalista. En Europa Central y Occidental cuando alguna de las melodías de Chopin es tocada, es notoria su parte melancólica y nostálgica debido a que sobre estos sentimientos este gran compositor se sumergía para la creación de las mismas.

Las Mazurcas y el Folclor Tradicional (Transmisión de la Mazurca a la sociedad)

Como bien se ha venido hablando, Chopin es uno de los compositores que bajo su concepto romántico ha permitido que sus composiciones viajen a través del tiempo. Aún más, tratándose de las mazurcas como parte de su repertorio y de la manifestación cultural y musical que transmite. Desde este punto de vista, Ewa Dahlig en su trabajo “Chopin and Polish Folk” traducido al español como “Chopin y el folklore polaco” nos da a conocer el discurso del compositor sobre todo bajo esa afinidad con la música del folclor tradicional. Es así como viendo que, aunque lo clásico y el folclor tradicional tienen un lenguaje completamente diferente, para cualquier oyente esto debe traducirse para que haya una circulación de la información y así mismo se pueda comprender (Dahlig, 2011).

Desde este punto es como Chopin toma el concepto musical de mazurcas para demostrar esencialmente su carácter de folclor. Es así como Chopin en sus espacios

académicos y culturales intenta difundir esta música que viene de un dominio élite a la cultura popular entendiendo que la música folklórica tradicional además de transmitirse permite la comprensión de conceptos artísticos y tradicionales. Continuando con la idea de Dahlig (2011), Chopin desarrolló en sus obras la inspiración que la música folklórica le otorgó, concluyendo que el gran exponente reconoció brillantemente los recursos que le ofrecía lo tradicional para así dar paso a la composición de mazurcas.

La dependencia de Chopin en la música no se limita a imitar ritmos de danza, también consiste en emplear la estructura original de medidas oraciones y periodos, al utilizar los patrones rítmicos y melódicos de la música folclórica tradicional y exponer nuevos principio rítmicos, tonales y armónicos que potencialmente existen en la música folclórica (Dahlig, 2011, pág. 2)

De esta manera, las mazurcas toman ese concepto de la representación de sublimación de las ideas sobre lo que es polaco, lo nacional y lo sagrado de la cultura.

La mazurca en Colombia

Aunque en este campo temático no se ha investigado lo suficiente, es necesario saber que la mazurca como género danzable y de interpretación, sí estuvo presente en algunos lugares de Colombia. Por ejemplo, es el caso de la mazurca del pacífico que según (Muñoz, s.f) como danza proveniente de las fiestas de los esclavos. También se habla de la apropiación que tuvo junto con algunas variaciones regionales, basándose en una coreografía de tradición europea con movimiento valseados (Aprende, s.f). Así mismo se indica que posee ritmo ternario con una métrica de $\frac{3}{4}$ o $\frac{3}{8}$ con acentos en el segundo y tercer tiempo. (Muñoz, s.f)

Por otro lado, históricamente se habla de la imitación e interpretación de la danza por

el negro con atuendos elegantes, y con instrumentos como la voz, la marimba de chonta, cununos (macho y hembra), bombos, guascas. Ahora bien, en la música del Valle del Cauca, se comenta de las diferentes manifestaciones musicales dadas sobre los siglos XIX, XX y que en parte fueron desarrolladas por referencias académicas europeas. Es así como habla del bambuco refiriéndose a un ritmo característico de tertulia en un marco social de categoría con origen europeo como la mazurca, distinguiéndolo así sobre estos aires. (Casas, 2012). Compositores vallecaucanos como Arístides Rengifo de Palmira, José Miguel Lozano, Pedro Morales Pino entre otros, utilizaban en su repertorio aires europeos como las mazurcas, danzas polkas entre otros. Es así como Casas (2012), comenta que Buga fue la ciudad en la cual se apreciaba una mayor presencia de los ritmos de origen europeo.

Por otro lado, también se habla de la mazurca como ritmo, en las islas de San Andrés, Providencia y Santa Catalina, en donde pobladores europeos fueron quienes la trajeron. Actualmente, y después de procesos de reformas, la mazurca constituye la herencia como forma de expresión cultural en la región. En cuanto a su danza, es de libre coreografía y marca un tiempo de baile de 1, pausa 1, pausa 1, y vueltas en cuatro tiempos. Finalmente, en cuanto a otros aportes desde la música, Teresita Gómez y Benigno Nuñez son algunos de los compositores colombianos que han compuesto mazurcas (Romero Z. , 2011).

El Trío Típico Colombiano.

El trío típico colombiano de cuerdas pulsadas está compuesto por los instrumentos de guitarra, tiple y bandola. En reflexiones de Arenas (2022) hablar del Trío Típico Colombiano de cuerdas pulsadas es conocer sobre la música andina colombiana, pues la relación que tienen de manera histórica cultural y musical está más que arraigada. Sobre 1878 se hablaba de esta unión de instrumentos a los que se les asociaban interpretaciones de bambucos y pasillos. Sin embargo,

para entender un poco su contexto, se debe asociar a Pedro Morales Pino, músico y compositor, quien fue figura representativa para difundir lo que se conocería como el trío.

Continuando con esta idea Rendón (2017) en su texto “La música para trío de cuerdas andinas colombianas” relata que, en un inicio, Morales en época de estudiante identificó problemas con respecto a la falta de calidad de interpretación debido a que no había una buena formación, por tanto y en época nacionalista, lo que buscaba era darle una posición académica a la música colombiana. Fue así como tomó de referentes a la *Estudiantina Española Fígaro*, para a finales del siglo XIX fundar La Lira Colombiana.

De esa manera y gracias a esta agrupación se contribuyó para el desarrollo de la música andina tradicional. Más adelante en Medellín, surgió otra agrupación con el nombre Lira Antioqueña. Este formato estaba constituido por bandolas, tiples, guitarras, y contrabajo. Uno de sus primeros contratos fue la Columbia Fonograph Co cuyo objetivo era viajar a los Estados Unidos y grabar música colombiana. Fue así como la Lira Colombia se destacó no solo por realizar muy buenas grabaciones, sino por su labor musical en la ciudad y en el exterior convirtiéndose en pioneros del formato para los lugares visitados.

Sobre el año 1910 se dio a conocer el primer trío de bandola, tiple y guitarra como trabajo de cámara conformado por los hermanos Gonzalo, Francisco y Héctor Hernández y denominado el *Trío de los Hermanos Hernández*. A partir de este formato, iniciaron a replicarse más tríos en el país (Rondón, 2015). Continuando con la idea de Rondón, cabe destacar que, dentro de estos formatos, uno de los más destacables fue el de Morales Pino, resaltando su parte compositiva y el desarrollo instrumental. Sin embargo, varios tríos también fueron importantes por su capacidad interpretativa y su técnica instrumental.

Distribución musical del trío

En cuanto a su distribución musical, en un inicio, la bandola era quien tenía la melodía principal, el tiple acompañaba en la parte armónica, y la guitarra soportaba esa armonía siendo esto una textura homofónica. Pero con el tiempo aparecieron personajes como Álvaro Romero, bandolista y guitarrista, Diego Estrada, bandolista y Jesús Zapata, tiplista, maestros y compositores quienes exploraron las posibilidades tímbricas y técnicas de los instrumentos, además de convertirse en virtuosos para futuros instrumentistas con el fin darles un giro musical, permitiendo otra perspectivas del papel que en un principio cumplían y estableciendo nuevas funciones melódicas y armónicas entre los mismos permitiendo un diálogo entre todos. (Rondón, 2015)

Actualmente el trío típico colombiano de cuerdas pulsadas se caracteriza por un discurso en donde todos tienen la posibilidad de rotarse tanto la melodía como el acompañamiento, agregando las posibilidades tímbricas, sonoras y de textura que cada uno de los instrumentos aporta logrando así la interacción entre ellos y embelleciendo la obra.

Técnicas en las cuerdas pulsadas

Las técnicas hacen referencia a propuestas para los instrumentos en la que se busca obtener amplitud en cuanto a la sonoridad, la expresividad y la interpretación musical. Estas técnicas se conocen como extendidas y han permitido que el instrumento sea visto desde otras perspectivas además de permitir nuevas herramientas a la hora de tocar (Escobar, 2020). En la tarea de realizar una adaptación en donde los instrumentos que van a ejecutar la mazurca tienen diferentes formas de interpretación se generaron preguntas como: ¿Qué herramientas se pueden extraer de cada uno de los instrumentos? ¿De qué manera se pueden usar estas herramientas en la mazurca a adaptar? ¿Cómo acomodar estas técnicas a la mazurca sin afectarlas?

En este trabajo investigativo se pretende usar algunas técnicas en los instrumentos del formato, pues de esta manera, la adaptación obtendrá un resultado en cuanto a su parte sonora, además de que lo ideal es aplicar y aprovechar los recursos que ofrecen los tres instrumentos logrando enriquecer la mazurca. La descripción de estas técnicas se encontrará más adelante.

La Guitarra

“Tal vez ningún otro instrumento haya sido difundido, apropiado y transformado tan intensamente en el Nuevo Mundo como la guitarra”. (Londoño, 2002)

Durante la historia, este instrumento armónico-melódico ha tenido una evolución debido a que la guitarra descende de algunos instrumentos romanos como lo el tanbur o la chitara, que datan aproximadamente en el año 400 d.C. Sin embargo, la teoría convencional dice que el antecesor directo de la guitarra es el Oud. Continuando con la historia, existen evidencias de un instrumento de cuatro cuerdas que fue tocado por los Hititas, integrantes de un imperio quienes ocuparon la región que ahora es conocida como Asia Menor y Siria cerca del año de 1300 a.C. Adicional a esto, se sabe que los griegos fabricaron un instrumento con características similares que luego fue modificado por los romanos. (Summerfield, 1992)

Para finales de los siglos XVIII y principios del XIX, se identificaban algunas guitarras de seis cuerdas que tenían bases de refuerzo sobre la tapa con el fin de que el instrumento tuviera una mejor resonancia y su sonido se distribuyera de mejor forma. Además, se ajustó el mástil trabajado con materiales como el ébano y un tornillo que cumplía la función de afinar las cuerdas. Fue así como estas guitarras se darían a conocer como las primeras clásicas.

Para los comienzos del siglo XIX se encontraron los avances de lo que es la guitarra clásica moderna, gracias al trabajo de algunos españoles y europeos. Ya en 1850 se dio a conocer el instrumento en un desarrollo considerable dando respuesta a una preparación para formatos

como solista o instrumental y teniendo características propias de volumen y buena proyección para su uso.

Organología de la guitarra

Organológicamente, la guitarra está constituida por elementos indispensables para su funcionamiento. Dentro de estos está la caja de resonancia identificada como la que amplifica el sonido y que está compuesta por una lámina fina que recibe las vibraciones de las cuerdas que están sujetadas tanto al extremo del puente como en el de las clavijas (Díaz, 2009). Estas vibraciones son procesadas de acuerdo a la forma del instrumento y el aire que recibe la caja de resonancia se pone en movimiento de la onda sonora, permitiendo así un sonido amplio y con volumen. Otro de los elementos es el puente en el que se apoyan las cuerdas para que haya vibración. También se encuentra la boca o roceta en la que las cuerdas están tendidas haciendo que los dedos gradúen su longitud y la trastera donde se ponen los dedos.

Por último, la cabeza o clavijero ya sean de madera o metálica y la cejuela que es la que separa y acomoda la distancia entre cuerdas. (Verdí,2011)

Figura 2

Descripción de las partes de la guitarra.



Fuente: Chávez (2016, p.53).

En cuanto a la parte musical debe saberse que esta cuenta con seis cuerdas que lanzadas al aire y de abajo hacia arriba arrojan las notas Mi-Si-Sol-Re-La-Mi. Es decir que la nota más aguda sería el Mi que comparándolo con el piano sería un Mi 4, y la más grave sería nuevamente el Mi que correspondería al Mi 2 en el piano. En cuanto al pentagrama, su escritura es una octava por encima del sonido real, para que se dé el sonido más bajo y la clave que se utiliza es la de sol. (Denyer, 1992)

Figura 3

Imagen proyectada con la afinación de la guitarra por medio de las cuerdas al aire.



Fuente: (Londoño M. T., 2004, pág. 46)

Técnicas utilizadas en la guitarra

Scordatura: Según el trabajo realizado por Prada (2015), la *scordatura* que traduce a “desafinado” es una técnica que consiste en brindar afinaciones alternativas en instrumentos de cuerda. Al utilizarla, se alteran algunos patrones de posición y de escalas. Esta técnica permite acceder a otros registros no correspondientes a los que el instrumento posee. Adicional a esto, la *scordatura* permite poner un poco de dificultad en el instrumentista. Continuando con la idea de Prada, en cuanto a las afinaciones que se pueden obtener desde la guitarra, principalmente todo depende del repertorio. Sin embargo, una de la más frecuentes y que será la que se usará en la

adaptación se denomina DROP D en la que la última cuerda que pertenece a la nota Mi, se afinará en D. Esta técnica suele ser usual y permite un cambio tanto en digitaciones como en sonoridad.

Figura 4

Obra de Andrew York (1958)



Fuente: Prada (2015, p. 24)

En este fragmento se puede apreciar la indicación de la *scordatura* en Re al inicio de la partitura, que claramente se expone en el primer pulso del primer compás por medio de la figura redonda como nota pedal, nuevamente en la mitad del último pulso del segundo compás por medio de una ligadura de duración para el primer pulso del tercer compás y en la mitad del tercer pulso del cuarto compás, mientras de por medio hay una melodía en movimiento ascendente con algunos acordes.

A partir de esta explicación, en este trabajo de investigación se escogió esta posibilidad de *scordatura* como respuesta a un sonido con más profundidad y peso para la mazurca. También con el fin de que el instrumentista aborde esta técnica de manera que en ella encuentre una exploración, y por consiguiente la comprensión de la misma.

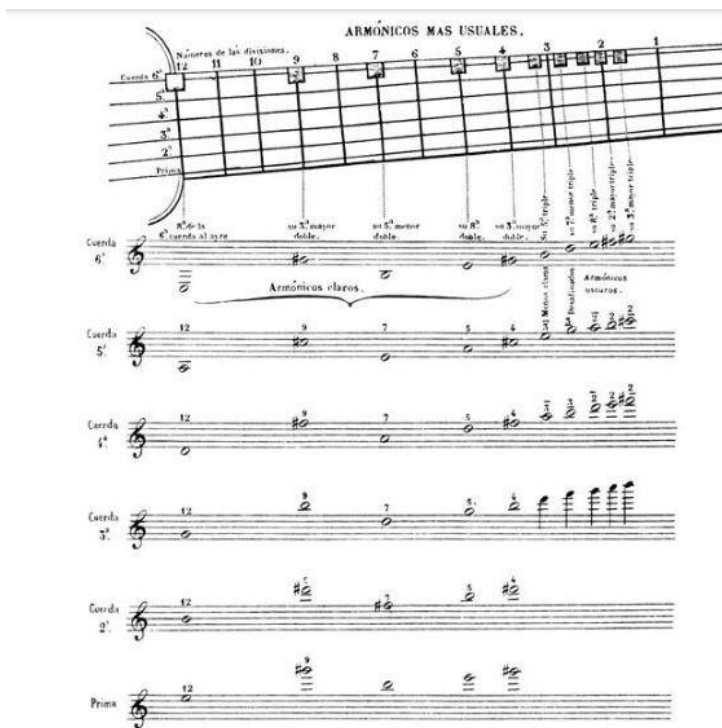
Arpeggios: Según la publicación (González M. , 2023) El arpeggio en la guitarra es una

técnica en la que un acorde, conformado por la estructura de triada o tetracorde no se toca de manera simultánea, sino que se toca una después de otra por medio de un orden y sucesión. Los arpeggios pueden ser ascendentes y descendentes, teniendo en cuenta que el resultado no será el mismo, pues la vibración no va a ser igual dado, que cuando el arpeggio es ascendente hay mayor vibración. Melanie Plesch (1996) señala que los arpeggios corresponden a una modalidad folclórica de trascendencia y se dan para el acompañamiento. Los arpeggios pueden darse sobre los acordes fundamentales como también sobre algunas de sus inversiones; en el caso del papel de la guitarra en la mazurca, los arpeggios se proponen desde un punto que denote fuerza en la obra y permita resaltar los tiempos importantes de la mazurca, que en este caso son el segundo y el tercero.

Armónicos: Esta técnica ligada a la interpretación, viene de ondas que se despliegan y en las que en algunos casos se genera vibración, por ejemplo, en la guitarra, apoyando la cuerda de forma sutil con el dedo. En este sentido existen armónicos naturales y artificiales. Estos dependen de la técnica que se utilice. (Gimeno, 2012). Por su parte (Alarcón, 2011) añade que estos armónicos tienen mayor definición sobre los trastes 5, 7, 9, o 12 en cuerdas al aire. En cuanto a los armónicos naturales, estos se producen en los puntos nodales, a la altura de la barra de los trastes haciendo poca presión y retirando una vez el dedo hace contacto con la cuerda. Continuando, están los artificiales, cuya técnica es similar, solo que en este si se pisa sobre los trastes. Estos armónicos pueden ser octavados, donde el armónico genera una octava a partir de la nota que se toca, o compuesto cuando tiene más altura.

Figura 5

Imagen de armónicos naturales.



Fuente: Gimeno (2011, pg. 2)

Figura 6

Fotografías de la posición de los armónicos artificiales sobre la sexta cuerda



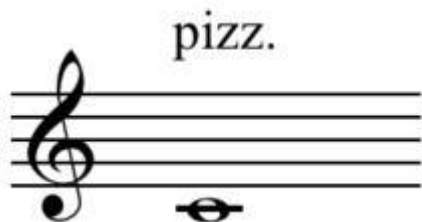
Fuente: Romero (2024)

Según Gimeno, estos armónicos pueden ejecutarse con la mano izquierda como con la mano derecha. El investigador se formuló algunas preguntas como ¿Cómo funcionan los armónicos en un instrumento de cuerda pulsada? ¿Es posible añadir armónicos a las mazurcas sin alterar su intención? A partir de esta investigación, el investigador pretende el uso de armónicos artificiales en la adaptación, debido a que la obra contempla algunos puntos en donde en este caso, el piano usa registros agudos, por lo que es posible por medio de los armónicos poder manifestar esa misma intención musical, además de permitirle al instrumento en ese punto de su técnica convencional recreando por medio de esta propuesta una buena interpretación y expresividad que le dé aún más sentido a la obra.

Pizzicato o : Según (Escobar, 2020) esta técnica corresponde a poner el costado de la mano derecha cerca del puente, haciendo que se tape la resonancia y provocando que el sonido se apague. Existe cuatro tipos de pizzicato: apagado, normal, abierto y estridente; El primero va relacionado con el efecto sordina en las cuerdas, el segundo corresponde a los instrumentos de cuerda frotada y el ultimo aplica para pasajes de carácter imitativo.

Figura 7

Pizzicato en partitura para instrumento de cuerda.



Fuente: AcademiaLab (2014)

El investigador usará esta técnica en la adaptación como modo de enriquecimiento de

algunas dinámicas que el compositor real plasmó en las mazurcas.

La Guitarra en el Colombia

Al hablar de la guitarra en la música colombiana, debe saberse que, a partir del descubrimiento de América en 1492, el laúd, la vihuela entre otros se arraigaron en las comunidades indígenas tomando influencias de las culturas europeas y así mezclando música entre sí para darle cabida a nuevos lenguajes artísticos desde el siglo XVIII hasta los siglos XIX y XX.

La diferencia entre colonias y culturas como consecuencia a las guerras de independencia propiciaron costumbres que permitieron que la música tuviera un desarrollo notable según el contexto.

De la guitarra se derivan numerosos instrumentos populares hoy característicos en América Latina y el Caribe. En los Andes colombianos prevalece la afinación de la guitarra en Do la forma más universal (Londoño y Tobón, 2004).

Se fundan academias y escuelas de música pero sobre el año 1882, llega el Conservatorio Nacional de Colombia y se empiezan a distribuir escuelas de música en Ciudades como Cartagena (Bellas Artes), Ibagué (Conservatorio del Tolima), Medellín, Cali, (Conservatorio Antonio María Valencia), Tunja y Santa Marta donde se inician las clases oficiales tituladas con instrumentos sinfónicos, hasta que en el año 1986 el guitarrista y pedagogo Ramiro Isaza Mejía (1947-2003) padre de la escuela de guitarra en Colombia, hace que no solo a él sino a los demás músicos se le otorgue el título profesional (Guevara, 2006 Parr.1).

Repertorio y Exponentes

Es este escrito uno de los más importantes pues de aquí se aprecian personajes representativos en el instrumento y que han contribuido a que este sea resaltado en el ámbito musical, pues gracias a ellos hay un sentido propio del instrumento. Todavía es importante darles cabida a los diferentes escenarios en los que la guitarra en Colombia tiene su protagonismo, como lo son los diferentes concursos de composición e interpretación de música autóctona y tradicional, por tanto, de aquí salen personajes como Daniel Baquero Michelsen, quien nace en 1924 y tuvo dos facetas: uno como chelista y otro como guitarrista, dedicándose a este último, en sus años de vida siendo autodidacta y formando a los primeros guitarristas de la capital.

Sus grandes aportes como guitarrista estuvieron de la mano de la música popular, y más allá de que interviniera en formato orquestal, dio cabida al formato solista permitiendo la exploración de la sonoridad y la interpretación en bailes y piezas de salón que por lo general se dio en época nacionalista. (Señal memoria, artículo, 2014) Otro de los grandes intérpretes fue Alfonso Valdiri Vanegas, quien desde muy pequeño se inclinó hacia la música, y que con el pasar del tiempo dedicó su carrera a la guitarra. Este gran exponente, fue docente del Conservatorio en donde fundó y dirigió la cátedra de Guitarra desde 1954. (Tolima Total, derechos reservados)

Estos grandes representantes dieron cabida a emblemáticos personajes como Gentil Montaña, según Radio Nacional de Colombia, 2021, considerado el más importante compositor, intérprete y exponente de la guitarra de escuela clásica en el país. Sus obras con un toque académico y popular no solo dejaron huella a nivel nacional sino en otros tantos países, siendo modelo actual de los diferentes estudiantes del instrumento. Sus obras se basan en los recorridos populares y tradicionales del momento.

El Tiple

Hablar de este instrumento es remitir al lector a lo fuerte y sólido, a lo que en algún momento se desprende pero que siempre arraiga, y esto se refiere a las raíces. Las raíces de una tierra, de una historia, de una copla y hasta de un amor, porque si el tiple tuvo desde un inicio un protagonismo justamente se debe a este tipo de escenas.

Y es que, aunque con exactitud no se sabe bien cómo es su historia, sí debe rescatarse el auge que tuvo desde sus inicios. Por eso la definición dada por (Montoya, 2022), es la de un instrumento de cuerda pulsada original de Colombia, concebido, desarrollado y perfeccionado por los pobladores de su región Andina, sabiendo que para que sea el instrumento tanto físico como sonoro que actualmente se conoce, tuvo una transformación durante más de 300 años. Históricamente este instrumento hace su aparición en expresiones artísticas como la pintura en donde subjetivamente se le empieza a dar forma y contexto vinculándolo a algunos escritos que más adelante se relacionan con lo histórico y social (Urrego, 2020)

Por otra parte encontramos el libro de Caicedo (1945), que describe el tiple desde su experiencia personal en donde aborda historias de caminatas por las zonas santandereana y en donde percibe que el instrumento es fuente principal para los habitantes.

Organología del tiple

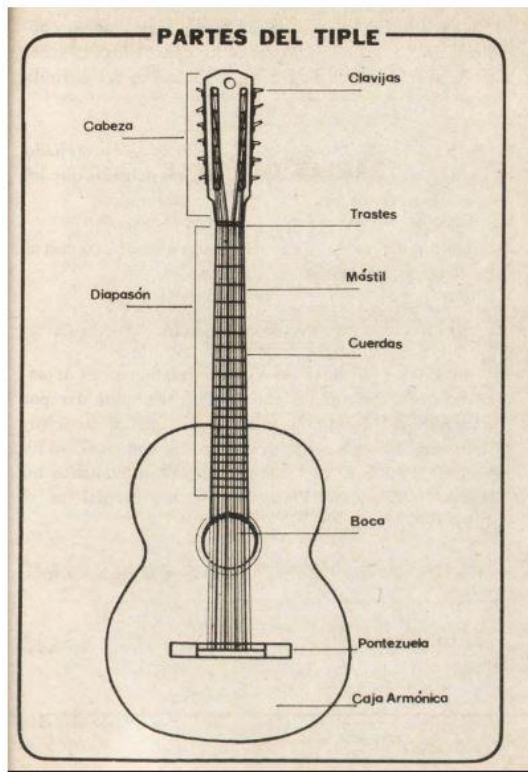
“El tiple es una degeneración grosera de la española guitarra” (Caicedo, 1945) . Esta frase sirve para dar amplitud a las características que posee el tiple que generan una similitud a la guitarra y a la vihuela que es otro instrumento de cuerda que procede de la guitarra y que en su construcción es parecida al tiple. La guitarra y la vihuela han sido modelos para el resultado de lo que hoy en día es el instrumento.

Continuando con la idea de Caicedo, este describe el instrumento como aquel de tamaño

pequeño que está hecho a partir de madera de pino, no excediendo su longitud de cincuenta centímetros. El mástil que concuerda con la extensión dicha anteriormente, tiene incrustados los trastes de metal o de hueso que están adecuados a la cejuela con distancias convenientes según las reglas de la guitarra. También posee una caja de resonancia, boca, el puente o pontezuela, cabeza, clavijas. Con respecto a las cuerdas el instrumento posee doce cuerdas (Montoya, 2022), que así mismo están distribuidas en cuatro órdenes, refiriéndose al sitio que ocupa la cuerda dentro del encordado, en el que cada orden posee tres cuerdas que en un registro musical y que se dan de la nota más baja a la más alta, teniendo en cuenta la indicación y afinación de cada una. Siguiendo por la línea de las cuerdas, (Riveros, 1975) en su libro *Cantemos con el tiple*, describe que las cuerdas se diferencian por su grosor y material pues de acuerdo a los órdenes y al sonido que proporcionan, las gruesas están construidas en acero y las más delgadas en cobre. Con respecto a la afinación y según (Londoño M. T., 2004) debe saberse que el tiple tiene dos tonalidades debido a que es un instrumento transpositor: El de Do mayor, cuyas cuerdas de abajo hacia arriba están distribuidos por las notas mi, si, sol, re y el tiple en Si bemol en el que el orden de cuerdas pertenece a las notas re, la, fa, do. Es así como al afinar en cada orden debe tenerse en cuenta la precisión de la altura de la nota correspondiente según los grupos, esto con el fin de que el resultado un sonido limpio sobre todas las cuerdas.

Figura 8

Partes que componen el tiple.



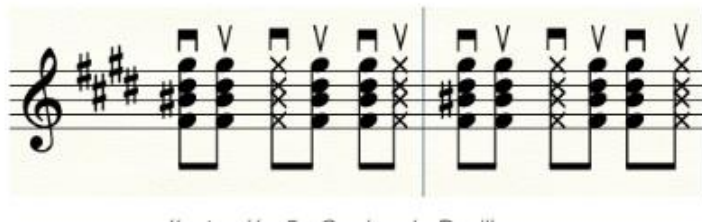
Fuente: ACPO (1975, p.22)

Técnicas utilizadas en el tiple

Guajeo: Camero (2017) lo describe como una técnica cuyos sinónimos corresponden al rasgueo o zurrungueo. El guajeo en conjunto con el aplatillado, otra de las técnicas del tiple, dan la característica principal de la sonoridad del instrumento. Riveros (1975) también manifiesta que esta técnica se usan las uñas para golpear y luego se apaga con la mano respectivamente usando la muñeca para el movimiento de la mano y de acuerdo a los ritmos que se den. La intención con esta técnica es remitirla hacia la adaptación, pues el tiple será el instrumento escogido para hacer el acompañamiento de las mazurcas. Por medio del guajeo, el ritmo y la melodía serán claros y permitirá ser base de la guitarra y la bandola.

Figura 9

Explicación de la técnica del guajeo en el tiple.



Fuente: Gutiérrez (2021, p.61)

Aplatillado: Según el trabajo de Gómez (2021) esta técnica es similar al rasgueo en dirección de arriba hacia abajo o viceversa cuyo fin es obtener una sonoridad completamente brillante como la de un platillo. Para obtener esta técnica, las cuerdas deben golpearse con las uñas para que la cuerda suene junto con sus armónicos. Es válido ejecutarla sobre todos los órdenes. El aplatillado también estará presente, debido al efecto que produce en compañía del rasgueo. Esto le dará a la adaptación cuerpo además que, gracias a su sonoridad junto con los dos otros instrumentos, generará un buen contraste.

Armónicos: En el caso de los armónicos, esta técnica funciona similar a como en la guitarra. Se encuentran los naturales, sobre los trastes 5,7,9,12,19,24 y en cuanto a los artificiales u octavados, según el trabajo de (Castro, 2016) a partir del traste 12, se usa el dedo índice para pulsarlo y producirlo.

Brisado: Esta técnica, consiste en lograr un sonido completamente suave que tenga semejanza a la brisa. Es así como el rasgue se realiza con la cara interna de los dedos o en otros casos también la palma de la mano.

El tiple en Colombia

Como bien se ha hablado, el tiple es un instrumento que, aunque de manera subjetiva se haya descubierto en tierras españolas al tener gran parecido con la guitarra y al ser perfeccionado por habitantes de la región Andina, pertenece directamente a Colombia. Este instrumento que posee historias particulares sobre todo en el amor y la poesía, ha tenido un valor significativo por su sonoridad debido a que la composición de sus cuerdas y la afinación que maneja, permite que el oído se sensibilice generando sensaciones agradables.

Paulo Andrés Olarte, habla en su tesis titulada “Caracterización de los procesos de transmisión de Tiple Colombiano en tres contextos de aprendizaje no Formal” del papel tan importante que el tiple tiene en las leyendas de Colombia, donde su protagonismo se define como fiel acompañante del trovador enamorado y de personajes fantasiosos como los duendes. Continuando con historia, en su artículo 1º, la ley 997 de 2005 en Colombia, lo reconoce oficialmente como auténtico “patrimonio cultural y artístico de la nación”, resaltándolo como “Instrumento autóctono nacional” y declarándolo “símbolo y expresión de nuestra música y folclor”. En algunos municipios de Antioquia y de Cundinamarca, lo reconocen como patrimonio artístico de este modo siendo insignia en sus escudos.

Es así como de esta manera se puede concluir cuán importante es este instrumento para el país, y de qué manera ha ejercido su trabajo para considerarse parte del patrimonio colombiano. El tiple, actualmente se identifica como uno de los instrumentos principales en diferentes concursos a nivel nacional, viéndose en formatos como el orquestal y el de solista. La maravilla de su sonido traduce el agradecimiento de aquella historia que años atrás iniciaba y que iba a hacer inimaginable con respecto a lo que se conoce hoy.

Repertorio y exponentes

Como instrumento armónico y melódico, el tiple es base fundamental para acompañar ritmos andinos como el bambuco, el pasillo, torbellinos, rajaleñas, y se encuentra presente en agrupaciones como la estudiantina. Según Juan Pablo Hernández, coordinador de uno de los festivales más importantes de la música colombiana, Mangostino de Oro el tiple era un instrumento que no tenía protagonismo. Es así como cita “Uno tiene que imaginarse a la Colombia de 1973 y esto ha sido una construcción a partir de diálogos con muchos de ellos. Personas en Antioquia, Boyacá y en el Valle del Cauca, aquí en el Tolima, en muchas partes del país interpretaban el tiple y tuvieron la curiosidad de tocarlo de otra manera. Muchos de ellos tuvieron el referente de la guitarra solista, pero el tiple era o un acompañante o un melodista” (Radio Nacional de Colombia, 2023). También se utiliza en formatos como duetos y solistas. En cuanto a los tiplistas más emblemáticos del país, encontramos a personajes como Pedro Nel Martínez, quien nació en Charalá, Santander y quien fue el primer solista Nacional del Tiple en el primer concurso Nacional del Tiple en San Sebastián de Mariquita en 1973 que más adelante sería llamado Concurso Nacional “Pacho Benavidez Caro”. Representó a Colombia en varias ferias y fue partícipe de colaboraciones en películas. Sobre el 2001, el fondo de cultura y artes de Santander creó el primer concurso Nacional del Tiple y del requinto, con su nombre, reconociendo que él es quién ha dado el mejor sonido al instrumento. Otro de los grandes artistas en el tiple es el Maestro Luis María Vergara, un caleño destacado por ser uno de los mejores compositores e intérprete del tiple. Sus obras comprenden un hilo de belleza y musicalidad dados en formatos principalmente de duetos. Además de su desarrollo musical, este gran compositor es luthier de instrumentos andinos. Continuando con la línea aparece Gustavo Adolfo Rengifo,

destacado por sus variadas composiciones en los diferentes ritmos colombianos como pasillos, bambucos, danzas, que han permitido que el campo musical andina tome nuevos caminos y se expanda. Ha sido ganador de concursos como el del reconocido Mono Núñez Ginebra-Valle 1979.

Gracias al trabajo de estos grandes músicos, se han abierto puertas en la que la exploración ha sido base fundamental para lo que hoy en día es el tiple. Adicional, han dejado otros grandes discípulos lo que ha permitido que la música en el tiple se expanda y cada vez más sea apreciada y valorada de la forma más adecuada.

La Bandola

La bandola andina colombiana es un instrumento perteneciente al grupo de las cuerdas pulsadas que se toca con un plectro definido como una pluma, plumilla, uña. Este instrumento que ha tenido una transformación a través de varias culturas también es descendiente de la guitarra con características propias de registros medios y agudos directamente a una función melódica. (Bernal, 2003).

Continuando con la idea de Bernal, históricamente la bandola proviene de la pandura, identificada en el siglo X a través de la Bandura panskaja y la bandurka (Siglo XV) que luego pasa por el laúd europeo. Ahora bien, (Nieto, 2022) aborda que sobre el siglo VII, en Europa y Asia empezaron a verse instrumentos que cumplían con características similares en construcción pero que no empataban en tamaño, sonoridad, afinación permitiendo el enriquecimiento en estas culturas.

Aproximadamente después de los siglos XVI y XVII después del laúd europeo, surgieron las mandoras, nombre derivado de la pandura, y diferenciados por su clavijero pues

tenían inclinación en forma de arco junto con un tallado artístico, adicional a que en comparación con el laud su mástil era un poco más largo y su caja de resonancia más pequeña.

Hacia el año de 1700 en Italia se desarrollaron las mandolinas que se dividían en la milanesa, instrumento con una caja en forma de bóveda cuya configuración era de seis órdenes y afinación por cuartas, y la mandolina napolitana cuya tapa era doblada y contaba con cuatro órdenes y afinación similar a la de un violín. En cuanto a su tamaño no diferían mucho pues estaban entre los 32 y 34 cm.

Volviendo a Bernal, este señala que en España se dio el Oud islámico instrumento representativo de la cultura con el que se luchó durante casi ocho siglos pues fue rechazado. Fue más adelante cuando se dio el desarrollo de las guitarras y las vihuelas que generaron la construcción de una familia instrumental en la que se destacó la vihuela de peñola antecesora de la fusión que habría entre las bandurrias y las mandoras. Con respecto a las bandurrias, estas eran instrumentos de cuerpo redondeado y mástil corto. Este instrumento del que se desprende la bandola colombiana, cuenta con seis órdenes dobles metálicos, afinados por cuartas y que pasan por un puente parecido al de la guitarra.

Organología de la bandola

En cuanto a sus características y retomando la historia, las transformaciones que ha tenido el instrumento ha variado según las situaciones culturales en las que se ha dado. Es así como nuevamente Bernal por medio de su texto escribe que en 1920 hasta los años 60 se estabiliza la bandola como instrumento de 16 cuerdas en donde sus cuatro primeros ordenes son triples y los últimos dobles. Su caja es grande y su mástil largo. Más adelante Diego Estrada, maestro, reduce la longitud del diapason logrando que la afinación esté a la altura real que es un Do. Es así que con la aparición del bandolista Luis Fernando León, la bandola se enriquece en su

construcción por un diapasón más ancho y el retorno a la bandola de órdenes dobles que traduce a doce cuerdas, adicional incorpora la técnica en donde la mano derecha es la que sujeta el plectro, para que los dedos medio, anular y meñique puedan tocar el resto de cuerdas, esto con el fin de que se pueda generar una buena tímbrica. (Bernal, 2003) y (Vera, 2013) concuerdan en que la bandola actual es un instrumento de doce cuerdas afinadas en 6 órdenes dobles con un mástil delgado y algo plano, y una caja que logra articular el mástil a nivel del traste con una afinación en do aunque también es posible lograrlo en si bemol.

Figura 10

Afinación actual de la bandola.



Fuente: (Vera, 2013)

Técnicas utilizadas de la bandola

Pizzicato Bartok o slap pizzicato: Funciona en dinámicas fuertes rebotando la cuerda contra el diapasón del instrumento teniendo en cuenta el plectro. Para el investigador esta técnica será un muy buen recurso en su adaptación por su funcionalidad y sonoridad.

Armónicos: Usados también en los otros instrumentos del formato de cuerdas pulsadas. En este caso, esta técnica se usará en las adaptaciones como forma de expresión de registro en la melodía de las mazurcas.

Trémolo: Esta técnica es bastante usada en el instrumento (Avellaneda J. , 2020). Se

trata de ejecuciones a gran velocidad con el fin de mantener la sonoridad de la nota o así mismo como recurso de un fraseo más que todo cuando hay ligadura. Es importante añadir que de acuerdo al registro en donde se ejecute el trémolo, el timbre cambiará. Con respecto a esta técnica, el investigador se planteó algunas preguntas como ¿Por medio de qué técnica la bandola puede realizar un sonido largo? Es así como al indagar sobre el trémolo el investigador reafirma poder usarla como recurso sonoro y de base sobre algunos fraseos que las mazurcas contemplan.

Repertorio

En cuanto al repertorio, la bandola se ha caracterizado por ser parte fundamental de los escenarios tradicionales tanto de manera solista como en formato de trío y estudiantina. Sin embargo, también ha sido partícipe en formatos fuera del mencionado. Con respecto al formato solista, según el trabajo (Avellaneda J. , 2020), cuando se habla de solista se hace énfasis en la interpretación del instrumento sin ningún tipo de acompañante tanto armónicamente como percusivo. Es entonces como la bandola trabaja elementos como contrapunto, acordes, intervalos, imitación que van enlazados con la melodía principal. Es aquí donde se aplican las diferentes técnicas de la interpretación de la bandola.

La bandola en Colombia

En Colombia durante el siglo XIX aparecieron instrumentos con características similares en afinación, encordado y número de cuerdas que poco a poco fueron desarrollándose en el país. Sobre el año de 1860, Diego Fallón agrega un quinto traste y luego en el año 1868 se le ve a Pedro Morales Pino con un instrumento distinto a los antes vistos que era la bandola tipo guitarra soprano a la que después se le agrega un sexto orden, dando origen a otra bandola. Esta bandola es la que queda por temas de comodidad, pero al agregarle el sexto orden se genera tensión, lo que hace que nuevamente el instrumento sea sometido a cambios como la adición de

tiracuerdas para que esta disminuya, aumentando sonoridad. Volviendo a Avellaneda (2020), en su trabajo de maestría describe que la bandola andina colombiana es muy allegada al repertorio campesino y también al colombiano lo que hace que haya familiaridad con la música popular en un contexto académico dado de lo social, lo político y artístico.

Exponentes en la bandola

Jesús Zapata Builes

Fue bandolista, director, investigador y violinista. Nació en San Jerónimo, Antioquia el 30 de agosto de **1916**. Realizó sus estudios en el instituto de Bellas Artes compartiendo su proceso académico con Mario Gómez Vignes y Florencia Pierre. Una vez salió de estudiar, se contactó con las principales estudiantinas de la época como La Lira pasos, La Lira Unión, La Lira Polo, Lira la Lucha, La Rondalla, Los cuatro Ases entre otras. (EAFIT,2010)

Según Rendón (2012) hacia 1950 el maestro Jesús Zapata Builes, decide formar una estudiantina que llene el vacío de famosas agrupaciones del siglo. Es así como su agrupación se convierte en la Estudiantina Iris, en donde, él además de ser el director, es el bandolista. Esta agrupación trabaja casi veinte años grabando obras de compositores colombianos, sonando en la radio y en los teatros de todo el país. Algunas de estas grabaciones las logra transcribir el Maestro Fernando León. La estudiantina Iris, graba una colección llamada "Joyas colombianas" de donde salen aproximadamente seis discos de larga duración dedicados a la zona andina colombiana logrando que uno de ellos sonara fuera del país. Otra de las agrupaciones en las que participó fue en la Estudiantina Sonolux, agrupación que llegó a grabar dos discos de larga

duración con grandes cantantes y duetos.

Zapata, también fue cofundador de la Orquesta Sinfónica de Medellín en 1945, y la de Antioquia en 1946, orquesta a la que perteneció 46 años. Como investigador de la música colombiana, realizó 41 trabajos, parte de estos con el grupo de investigación Valores Musicales Regionales de la universidad de Antioquia. Recibió el título de "Honoris Causa" en Educación Musical de la Universidad de Antioquia en el 2002, el premio a las Artes y las Letras en 1992 y la distinción Mundo de Oro, del periódico El mundo en 1990, por tanto, su increíble discurso ante (Nacional, 2022) trascendentales de la música colombiana. (Rendón, 2012)

Luis Fernando León Rengifo

Más conocido como “El Chino León” nació en la ciudad de Bogotá en el año de 1952. Es figura clave en el mundo de la bandola, los arreglos y la dirección de ensambles de música andina colombiana. Su formación musical inició bajo la enseñanza de su padre quien lo direccionó hacia los instrumentos de cuerda y de su primo y director de orquesta, Efraín Orozco Morales. Fernando ingresó a la Universidad Nacional en el año de 1967 para estudiar violonchelo. (Radio Nacional, 2022)

Fue chelista de la Orquesta Experimental del Conservatorio bajo la dirección del Maestro Ernesto Díaz y de la Orquesta Filarmónica de Bogotá en la que fue becado. Realizó estudios con los Maestros Alex Tovar y Blas Emilio Atehortúa lo que le permitió avanzar como orquestador. El Chino León fue fundador de agrupaciones como el Trío Joyel, el Cuarteto Colombiano, el Ensamble Colombiano, el Ensamble 9 y la orquesta de Cuerdas Nogal. Realizó transcripciones y arreglos de música andina colombiana para diferentes formatos como la Filarmónica de Bogotá y la Sinfónica de Colombia, bandas de vientos como también a

agrupaciones como los Hermanos Calero Cobo, Victor Hugo Ayala, Duetto Sombra y Luz entre otros. (Radio Nacional, 2022)

Como intérprete, el Maestro León es un gran referente nacional y ha sido ganador de premios como el Gran Mono Núñez con el trío Joyel y con Nogal Orquesta. También obtuvo el premio a la Excelencia Pedro Morales Pino. También se ha desempeñado como escritor, lanzando tres libros documentales: “La música instrumental andina colombiana 1900-1950) “La música para piano de Adolfo Mejía: versiones para cuarteto de cuerdas” y “Canción andina colombiana en duetos: Transcripción y aproximación documental”. En la actualidad es docente de la Universidad de Los Andes y director de Nogal Orquesta y del Cuarteto Colombiano. Fernando “El Chino León” es quizá el bandolista y arreglista más importante del sonido andino colombiano. (Radio Nacional, 2022)

Nacionalismo musical en Polonia y en Colombia

El nacionalismo fue un movimiento cuyo objetivo fue exaltar las ideas de libertad e identidad en los pueblos. Este movimiento no solo tocó los aspectos políticos, sociales, e históricos sino también los musicales. Con respecto a lo musical, el nacionalismo buscó su identidad bajo las ideas y motivos musicales que surgían de la inspiración del pueblo. Una base fundamental para su desarrollo fue la música folclórica como medio para difundir lo que la gente quería expresar. El nacionalismo suele tener relación con el romanticismo musical.

Históricamente el nacionalismo musical surgió a principios del siglo XIX, y se caracterizó por el énfasis en elementos musicales como las canciones populares, danzas y ritmos folclóricos, reaccionando ante el predominio de la tradición clásica en la que sus compositores empezaban a aislarse de los estándares establecidos. (Historia, s.f.)

Sobre el siglo XVIII, Polonia se convirtió en un país con poco significado y que fue repartido entre Rusia, Prusia y Austria. En este sentido, la búsqueda de la libertad se manifestó por medio del nacionalismo en los artistas polacos, debido a que la misma situación limitó la música instrumental y de cámara, lo que hacía que no se pudiera interpretar el repertorio. De esta manera, sobresalieron artistas como Jan Stefany, quien compuso polonesas y mazurcas que el público adoptó como música folclórica polaca, impulsando a un llamado a la revolución y la independencia. También el pianista y compositor Frédéric Chopin, quien, por medio de sus mazurcas y polonesas, incorporó aquellos elementos nacionalistas de idiomática popular. Durante la segunda guerra mundial, su música no podía ser tocada debido al gran simbolismo que ejercía. Otro de los grandes precursores fue Stanislaw Moniuszko quien se asoció con el estilo nacional de ópera. En estas obras se encontraron elementos del folclor musical polaco.

Del otro lado, el nacionalismo en Colombia surgió a comienzos del siglo XX como respuesta a la transformación de nuevos gobiernos liberales, generando la creación de piezas instrumentales para banda. En cuanto a la música local, fue el pasillo el rimo fuerte para piano y música de cámara, y el bambuco como modelo de canción. Pedro Morales Pino, fue quien inició con estas nuevas tendencias usando a la estudiantina como formato instrumental y a la poesía como texto. De igual manera, Emilio Murillo se destacó por medio de su vestuario para interpretar sus pasillos y sus bambucos, resaltando esa música nacional. Grandes músicos como Uribe Holguín y Adolfo Mejía fueron reconocidos por sus grandes composiciones nacionalistas. (Bermúdez, 1999)

La Mazurca como expresión de sentido de pertenencia al territorio

Chopin, pianista romántico es el que por medio de su empatía con el pueblo ante condiciones gubernamentales no amenas, decide hablar a través de su música y en su máximo

esplendor, compone 59 mazurcas todas con un toque folklórico y popular propio de su país dando como mensaje la apropiación y el sentido de pertenencia y brindando la posibilidad de que el resto de personas lograran el mismo objetivo, comprendiendo lo que significaba su territorio y exaltándolo a todo dar respecto al territorio polaco, pero transportándonos a Colombia, el movimiento nacionalista estuvo presente y fueron varios compositores los que también se manifestaron por medio de géneros con una estructura musical de gran elaboración y propias del folklor.

Para el investigador fue curioso encontrarse documentos que hablaban sobre mazurcas colombianas, por tanto, al realizar la investigación a profundidad, fue sorprendente saber de su existencia en lugares como Cauca y Chocó, territorios donde el contexto cultural y social que se abarca en estos lugares ha sido bastante fuerte y de cierta manera ignorado. Fue así como al visualizar algunos materiales encontrados, el investigador tuvo un impacto emocional pues haciendo una comparación entre las mazurcas polacas de Chopin y las mazurcas colombianas encontró gran similitud tanto en la parte histórica como en la parte musical. Ahora bien, abonando que algunos de los grandes compositores de la música colombiana también aportaron a este género, el investigador pudo inferir que la mazurca fue una fuente poderosa de belleza y expresividad que permitió dar paso a estas composiciones. Es así como el investigador pudo concluir que por más que haya miles de kilómetros de diferencia, en la elaboración de la mazurca, había un mismo sentir, pensar y actuar afirmando que la música es un solo lenguaje universal.

Adaptación

Según el texto de (Sánchez J. , 2017) la adaptación musical se refiere al recurso de adecuar una obra musical existente en un instrumento a otro. Esta definición viene tiempo

atrás pues compositores como Bach, Debussy y Vivaldi la usaban. Para realizar una adaptación es importante requerir de un conocimiento de la obra escogida además de tener el conocimiento de la función técnica y musical de los instrumentos a los cuales se va a realizar la adaptación. Por otro lado, (Avellaneda F. , 2020) refiere la adaptación como la transformación que puede tener por medio de la alteración de algunas condiciones con respecto a la obra original. (González D. , 2022) en su texto, concuerda con esta idea, añadiendo que implica la reestructuración de la obra original, concluyendo que en la adaptación es posible hacer algunos cambios en función de la instrumentación sin que se pierda la fidelidad de la estructura original de la obra. En ese orden de ideas, este trabajo tiene como objetivo adaptar pues partiendo de que es una obra para piano, se transformará para un formato de trío típico colombiano de cuerdas pulsadas usando los recursos que cada instrumento del trío ofrece en cuanto a la sonoridad, expresividad e interpretación, permitiendo que el discurso de la obra se mantenga, pero dándole un nuevo sentido musical.

Análisis

Análisis musical de la Mazurca op 67 N° 2

Compositor: Frédéric Chopin

Ritmo: Mazurca

Tonalidad: Gm

Métrica: $\frac{3}{4}$

Carácter: Cantabile, que se refiere a cantable.

Estructura musical: Comprende una forma tripartita expuesta por la forma A A' B B' luego un puente o transición y regresa a la A

Parte A: Compuesta por A y por A'. Esta parte abarca desde anacrusa, hasta el primer pulso del compás 4. Entonces inicia en anacrusa sobre el tercer tiempo que se percibe como pulso fuerte, y a partir del compás 1 se tiene como motivo rítmico el grupo de corcheas y dos negras, no omitiendo que la melodía por delante tiene una *acciaccatura* que según De Pedro (1990) citado en (Peñalaver, 2007) es una nota pequeña de adorno dada a una distancia de una semitono de la nota que acompaña y que se ejecuta de manera rápida para quedar en la nota real, acompañada por una dinámica de piano que confirma el carácter de la obra. Entonces este primer compás responde a la sensación de pregunta hasta el primer pulso y mitad del segundo del compás 2. El siguiente motivo se origina la mitad del segundo pulso y el tercer pulso. Este sería la respuesta a la pregunta hasta el primer pulso del cuarto compás. Sobre este motivo está la dinámica crescendo, en donde la intensidad del sonido aumenta. Es así como sobre los primeros cuatro compases se refleja un diálogo de pregunta y respuesta. En cuanto a la armonía, esta se maneja con una nota pedal de la nota fundamental en el primer tiempo, seguido del acorde de triada en primera y segunda inversión. En el primer compás, la armonía está dada por el acorde de dominante D7 (re 7) para ir a la tónica en el segundo compás que es Gm (Sol menor) después F7 (Fa 7) y luego Bb (Si bemol)

Figura 11

Sección A (Compases 1-4) de la partitura de la mazurca op 67 N 2 de Chopin

Nota: La partitura fue tomada de Cantorion y se realiza la adaptación y edición de imagen. Fuente: Cantorion (2024)

Continuando con la siguiente frase de la sección A, que va desde el compás 5 hasta el compás 8 se evidencia casi que el mismo motivo melódico rítmico de grupo de corcheas y negras junto con la *acciacatura*, a excepción de que hay intervención de otras voces junto con ligaduras en la melodía. La armonía contiene un cambio rítmico, pues sobre el sexto compás en el tercer pulso se da una ligadura de duración con el primer pulso del séptimo compás y esto vuelve a repetirse en el tercer pulso del compás 7 e inicio del compás 8. En cuanto a la dinámica que el compositor propone para esta parte, es un *sforzando*, lo que significa que ese tercer pulso debe ser esforzado. En cuanto a la sensación de esta frase, lo que se percibe es un esfuerzo con una respuesta veloz. Los acordes que se desarrollan en esta parte, en el quinto compás a partir del segundo pulso está el D7, que puede interpretarse como la relevación de las corcheas en la melodía, y luego en el sexto compás un G mediante la nota fundamental en el primer pulso con respuesta del acorde en el segundo pulso y en ese mismo compás en el tercer pulso el C en la ligadura dando al primer pulso, cosa que se vuelve a repetir en los compases 7 y 8.

Figura 12

Imagen de la segunda sección de la parte A (Compases 4-8)

The image shows a musical score for the second section of part A, measures 4-8. The score is in bass clef with a key signature of one flat. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The bass line starts with a red circle around a rest, labeled 'Ausencia de bajo'. The melody has fingerings indicated above the notes. The bass line has chords D7, Gm, C, G, and C. The dynamics 'f' are circled in green and blue.

Nota: La partitura fue tomada de Cantorion y se realiza la adaptación y edición de imagen. Fuente: Cantorion (2024)

La siguiente sección que abarca desde el compás 9 hasta el primer pulso del compás

12 comprende el A'. A partir del primer compás de esta primera frase, se observa una pequeña variación sobre la melodía pues ésta se da sobre el primer tiempo, acompañada en ese primer pulso por la nota D formando una octava con la melodía principal. De ahí en adelante hasta el compás número 12, contienen la misma información de la primera frase en la parte A tanto melódica como armónicamente.

Figura 13

Primera sección de la parte A' (Compases 9-12) de la mazurca

Nota: La partitura fue tomada de Cantorion y se realiza la adaptación y edición de imagen. Fuente: Cantorion (2024)

Continuando con la siguiente frase de la parte A', ésta se compone a partir del tercer pulso del compás 12 hasta el compás 16. En el tercer pulso del compás 12 hasta el 13, se continúa con la misma idea inicial, pero ya a partir del compás 14 hasta el 16 se da una variación de la melodía para dar fin a la frase y a la sección. Es así como en el compás 14 la melodía comprende de un motivo de negra, dos grupos de corcheas seguido, en el compás 15 un grupo de seis corcheas y finalizando, en el compás 16 un grupo de corcheas y una blanca. En cuanto a la armonía, a partir del compás 13, se da un D7, nuevamente sobre el segundo y tercer pulso. Continuando, en el compás 14 sobre el primer y segundo pulso, se encuentra el acorde de Gm, con el bajo de la fundamental en el primer pulso, y el tercer pulso tiene un

arpeggio en A7 que se mantiene sobre los siguientes dos pulsos del compás 15, siendo el tercer pulso nuevamente un D7 con una dinámica de decrecndo y terminando con el Gm en el compás 16.

Figura 14

Segunda sección parte A' (Compases 12-16)

Nota: La partitura fue tomada de Cantorion y se realiza la adaptación y edición de imagen. Fuente: Cantorion (2024)

Parte B: Esta parte está compuesta por B y B'. La parte B, abarca desde los compases 17 hasta el tercer pulso del compás 20. En esta sección se observa un cambio a partir del motivo, pues se ve la presencia del tresillo. El compás 17 inicia con blanca con puntillo, precedida de una *acciacatura* con una dinámica de esforzado como pregunta y una respuesta por medio del tresillo en el compás 18 con un decrecndo. Esto mismo se repite sobre los compases 19 y 20. En cuanto a la armonía, en el compás 17 se da un acorde sobre cuartas en la tonalidad de F y en el compás 18, en el primer pulso, se ve la presencia de una melodía en tresillo que mantiene sobre el acorde de F7, para en el tercer pulso, resolver a un Bb.

Figura 15

Sección B (Compases 17-20) de la mazurca

Nota: La partitura fue tomada de Cantorion y se realiza la adaptación y edición de imagen. Fuente: Cantorion(2024)

La siguiente frase de la sección B, comprende desde el tercer pulso del compás 20 hasta el compás 24. Melódicamente, esta frase aborda sobre cromatismos descendentes en el primer y segundo pulso provenientes de la tercera y la séptima nota del acorde que cuando descienden se invierten formando tritonos y el tercer pulso un intervalo de segunda dando un pequeño efecto estático para seguir con el cromatismo. La dinámica que acompaña esta frase, es un pianísimo legatísimo. En la parte armónica se observa que la clave cambia a sol. Lo que se produce es entonces círculo sobre cuartas, dado por los acordes de G7 para ir al C7, luego del F7 al Bb7, seguido de esto Eb7 al Ab7 y por último del Db7 al Gb7. Musicalmente la sensación que da esta sección es de inestabilidad.

Figura 16

Segunda parte de sección B (Compases 20-24)

Nota: La partitura fue tomada de Cantorion y se realiza la adaptación y edición de

imagen. Fuente: Cantorion(2024)

La sección B' está dada por una primera frase dada desde los compases número 25 hasta el segundo pulso del compás 28. En el primer compás en la parte melódica hay una variación con respecto a la *acciacatura* pues contiene una nota de más formando un intervalo de sexta para responder a la nota real, el resto de la melodía se mantiene, tanto en dinámica como en motivo. Con respecto a la parte melódica, en el compás 25, la armonía está sobre un C7 para resolver al F.

Figura 17

Primera sección de la parte B'

The image shows a musical score for the first section of part B'. It consists of a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is in the bass clef and features a sequence of chords: C7, F7, Bb, C7, F7, Bb. The vocal part is in the treble clef and features a melodic line with a triplet in the second measure. Two notes in the first measure of the vocal line are circled in red.

Nota: La partitura fue tomada de Cantorion y se realiza la adaptación y edición de imagen. Fuente: Cantorion (2024)

La siguiente frase va desde el último pulso del compás 28 hasta el compás 32. De los compases 28 hasta el compás 30 no se ve variación alguna con respecto a la parte B, pero a partir del compás 31 en el tercer pulso, el grupo de corcheas general la preparación para la resolución que se da en el compás 32 por medio de octavas sobre la tonalidad de Bb. En cuanto a la parte armónica, en el compás 31 se dan los acordes sobre los tres pulsos de E° (Mi disminuido) F7 (Fa7) para resolver a Bb. En el compás 32, la dinámica dada es un piano. La parte B tiene casilla de repetición.

Figura 18

Segunda sección parte B'. Compases (28-32)

Nota: La partitura fue tomada de Cantorion y se realiza la adaptación y edición de imagen. Fuente: Cantorion(2024)

Puente o Transición: Esta parte comprende desde el compás 33 hasta el compás 40, y es la respuesta ante la tensión que se estaba produciendo en la parte B. En este puente, sólo hay presencia de melodía que proviene de una escala menor armónica sobre la tonalidad de D. Inicia con la dinámica *sotto voce*, traducida como voz baja. También se observan ligaduras de expresión de compás 33 hasta el 34 y del 35 al 37. En el compás 38 se produce un efecto de cromatismo muy similar al de la parte B y con una dinámica poco a poco crescendo y en el compás 39 da un salto para en el 40 por medio de un grupo de corcheas sobre las notas D y E, producir efecto de suspenso y regresar nuevamente a la parte A

Figura 19

Puente o transición de la obra (Compases 33-40)

Nota: La partitura fue tomada de Cantorion y se realiza la adaptación y edición de imagen. Fuente: Cantorion(2024)

Parte A: Una vez, se produce la tensión en el compás anterior, la obra, retorna a la parte A con bajo la misma forma melódica y armónica, a excepción del último compás en el que rítmicamente cambia.

Figura 20

Sección A. Compases 41-56

The image shows a musical score for Section A, measures 41-56. It consists of three systems of music. The first system shows measures 41-46, with a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The second system shows measures 47-52, with a fortissimo (f) dynamic marking. The third system shows measures 53-56, with a fortissimo (f) dynamic marking. The final measure (56) is circled in red and labeled 'Final'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Nota: La partitura fue tomada de Cantorion y se realiza la adaptación y edición de imagen. Fuente: Cantorion(2024)

Proceso de adaptación

Para el desarrollo de la adaptación de la mazurca op 67 N° 2 del compositor Chopin a formato trío típico de cuerdas pulsadas, el investigador además de la principal investigación realizada, hizo la selección y escucha de diferentes versiones para piano, adicional a la selección y escucha de distintas obras interpretadas por formatos de trío típico colombiano. Esto le permitió darse a un proceso de análisis que se constituyó en un paso previo para

generar ideas musicales iniciales que fueron exploradas y experimentadas dando paso al resultado de las adaptaciones. Así que, en este orden de ideas, las adaptaciones mantuvieron fidelidad tanto en su parte armónica como melódica. Sin embargo, teniendo en cuenta las grandes posibilidades que los instrumentos a adaptar ofrecen junto con el discurso que manifiestan, se añadieron algunos recursos técnicos e idiomáticos. De esta manera ya el investigador habiendo interiorizado la obra, su proceso consistió en asignar los papeles a cada instrumento. Para esto, dentro de su idea quiso realizar un diálogo colectivo por medio de melodías, contra melodías y acompañamiento, plasmando en cada una de las secciones interpretadas el contexto histórico y de sentido expresivo de la cual proviene la mazurca, dándole el protagonismo a cada instrumento. También lo hizo con el fin de reafirmar la apropiación para el formato, dejando ver que no es tan ajeno a su repertorio y al contrario visibilizando un sentido de pertenencia.

Sección A: Compases 1-4

Para esta primera parte, la bandola fue quien tomó el rol de la melodía principal. El registro utilizado por parte del instrumento, fue una octava arriba con diferencia al registro que tiene la melodía del piano. Esto se hizo, para generar un sonido brillante permitiendo el protagonismo de esa melodía. La bandola realiza las *acciacaturas* que la melodía real en los compases 2 y 4 tiene.

El tiple tomó el rol de acompañante de la melodía. Este acompañamiento se realizó sobre el registro medio, pensando en la textura que posee. En cuanto a la construcción de los acordes, se hizo el ejercicio de acomodarlos como en la partitura aparecen, solo que agregándole en algunos la tercera nota del acorde y en otros la octava del acorde para que este

quedara completo. La técnica utilizada en esta sección fue el bajo en el primer pulso y aplatillado en el segundo y tercer pulso.

Con respecto a la guitarra, la intención pensada fue la de profundidad en la obra para suplir la mano izquierda del piano. Así que por medio de algunos experimentos se decidió elegir la técnica de scordatura sobre la sexta cuerda con afinación en D. De esta manera, la guitarra inicia acompañando por medio del bajo en el primer pulso y respuesta del acorde en el segundo y tercer pulso. Pero sobre el segundo compás realiza una sucesión de notas descendentes para llegar al bajo en el primer pulso en el siguiente compás. Por otro lado, está haciéndole una contra melodía a la melodía principal de la bandola. Ya en el cuarto compás realiza un acorde sobre el primer pulso, teniendo en cuenta el silencio que tiene la melodía.

Figura 21

Proceso de adaptación para formato trio típico de cuerdas pulsadas.

The musical score consists of three staves: Bandola, Tiple, and Guitarra (6^a en RE). The Bandola staff is labeled 'Melodia conservada' and has a circled note in the second measure. The Tiple staff has a circled chord in the second measure. The Guitarra staff has a circled descending melodic line in the second measure and a circled chord in the fourth measure. The score is attributed to 'Marjandra Marcelo'.

Fuente: Elaboración Propia (2024)

Segunda sección de la parte A Compases (4-8)

En la segunda sección, la bandola continúa realizando la melodía principal. En este

punto la melodía genera un movimiento descendente, por lo que el registro ya no es tan alto. De igual manera, se guarda la fidelidad de la melodía.

El tiple realiza acompañamiento. En el compás 5, el acorde se hace más abierto, y por posición se construye a partir de la segunda inversión de D, manteniendo la intención de la obra sobre los pulsos número 2 y 3. Del compás 6 al 8, hay una respuesta rítmica-melódica similar a la de la melodía principal, que, en este caso, pertenece a la bandola. Se diferencia, pues la del tiple es construida a partir del intervalo de cuarta descendente. Se pensó de esta manera, pues la dinámica que se tiene en estos compases es *Sf* (*Sforzando*) lo que significó para el investigador destacar esta melodía, y adicional dar un contraste de brillos entre los dos instrumentos.

La guitarra en el sexto compás, realiza acordes abiertos manteniendo el bajo en *scordatura*. En el compás 6 el investigador realizó la construcción de los acordes completos, pensando en la profundidad que generan, además de que hay más comodidad al realizar el acorde completo. En el tercer pulso, tomó la decisión de que ese acorde fuera un arpeggio, con el fin de resaltar la dinámica de *Sf* impuesta por el compositor. Esta intención se ve reflejada nuevamente en el siguiente compás, y en los dos últimos pulsos, sobre negras realiza un movimiento de intervalos de octava y de quinta como en la obra.

Figura 22

Proceso de adaptación para formato trio típico de cuerdas pulsadas.

The musical score consists of three staves: Bandola (top), Tiple (middle), and Gtr. (bottom). The Bandola part is labeled 'Bandola conserva la melodía original'. The Tiple part is labeled 'Melodía del tiple' and has a melodic line circled in orange. The Gtr. part is labeled 'Acordes Completos' and has arpeggiated chords circled in orange. Dynamics markings include *sf* and *f*. A note below the guitar part reads 'Técnica de arpeggio para destacar el sfzando'.

Fuente: Elaboración Propia (2024)

Sección A´ Compases (9-12)

Para esta sección la melodía principal fue adaptada para el tiple. El investigador tomó esta decisión pensando en la sonoridad del instrumento, además de generar un diálogo. Por tanto, esta melodía fue pensada sobre el registro medio del tiple, debido a que, si se realizaba en un registro más alto, tocaba notas como el Sol y el La, que no eran muy adecuadas para el instrumento.

Para esta sección, la bandola realiza un contraste por medio de la técnica de trémolo. Esto se eligió como manera de acompañamiento mientras el tiple está con la melodía. En el compás 10, se evidencia una contra melodía sobre el registro medio formada por intervalos de tercera descendentes y ascendentes interpretado mientras la melodía principal se encuentra sobre la negra con punto, nuevamente generando un contraste en la textura. En el compás 11, se evidencia el mismo motivo de la melodía principal una tercera. Termina por medio de una

contra melodía, destacada con una *acciaccatura*.

La guitarra inicia esta sección con una contra melodía ante la melodía principal como parte de diálogo con la misma. Los compases del 10 al 12 se dan entre acompañamiento y contra melodía. El investigador usó este recurso, para darle intención al instrumento aproximándolo a la variación que se viene, adicional pensando en el discurso que ofrecen los instrumentos.

Figura 23

Proceso de adaptación para formato trio típico de cuerdas pulsadas.

The image displays a musical score for a guitar trio adaptation, consisting of two systems of music. The first system, covering measures 10 to 12, is divided into three staves. The top staff shows a guitar counter-melody (circled in red) and a bandola counter-melody in a different register (circled in red). The middle staff shows the main melody of the tiple. The bottom staff shows a guitar counter-melody (circled in red) and guitar accompaniment. The second system, covering measures 12 to 16, is divided into two staves. The top staff shows a guitar counter-melody (circled in red) and the main melody of the tiple. The bottom staff shows a guitar counter-melody (circled in red) and guitar accompaniment. The score includes annotations such as 'Técnica de trémolo', 'Contra melodía bandola en registro diferente', 'Melodía principal tiple', 'Contra melodía guitarra', and 'Acompañamiento'.

Fuente: Elaboración Propia (2024)

Segunda sección de A´ Compases (12-16)

El tiple, continúa con la melodía principal sin cambio alguno.

En el compás de esta sección, la bandola acompaña por medio de negras

descendentes, quedando en una negra con puntillo, desarrollando a partir de intervallos de tercera, la misma melodía principal. El registro que hace la bandola ya no es agudo. El investigador lo desarrolló de esa manera, por la sonoridad y exploración que la bandola ofrece en este registro, y con el fin de no quitarle protagonismo al tiple en su melodía inicial. En el compás 16, usa el mismo motivo rítmico de la melodía principal, por medio de la fundamental, utilizando el Fa# como sensible de la tonalidad.

La guitarra desarrolla acompañamiento por medio del bajo y los acordes que sobre el segundo pulso son cerrados y ya en el tercer pulso se abren. Se pensó de esta manera, teniendo presente la estabilidad armónica que genera, mientras la bandola y el tiple asumían protagonismo. En el compás número 16, La guitarra realiza la parte rítmica de la melodía, pero sobre la armonía que en este caso es Gm usando las notas fundamentales y la quinta del acorde.

Figura 24

Proceso de adaptación para formato trio típico de cuerdas pulsadas.

Fuente: Elaboración Propia (2024)

Sección B Compases (17-20)

Para esta parte B, se decidió que fuera la bandola el instrumento que interpretara la

melodía principal. De esta manera, la melodía se acomodó una octava arriba con respecto a la obra original. La melodía se mantuvo con respecto al movimiento y a las *acciacaturas* que la obra original tiene. Sin embargo, se le agregó la técnica de trémolo para darle fuerza a la dinámica que tiene la obra original.

El tiple tomó su rol de acompañamiento para esta sección. Sobre el compás 17 en la obra original se establece una armonía por medio de cuartas sobre F (Fa). Tratando de no afectar la sonoridad que el compositor propone en este compás, en el tiple se omitió la tercera y la quinta del acorde. Sobre los compases 18 y 20, se realizó la melodía de tresillo para reforzar la intención del compositor. En el compás 19, con respecto a la melodía inicial, que está sobre un motivo que consta de una blanca con puntillo, el tiple por medio una melodía de corcheas realiza un movimiento de octava y terceras descendentes. Se pensó de esta manera, como forma de diálogo al motivo inicial.

Pensando en la progresión que se da en el compás 17, la guitarra también realiza el acorde sin la tercera y la quinta del acorde. En cuanto a los compases 18 y 20, también realiza la melodía de tresillo, teniendo en cuenta que el piano maneja una fuerte intención sobre estos compases. En el compás 19, acompaña al tiple con una melodía sobre corcheas.

Figura 25

Proceso de adaptación para formato trio típico de cuerdas pulsadas.

Acompañamiento sobre intención de compositor

Fuente: Elaboración Propia (2024)

Segunda sección de B Compases (20-24)

La bandola tiene la melodía principal. Para los motivos rítmicos que se dan en esta parte, que son tresillos, se manejó el registro agudo, el cual Chopin también propone en la melodía. El movimiento y notas es el mismo.

El tiple en esta sección es netamente melódico. Para realizar esta melodía, se tuvo en cuenta que en la obra original las melodías en el primer pulso del tresillo, contemplan una nota con la que se forma un tritono. Por tanto, la melodía del tiple, está pensada a partir de la nota que forma el tritono, que en este caso es el (B) Si becuadro, pero siguiendo el mismo

movimiento de la melodía inicial, formando los tritonos que la melodía inicial tiene, pero acompañado de un intervalo de quinta que se da en la 2 corchea del tresillo. Se realizó de esta manera para darle más relevancia a la melodía e intensificar lo que la obra original propone. Sobre el segundo y tercer pulso, el tiple hace una blanca como forma de descanso, mientras la bandola continúa con la melodía, para regresar al motivo rítmico de tresillo.

Para esta sección, la guitarra se centra en los acordes que están propuestos en la obra. Con el fin de darle más profundidad, sabiendo que hay un contraste con la bandola y el tiple, se decidió que estos acordes fueran completos. Estos se diferencian de la obra original, ya Chopin los propone por medio de la fundamental y la quinta.

Figura 26

Proceso de adaptación para formato trio típico de cuerdas pulsadas.

22

Fidelidad de melodía en la bandola
pp

Movimiento a partir del tritono
pp

Acordes completos bajo la armonía de la obra original
pp

Fuente: Elaboración Propia (2024)

Primera sección de B´ Compases (25-28)

Para esta sección, la adaptación se mantiene como en la primera sección de la parte B. En el compás 27, en la obra original se hace una variación en cuanto a la *acciacatura*, pues en

la parte inferior se agrega una nota. Esta nota en la adaptación desaparece, pues para la bandola que el que está haciendo esta melodía, no queda cómodo hacerlo de esta manera, así que, en este orden de ideas, se suprime, y se deja la superior como en las anteriores.

Figura 27

Proceso de adaptación para formato trio típico de cuerdas pulsadas.

The image shows a musical score for three instruments: bandola (top), tiple (middle), and guitar (bottom). The score is in 3/4 time and features a melody in the upper voice. A red circle highlights a specific measure in the upper voice. The text "Se mantiene la acciacatura del inicio" is written below the score. The score includes dynamic markings like "sf" and articulation like "3".

Fuente: Elaboración Propia (2024)

Segunda sección de B´ Compases (28-32)

En esta sección, se mantienen los primeros cuatro compases, pero a partir del último pulso del compás 31, se da una variación, para finalizar esta parte, la bandola continúa con la melodía y en el compás 32, realiza por medio de la técnica de los armónicos el último pulso. El tiple realiza un movimiento sobre las notas D-Eb-D (Re-Mi-Re) mientras que la guitarra realiza la octava sobre Bb (Si bemol)

Figura 28

Proceso de adaptación para formato trio típico de cuerdas pulsadas.

The image shows a musical score for a string trio adaptation. It consists of three staves. The first two staves are for the upper strings (violin and viola), and the third is for the lower strings (cello and double bass). The music features triplets and dynamic markings like 'p' (piano). A blue oval highlights a specific passage in the upper staff, labeled 'Uso de armónico' (Use of harmonic).

Fuente: Elaboración Propia (2024)

Puente o transición Compases (33-40)

Este puente se interpretó como ese paso de intriga y de tensión para nuevamente regresar a la parte A, por eso el instrumento elegido para realizarlo fue la guitarra, así que toda la melodía está interpretada por el instrumento. Se escribió sobre el mismo registro en el que se encuentra la melodía original.

La bandola fue pensada como instrumento de acompañamiento, por eso en el compás 33, se agrega una blanca para los primeros dos pulsos y luego una negra con una nota diferente que asciende. Estas figuras llevan como técnica el trémolo, para en el siguiente compás por medio de una blanca con puntillo, descansar. Esto se repite nuevamente en los siguientes dos compases, y de ahí la bandola no realiza más interpretación.

En cuanto al tiple, ocurre lo mismo sobre los compases 33, al 37. En los primeros dos compases, realiza unísono con el motivo de la bandola, pero sobre diferente registro., y en los siguientes dos compases, ya realiza un movimiento diferente. En el compás 37 descansa

mediante la blanca con puntillo.

Los tres instrumentos se unen, en el compás 40 de forma unísona generando esa tensión por medio del grupo de corcheas para nuevamente regresar a la forma A.

Figura 29

Proceso de adaptación para formato trio típico de cuerdas pulsadas.

The image shows a musical score for guitar and mandolin accompaniment. The score is divided into two systems. The first system (measures 38-40) shows a mandolin part with a tremolo effect and a guitar part with a triplet. The second system (measures 41-43) shows a guitar part with a tremolo effect and a mandolin part with a triplet. The score is annotated with red circles highlighting specific rhythmic patterns and dynamics.

Fuente: Elaboración Propia (2024)

Parte A Compases (41-56)

Esta parte se desarrolla de igual manera a como se planteó en la sección. Aquí se da la terminación de la adaptación.

En cuanto a las dinámicas de la obra, en la adaptación final todas se mantuvieron sin cambio alguno.

Análisis musical de la Mazurca Op 30 N° 2

Compositor: Frédéric Chopin

Ritmo: Mazurca

Tonalidad: Bm

Métrica: $\frac{3}{4}$

Carácter: Allegretto, que se refiere a no tan animado.

Estructura musical: Comprende una forma tripartita expuesta por la forma A A' B B' C C' B B'

Parte A: Compuesta por A y A'. La parte A compuesta por dos semi frases. La primera comprende desde compás 1 hasta el 4 y la segunda desde el compás 5 hasta el compás 8. En cuanto a la primera semi frase, esta inicia con un motivo de anacrusa en el tercer pulso que sería pulso fuerte para responder a una melodía de tresillo sobre el primer pulso seguido de dos negras y luego en el compás 2, un grupo de corcheas de las cuales la última junto a los siguientes dos pulsos que están dados por una blanca, responden a octavas descendentes sobre las notas G y F#. Estos primeros compases dan la sensación de pregunta. En el compás 3 vuelve a surgir el mismo motivo melódico del compás 1 solamente que, con presencia de una *acciatura* en el primer pulso del tresillo, y en el compás 4 cambia dando una melodía diferente. Esta sería la respuesta. Armónicamente maneja una progresión de I-V-I-V

Figura 30

Sección A (Compases 1-4) de la partitura de la mazurca op 30 N 2 de Chopin

Fuente: La partitura fue tomada de Notes y se realiza la adaptación y edición de imagen. Fuente: Notes (2024)

En el compás 5, se maneja un motivo melódico similar teniendo en cuenta que cambian las notas de la melodía, esta vez con la nota B y las octavas sobre las notas E y D. La dinámica es piano. Nuevamente se da sensación de pregunta. Para el siguiente motivo, que está en el compás 7, se da el mismo motivo con tresillo en el primer pulso sobre la nota G, terminando con grupo de corcheas y negra, dando la sensación de respuesta final. En este compás la dinámica pasa a ser un Forte. La armonía manejada en el compás 5 y 6 es el acorde de G y D. En el compás 7 en el primer pulso, el bajo está en E, y el pulso 2 responde con un E6, el pulso tres 3 va a un F#7 para en el octavo pulso resolver a un Bm.

Figura 31

Sección A (Compases 4-8) de la partitura de la mazurca op 30 N 2 de Chopin

Fuente: La partitura fue tomada de Notes y se realiza la adaptación y edición de

imagen. Fuente: Notes (2024)

La siguiente sección, corresponde a A', cuyos compases están dados desde el compás 8 al 16. Aquí se presenta una variación con una corchea en la mitad del tercer pulso del compás 8, para ir al motivo del trino que tiene la melodía principal con *acciaccatura* en el primer pulso. La dinámica que se maneja es piano. En el compás 10 se observa otra variación rítmica dada por una corchea, un silencio de semicorchea y una semicorchea seguido de la blanca con las mismas notas de la parte A. En los compases 11 y 12 sucede la misma variación rítmica, manteniendo la melodía de la parte A. Aquí la dinámica cambia a forte. En cuando a la armonía se mantiene igual que en la parte A.

Figura 32

Sección A' (Compases 8-12) de la partitura de la mazurca op 30 N 2 de Chopin

Fuente: La partitura fue tomada de Notes y se realiza la adaptación y edición de imagen. Fuente: Notes (2024)

La segunda parte de la sección A' comprendida por los compases 13 a 16, tienen el mismo motivo rítmico melódico de la segunda sección de A, pero en el compás 14, se da la variación rítmica de corchea, silencio de semicorchea y semicorchea manteniendo la intención de las octavas en una dinámica de piano. En el compás 15 y 16 se propone

nuevamente la melodía de la segunda parte de la sección A, pero en el compás 16, se ve la variación rítmica. En estos compases se observa que la dinámica cambia a fuerte. Hablando de la parte armónica esta se mantiene sin cambio alguno como en la parte A.

Figura 33

Sección A' (Compases 13-16)

The image shows a musical score for Section A' (Measures 13-16). The score is in treble and bass clefs. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score is annotated with green circles around specific melodic phrases and red circles around dynamic markings. Labels include 'Motivo Rítmico igual' and 'Variación rítmica'. The bass clef part shows chords: G, D, E, E6, F#7, and B.

Fuente: La partitura fue tomada de Notes y se realiza la adaptación y edición de imagen. Fuente: Notes (2024)

Parte B: Esta parte está compuesta por la sección B y B' que comprende los compases 17 a 32. Esta sección, da una sensación completamente diferente a la A, pues aquí se aprecia un motivo rítmico completamente diferente y repetitivo que consta de grupo de corcheas en el primer pulso, una negra en el segundo pulso y nuevamente un grupo de corcheas en el tercer pulso. Adicional, la tonalidad va encaminada hacia F#m. Es así como la melodía está construida bajo la escala menor melódica de F#m con un movimiento melódico de ascenso y descenso, pero que finalmente está avanzando. Con respecto a la armonía, Chopin usa el recurso del movimiento de cuartas. En este caso, inicia con C#7 en el compás 17, resolviendo a F#m. luego va a un E7 para resolver en el compás 20 a un A, de ahí pasando a un G#7 en el compás 21 resolviendo al C# en el compás 22 y en el 23 agregándole la tensión por medio de la 7 sirviendo como dominante de F#m que es a donde resuelve en el compás 24. Este último compás tiene como melodía el reposo por medio de la figura de blanca pedal y el segundo y

tercer pulso por negras. La dinámica que se maneja es poco a poco crescendo a partir del compás 17.

Figura 34

Compases (17-24)

The image displays two systems of musical notation for measures 17-24. The top system is a piano part with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is derived from the F#m scale, as indicated by the text 'Melodía a partir de Escala menor melódica de F#m'. The melody is marked with 'poco a poco cresc.' and 'Melodía que asciende'. The bass line features chords: C#7, F#m, E7, and A. The bottom system is a piano part with a grand staff (treble and bass clefs). The right hand has a melodic line with an upward motion, labeled 'Mov. Melódico ascendente'. The left hand has a bass line with chords: G#7, C#, C#7, and F#m. There are red and orange circles highlighting specific notes in the bass line.

Fuente: La partitura fue tomada de Notes y se realiza la adaptación y edición de imagen. Fuente: Notes (2024)

La sección B' se distingue de la B, debido a la variación que se realiza en el compás 24 en el tercer pulso y en el primer pulso del compás 25, en donde la melodía principal tiene una nota de más. También en el compás 31 y 32, pues la melodía y el motivo rítmico cambian, en este caso, en la mano derecha el primer pulso por una corchea acompañada de una semicorchea y los dos siguientes pulsos de una negra y una corchea de la cual el primer pulso está sostenida por una negra. Este motivo también sucede en el compás 31 en la mano izquierda. La armonía y las dinámicas se mantienen.

Figura 35

Compases (25-32)

Fuente: La partitura fue tomada de Notes y se realiza la adaptación y edición de imagen. Fuente: Notes (2024)

Parte C: Esta parte comprende las secciones C y C' que van desde el compás 33 hasta el 48. De la parte C, se puede decir que hay un contraste no solamente melódico sino de color, con respecto a la parte A y la B. La parte C y C' tiene una particularidad y es que melódica y rítmicamente se va a mantener. En este caso, la melodía que propone Chopin es rítmicamente establecida por un grupo de corcheas con las notas F# y E# seguido de una negra en el segundo pulso con la nota F# y el tercer pulso otra negra representada con la nota D, continuando el compás, una negra, por la nota C# y una blanca que termina en A. La armonía puesta para esta melodía, gira en intervalos de quinta y de cuarta. (Bm- F#m- D- A- Bm- E- E7- A). La dinámica para esta parte es piano.

Figura 36

Compases (33-40)

Fuente: La partitura fue tomada de Notes y se realiza la adaptación y edición de imagen. Fuente: Notes (2024)

En cuanto a la sección C' que inicia a partir del compás 41, la melodía se mantiene a excepción del compás 48, en donde se ve una variación en la melodía por medio de notas descendentes que son las que permitirán conectar la idea con la parte B. En cuanto al tercer pulso del compás 48 se da una variación en la mano derecha con las notas de F# y en la izquierda por medio de las notas B-G#-B pudiéndose armar un acorde sobre C# en donde el F# corresponde a la oncena sostenida (#11) que luego resuelve a C# con E# para conectar con la parte B nuevamente. Las dinámicas se mantienen.

Figura 37

Compases (41-48)

The musical score for measures 41-48 is presented in two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is marked with a piano (*p*) dynamic. The melody in the treble clef begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass clef accompaniment consists of chords: Bm, F#m, D, A, Bm, E, E7, A, and C#11. The C#11 chord is circled in red.

Fuente: La partitura fue tomada de Notes y se realiza la adaptación y edición de imagen. Fuente: Notes (2024)

Parte B: Una vez, se termina la parte C, nuevamente retorna a la parte B expuesta anteriormente, lo que quiere decir que la mazurca culmina en F#m.

Figura 38

Compases (49-64)

Musical score for piano, measures 49-64. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The dynamics range from *poco cresc.* to *p poco a poco cresc.* and finally *ff*. A green oval highlights the final chord in measure 64, which is a triad of F#, C#, and G#.

Tonalidad final de la obra F#m

Fuente: La partitura fue tomada de Notes y se realiza la adaptación y edición de imagen. Fuente: Notes (2024)

Proceso de Adaptación

Para el desarrollo de la adaptación de la mazurca op 30 N° 2 el investigador realizó el análisis musical de la mazurca. A diferencia de la primera adaptación, la adaptación de la mazurca op 30 N° 2 tuvo la posibilidad de desarrollarse con más fluidez, pues el investigador ya tenía los conceptos más interiorizados, por tanto, esto le dio la confianza para realizarla. Al igual que adaptación de la mazurca op 67 N° 2, se mantuvo la fidelidad tanto melódica como armónica de la obra original, haciendo uso de los recursos técnicos e idiomáticos.

Sección A: Compases (1-4)

Para esta primera parte se decidió que el instrumento que iba a realizar la melodía principal era la bandola. El registro que manejó fue el mismo de la obra original. En el compás 3, se mantuvo la *acciacatura*. El papel del tiple y la guitarra para estos primeros compases, fue realizar la armonía. En cuanto al tiple, se decidió que solo hiciera el segundo y tercer pulso, debido a que la guitarra está realizando el bajo. En cuanto a los acordes, algunos están fundamentales y otros por mejor disposición, en inversión. La guitarra en estos primeros compases, realiza la armonía, teniendo el bajo el primer pulso. Las dinámicas y el fraseo se mantuvieron iguales al de la obra.

Figura 39

Proceso de adaptación para formato trío típico de cuerdas pulsadas.

The musical score for Figure 39 consists of three staves: Bandola, Tiple, and Guitarra. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Bandola staff (top) contains a melodic line with a dynamic marking of *p* and a note marked with a '3' (triple). The Tiple staff (middle) contains chords with a dynamic marking of *p* and a circled annotation 'Pulsado'. The Guitarra staff (bottom) contains bass notes and chords with dynamic markings of *p* and *f*. Annotations include 'Melodia y dinámicas guardan Fidehidad' under the Bandola staff, 'Acciacatura' under the Tiple staff, and 'Guitarra bajo y acorde según la armonia de obra' under the Guitarra staff. A circled '3' is also present under the Tiple staff.

Fuente: Elaboración Propia (2024)

Sección A: Compases (5-8)

Esta sección se manejó la misma dinámica. Se decidió de esta manera por la intención que se genera. La bandola con la melodía principal, el tiple y la guitarra con la

armonía.

Figura 40

Proceso de adaptación para formato trío típico de cuerdas pulsadas.

Melodía, armonía y dinámicas se mantienen

Fuente: Elaboración Propia (2024)

Sección A': Compases (8-12)

Para la sección de A' la bandola siguió con el rol de la melodía principal conforme a la de la obra. Las notas ornamentales se realizaron de acuerdo a como el compositor las propone junto con las variaciones rítmicas. Con respecto al tiple, a partir del compás 9 se decidió que realizara la melodía principal por medio de un intervalo de terceras. Esto con el fin de darle una mayor intención y textura a esta sección. En el compás 10, realiza armonía que en ese momento está sobre el acorde de F#7. Nuevamente en el compás 11 vuelve a realizar la melodía y en el 12 se vuelve a plasmar la melodía. La guitarra también tiene una variación tanto rítmica como melódica. En los compases 9 y 11 realiza la armonía conforme a como está en la obra original, y en los compases 10 y 12, realiza una contra melodía rítmicamente establecida por corcheas e intervalos ascendentes y descendentes de segundas y terceras. Se decidió realizarlo, así como una manera de diálogo entre los tres instrumentos.

Figura 41

Proceso de adaptación para formato trío típico de cuerdas pulsadas.

The musical score for Figure 41 is a three-staff arrangement for Bandola (Band.), Tiple (Tip.), and Guitarra (Gtr.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into measures 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, and 16. Annotations include: 'La melodía guarda fidelidad' (The melody maintains fidelity) in measure 9; 'Melodía acompañante' (Accompanying melody) in measure 10; 'Tiple lleva la armonía' (Tiple carries the harmony) in measure 11; 'Be mantiene armonía' (Bass maintains harmony) in measure 12; and 'Contra melodía' (Counter-melody) in measure 13. Dynamics are marked as *p* (piano) and *f* (forte). The score also features triplets and various rhythmic patterns.

Fuente: Elaboración Propia (2024)

Sección A': (Compases 13-16)

En esta sección, la bandola realiza la melodía principal guardando la fidelidad de la obra original. El tiple para esta sección realiza una parte melódica manteniendo los compases 13 y 15 bajo la propuesta de terceras y manejando en el compás 15 en el segundo y tercer pulso un cromatismo a partir de la nota A para resolver al compás 16 a la nota B. En los compases 14 y 16, realiza la misma variación rítmica de la melodía principal, pero haciéndola por intervalos de tercera. La guitarra en esta sección realiza la armonía propuesta por el compositor, manteniendo el bajo en el primer pulso y los acordes en el segundo y tercer pulso.

Figura 42

Proceso de adaptación para formato trío típico de cuerdas pulsadas.

The musical score consists of three staves: Bandola, Tiple, and Guitarra. The Bandola staff starts at measure 14 and features a melodic line with a *p* dynamic marking and a *f* dynamic marking. The Tiple staff provides accompaniment, with annotations for 'Melodía acompañante', 'Variación rítmica', and 'Cromatismo'. The Guitarra staff provides harmonic support, with an annotation stating 'Guitarra lleva la armonía. Fidelidad en dinámicas.' and dynamic markings *p* and *f*.

Fuente: Elaboración Propia (2024)

Sección B: Compases (17 – 24)

Para esta sección a la guitarra se le asignó la melodía principal de la obra. Se realizó de esta manera, para tener el contraste de timbre con respecto a la bandola, y con el fin de continuar el discurso de diálogo. La melodía se escribió sobre el registro de la obra original. En cuanto al tiple, se decidió que hiciera la armonía. La técnica que usa es el pulsado, haciendo el bajo en el primer pulso y el acorde en el segundo y tercer pulso. En cuanto a la disposición de los acordes, algunos se mantienen cerrados y otros abiertos sobre acordes fundamentales e inversiones. La bandola se pensó desde el punto melódico, así que se decidió hacer una contra melodía por medio del motivo melódico de grupo de corcheas sobre el primer tiempo y dos negras en el segundo y tercer tiempo. (Bermúdez, *Un siglo de música en Colombia, ¿Entre nacionalismo y universalismo?*, 1999).

Figura 43

Proceso de adaptación para formato trío típico de cuerdas pulsadas.

Band. Melodía rítmicamente igual a la principal

Tip. Tiple lleva la armonía con bajo en primer pulso

Gtr. Guitarra lleva la melodía principal

19

poco cresc. Dinámicas iguales a las de la obra

Pulsado.

Fuente: Elaboración Propia (2024)

Figura 44

Proceso de adaptación para formato trío típico de cuerdas pulsadas.

Band. Bandola melodía

Negras sobre armonía

Tip. El tiple mantiene la armonía

Gtr. Guitarra mantiene melodía

24

Mantienen mismo motivo rítmico

Fuente: Elaboración Propia (2024)

Sección B': (Compases 25-32)

En esta sección, la guitarra continúa con la melodía principal tal cual se expone en la obra original. Sobre el compás 31, se presenta la misma variación de la obra original que

rítmicamente está sobre corchea con puntillo, semicorchea en el primer pulso negra en el segundo pulso y grupo de corcheas en el tercer pulso. El tiple se mantiene con la armonía. En el compás 31 realiza la variación rítmica. Sin embargo, en esta nueva propuesta se omiten algunas notas de los acordes con respecto a la obra original, por la comodidad y posiciones que ofrece el instrumento. La bandola, realiza una variación del compás 25 al 29.

Rítmicamente, el motivo que se escribe es una negra con puntillo sobre el primer pulso, seguido de una corchea en el segundo y en el tercer pulso, una negra. La nota del primer pulso, tiene trémolo. Se realizó para darle una mayor intención y expresión a esta sección. El tercer pulso refuerza la nota de la melodía que tiene la guitarra. En estos tres compases se evidencia esta dinámica. En el compás 30 se escriben tres negras para reforzar la armonía. En el compás 31, se evidencia el mismo motivo rítmico que se encuentra tanto en la melodía que tiene la guitarra como en la armonía del tiple sintiéndose la congruencia entre los tres instrumentos. En el compás 32 los tres instrumentos resuelven al F#m. Las dinámicas y expresión se mantienen como en la obra original.

Figura 45

Proceso de adaptación para formato trío típico de cuerdas pulsadas.

The figure displays a musical score for a string trio adaptation, consisting of three staves: Bandola (Band.), Tiple (Tip.), and Guitarra (Gt.).

- Bandola (Band.):** The top staff shows a tremolo in the first pulse, circled in red. A note in the second pulse is circled in purple. The text "Tremolo de Bandola en primer pulso" is above the staff. Below the staff, it says "Contra melodía reforzando notas de la melodía principal" with a *p* dynamic marking.
- Tiple (Tip.):** The middle staff shows a pulsado (pulsed) chord in the second pulse, circled in purple. The text "Tiple mantiene la armonía" is below the staff. The word "Pulsado." is written above the staff.
- Guitarra (Gt.):** The bottom staff shows the main melody, circled in orange. The first pulse has a trill, circled in red. The text "Guitarra lleva melodía" is above the staff. Dynamics *p*, *poco*, *poco*, and *cresc.* are marked below the staff. The text "Dinámicas se mantienen" is at the bottom.

On the right side, a separate staff for the Bandola (Band.) shows a variation from measure 29, with a note circled in purple. The number "29" is written above the staff.

Melodía de la bandola

Tiple lleva la armonía

Mismo motivo rítmico

Resolución de los tres instrumentos F#m

Fuente: Elaboración Propia (2024)

Sección C: Compases (33-40)

La sección C se pensó desde la intención y profundidad que maneja tanto melódica como armónicamente. Para esta sección se decidió que fuera la bandola la que hiciera la melodía principal. Así que el registro utilizado fue una octava arriba con respecto a la obra original. Se escribió conforme estaba en la partitura. Para el tiple se decidió hacer una contra melodía, como respuesta a la melodía principal. Esta melodía, se compuso con la intención de que fuera profunda y dulce. Rítmicamente compuesta por grupo de corcheas, en donde el primer grupo, realiza un cromatismo descendente para luego ascender. Esto se aprecia en los compases 33, 35 y 37. Los compases 34, 36, 38 y 40 responden de manera descendente por medio de una negra en el primer pulso y una blanca en los dos siguientes. El compás 40 tiene un cromatismo descendente sobre el mismo motivo rítmico de corcheas.

Figura 46

Proceso de adaptación para formato trío típico de cuerdas pulsadas.

The image displays a musical score for a string trio adaptation, consisting of three staves: Band (top), Tip. (middle), and Gtr. (bottom). The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system starts at measure 34. The Band staff features a melodic line with an orange oval highlighting a specific phrase. The Tip. staff has a counter-melody with red ovals highlighting descending chromatic and ascending melodic motifs. The Gtr. staff provides accompaniment with chords and a dynamic marking of *p*. Annotations in Spanish describe the melodic fidelity and the guitar's role. The second system starts at measure 39, with a green oval in the Tip. staff highlighting a descending chromatic motif.

Band. *34*
Melodia principal guardando fidelidad a la flauta

Tip. *34*
Contra melodia del tiple descendente cromáticamente por luego ascender
Mismo motivo melódico de melodia inicial

Gtr. *34*
p
La guitarra realiza el acompañamiento conforme a la melodia

Band. *39*
r

Tip. *39*
Cromatismo descendente del tiple

Gtr. *39*

Fuente: Elaboración Propia (2024)

Sección C' (Compases 41-48)

Esta sección se maneja igual que la anterior, a excepción del compás 48 en el tercer pulso en el que los tres instrumentos realizan el acorde que conectará nuevamente con la parte C. Este acorde se distribuyó en los tres instrumentos.

Figura 47

Proceso de adaptación para formato trío típico de cuerdas pulsadas.

The image shows a musical score for a Mazurka, consisting of three staves. The first staff is marked with a piano (*p*) dynamic. The second staff is also marked with a piano (*p*) dynamic. The third staff is marked with a piano (*p*) dynamic. The score is divided into three systems. The first system has a measure number of 4. The second system has a measure number of 44. The third system has a measure number of 49. The title 'Mazurca' is written above the second system. At the end of the third system, there is an orange oval around a chord. Below the first system, there is a note: 'Se mantiene la melodía la contra melodía y la armonía como en la parte C'. Below the third system, there is a note: 'Acorde para ir directamente al C#'. The key signature is one sharp (F#).

Fuente: Elaboración Propia (2024)

Repetición de la sección B (49-64)

Esta sección se maneja igual a la planteada anteriormente a excepción del final en la que los tres instrumentos resuelven como en la obra original se plantea junto con las dinámicas.

Figura 48

Proceso de adaptación para formato trío típico de cuerdas pulsadas.

The image shows a musical score for the final chord of the work. It consists of three staves. The first staff has a treble clef and a whole note chord. The second staff has a treble clef and a whole note chord. The third staff has a bass clef and a whole note chord. Each chord is marked with a fortissimo (*fz*) dynamic. The key signature is one sharp (F#). Below the third staff, there is a note: 'El final de la obra termina en la tonalidad de F#m'. The *fz* markings are circled in red.

Fuente: Elaboración Propia (2024)

Adaptaciones Finales

Figura 49. Adaptación Final de mazurca Op 67 N2 a formato de trio típico colombiano de cuerdas pulsadas.

Score

Mazurca

Adaptación para cuerdas pulsadas F. Chopin Op 67, N 2
M. Alejandra Marcelo

Bandola

Tiple

Guitarra
6ª en RE

Band.

Tip.

Gtr.

Band.

Tip.

Gtr.

2

Mazurca

Musical score for Mazurca, measures 17-31. The score is arranged for three parts: Band, Tipi, and Gtr. (Guitar). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems, each containing five measures.

System 1 (Measures 17-21):

- Band:** Measures 17-18 are marked with a repeat sign. Measures 19-21 feature a melody with triplets and accents, marked *sf*.
- Tipi:** Measures 17-18 are marked with a repeat sign. Measures 19-21 feature a melody with triplets, marked *sf*.
- Gtr.:** Measures 17-18 are marked with a repeat sign. Measures 19-21 feature a bass line with triplets, marked *sf*.

System 2 (Measures 22-26):

- Band:** Measures 22-26 feature a melody with triplets and accents, marked *sf*.
- Tipi:** Measures 22-26 feature a melody with triplets, marked *pp* in measures 22-25 and *sf* in measure 26.
- Gtr.:** Measures 22-26 feature a bass line with triplets, marked *pp* in measures 22-25 and *sf* in measure 26.

System 3 (Measures 27-31):

- Band:** Measures 27-31 feature a melody with triplets and accents, marked *p* in measures 27-30 and *sf* in measure 31.
- Tipi:** Measures 27-31 feature a melody with triplets, marked *sf* in measures 27-30 and *p* in measure 31.
- Gtr.:** Measures 27-31 feature a bass line with triplets, marked *sf* in measures 27-30 and *p* in measure 31.

4 Mazurca

Band.

Tipi.

Gtr.

Band.

Tipi.

Gtr.

Fuente: Elaboración Propia (2024)

Figura 50. Adaptación Final de mazurca Op 30 N2 a formato de trio típico colombiano de cuerdas pulsadas.

Score

Mazurca

F. Chopin. Op. 30, N°2
M. Alejandra Marcelo

The score is arranged for three instruments: Bandola, Tiple, and Guitarra. It is in 3/4 time and D major. The score is divided into three systems of music.

System 1 (Measures 1-3):

- Bandola:** Starts with a whole rest, followed by a half note D4, a quarter note E4, a quarter note F#4, and a half note G4. A slur covers the last two notes. Dynamics: *p*.
- Tiple:** Starts with a whole rest, followed by a half note D4, a quarter note E4, a quarter note F#4, and a half note G4. Dynamics: *p*.
- Guitarra:** Starts with a whole rest, followed by a half note D4, a quarter note E4, a quarter note F#4, and a half note G4. Dynamics: *p*.

System 2 (Measures 4-7):

- Bandola:** Measure 4: quarter note D4, quarter note E4, quarter note F#4, quarter note G4. Measure 5: quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4. Measure 6: quarter note D4, quarter note E4, quarter note F#4, quarter note G4. Measure 7: quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4. Dynamics: *f* (measures 4-5), *p* (measures 6-7).
- Tiple:** Measure 4: quarter note D4, quarter note E4, quarter note F#4, quarter note G4. Measure 5: quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4. Measure 6: quarter note D4, quarter note E4, quarter note F#4, quarter note G4. Measure 7: quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4. Dynamics: *p* (measures 4-5), *p* (measures 6-7).
- Gtr.:** Measure 4: quarter note D4, quarter note E4, quarter note F#4, quarter note G4. Measure 5: quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4. Measure 6: quarter note D4, quarter note E4, quarter note F#4, quarter note G4. Measure 7: quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4. Dynamics: *f* (measures 4-5), *p* (measures 6-7).

System 3 (Measures 8-11):

- Bandola:** Measure 8: quarter note D4, quarter note E4, quarter note F#4, quarter note G4. Measure 9: quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4. Measure 10: quarter note D4, quarter note E4, quarter note F#4, quarter note G4. Measure 11: quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4. Dynamics: *p* (measures 8-9), *f* (measures 10-11).
- Tiple:** Measure 8: quarter note D4, quarter note E4, quarter note F#4, quarter note G4. Measure 9: quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4. Measure 10: quarter note D4, quarter note E4, quarter note F#4, quarter note G4. Measure 11: quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4. Dynamics: *p* (measures 8-9), *f* (measures 10-11).
- Gtr.:** Measure 8: quarter note D4, quarter note E4, quarter note F#4, quarter note G4. Measure 9: quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4. Measure 10: quarter note D4, quarter note E4, quarter note F#4, quarter note G4. Measure 11: quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4. Dynamics: *p* (measures 8-9), *f* (measures 10-11).

2

Mazurca

14

Band. *p* ³ *f*

Tipi. *p* ³ *f*

Gtr. *p* *f* *poco*

19

Band.

Tipi. Pulsado.

Gtr. *poco* *cresc.*

24

Band. *p*

Tipi.

Gtr. *p* *poco* *poco* *cresc.*

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Mazurca' on page 101. It consists of three systems of music, each with three staves: Band, Tipi, and Gtr. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The first system (measures 14-18) features a melody in the Band and Tipi parts with triplets and dynamic markings of *p* and *f*. The Gtr. part provides harmonic support with chords and a *poco* marking. The second system (measures 19-23) includes a 'Pulsado' instruction for the Tipi part and a *cresc.* marking for the Gtr. part. The third system (measures 24-28) continues the melody and accompaniment with a *p* dynamic marking for the Band part and a *poco* *cresc.* marking for the Gtr. part.

Mazurca

3

29

Band.

Tip.

Gtr.

Pulsado.

34

Band.

Tip.

Gtr.

p

p

p

39

Band.

Tip.

Gtr.

p

p

p

4

Mazurca

44

Band.

Tip.

Gtr.

49

Band.

Tip.

Gtr.

poco cresc.

54

Band.

Tip.

Gtr.

p

p poco

Pulsado.

Pulsado.

Mazurca

5

59

Band.

Tip.

Gtr.

poco *cresc.*

Pulsado.

63

Band.

Tip.

Gtr.

fz

fz

fz

The image shows a musical score for a piece titled "Mazurca". The score is arranged in two systems, each with three staves: Band (top), Tipi (middle), and Gtr. (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system starts at measure 59. The Band part has a melodic line with some rests. The Tipi part has a rhythmic accompaniment with chords, and a dashed line above it indicates a "Pulsado" (pulsed) effect. The Gtr. part has a melodic line with some rests. The second system starts at measure 63. The Band part has a melodic line with some rests. The Tipi part has a rhythmic accompaniment with chords. The Gtr. part has a melodic line with some rests. The score includes dynamic markings: *poco* and *cresc.* in the first system, and *fz* (fortissimo) in the second system. The score ends with a double bar line.

Fuente: Elaboración Propia (2024)

Conclusiones

Este trabajo de investigación, que desde un inicio se propuso como parte de una idea de la vivencia y la experiencia del investigador, ha alcanzado el objetivo propuesto mediante la profunda investigación y análisis de las mazurcas del compositor polaco Frédéric Chopin, y el formato de trío andino típico de cuerdas pulsadas. El resultado final de adaptación representó en el investigador una mezcla de emociones y sentimientos que permitieron comprender poco a poco el gran hilo conductor que había detrás de lo que en un principio parecía no tener mucha conexión. En cuanto a Chopin, el investigador logró descubrir la riqueza de la belleza de sus mazurcas por medio del análisis que representó un gran desafío, pues más allá de realizar un proceso de comprensión en su parte armónica y melódica, fue reavivar su forma de pensar al componer remitiéndose a la historia que había detrás de las influencias del sentimiento nacionalista de la época.

Así mismo, a partir de la exploración de otras sonoridades en la música andina colombiana por medio del formato de trío típico colombiano se logró encontrar elementos de interpretación, técnica y textura que el investigador indagó, interiorizó y utilizó de la manera más apropiada para abrir las posibilidades al enriquecimiento musical en las adaptaciones de las mazurcas. En complemento, la identificación de estos elementos sonoros estableció un primer punto de conexión o primer punto en común entre las mazurcas y la música andina colombiana.

Ahora bien, otro de los elementos complementarios y centrales encontrados en esta

investigación está relacionados con los sentidos históricos que se dan a las mazurcas como a la formación de tríos típicos colombianos de cuerdas pulsadas y la apropiación que se ha dado en Colombia de las mazurcas, no solo de forma interpretativa, si no desde el ritmo musical en expresiones como la danza. También el proceso de conceptualización y documentación sobre las mazurcas y los tríos típicos colombianos permite conducir las conclusiones a que no solo poseen elementos e influencias sonoras en común, sino que han compartido desde su historia expresiones similares de nacionalismo, afirmando identidades populares, expresiones de desacuerdo ante sus contextos políticos, sociales y culturales particulares y tomando como fuente de inspiración el terruño, los sentires del pueblo y las personas respecto al lugar al que pertenecen, los lenguajes populares y el anhelo de libertad.

Entonces, desde la investigación realizada sobre las mazurcas, el investigador pudo apreciar que más que una expresión musical característica del folclor polaco, las mazurcas llega a ser una expresión que logra una trascendencia de carácter territorial proveniente de un colectivo cultural, y que aunque en un inicio, las muestras artísticas se daban por medio de la danza, con el tiempo, también fue la música en su interpretación, lo que permitió una resignificación del concepto, dando ese valor agregado para comprender el sentir de los artistas.

Al final, y luego de emprender este viaje de muchos aprendizajes, esta investigación destaca, cómo la música y en particular las mazurcas de Chopin, trascienden fronteras y se adaptan a diversas formas de expresión, como el formato de trío típico colombiano, enfoque que no solo preserva la esencia de las piezas originales sino que también las revitaliza en una innovadora perspectiva instrumental, permitiendo así que nuevas audiencias e intérpretes las experimenten y aprecien, y convirtiendo así, una vez más la música en ese lenguaje universal que genera y crea puentes en una humanidad globalizada, abundante en tradiciones y

expresiones culturales, enriqueciendo el repertorio, y fomentando una mayor comprensión y cercanía entre distintas e innumerables expresiones folclóricas en nuestro mundo.

Anexos

Anexo A.

Audio Adaptación Final de la Mazurca Op 67 N2 para trio típico colombiano de cuerdas pulsadas: [Audio adaptacion final- Mazurca Op 67 N2 para trio tipico colombiano de cuerdas pulsadas.mp3](https://escuelasdigitalescampesinas.org/apc-aa-files/75919406f871ca9f306c742cc682daaf/brblaa1378176.pdf)

Referencias Bibliográficas:

- ACPO (1975). Cantemos con el tiple. <https://escuelasdigitalescampesinas.org/apc-aa-files/75919406f871ca9f306c742cc682daaf/brblaa1378176.pdf>
- Alarcón, J. D. (2011). *Guitarra: Técnicas extendidas*.
- Aprende, C. (s.f).
- Arenas, E. (2022). De los Hermanos Hernández a los Saboya: 100 años del trío instrumental. *El nuevo Siglo*.
- Avellaneda, F. (2020). *Adaptación musical de nueve estudios y obras de la bandola andina colombiana para guitarra eléctrica solista*.
- Avellaneda, J. (2020). *Adaptación musical de nueve estudios y obras de bandola andina colombiana para guitarra eléctrica solista*.
- Bedoya, Y. (2016). "Contemporandino" tres piezas de música andina colombiana en lenguaje contemporáneo. (*Tesis de Maestría*). Universidad EAFIT.
- Behar, D. S. (2008). *Metodología de la investigación*.
- Bermúdez, E. (1999). Un siglo de música en Colombia, ¿Entre nacionalismo y universalismo? *Revista Credencial*.
- Bermúdez, E. (2024). Un siglo de música en Colombia, ¿Entre nacionalismo y universalismo? *Revista Credencial*.
- Bernal, M. (2003). *La Bandola Andina Colombiana*.
- Caicedo, J. (1945). *Apuntes de ranchería y otros escritos escogidos*.

- Camero, S. R. (2017). *Tiple solista en Colombia: Protagonistas y tendencias*.
- Casas, M. V. (2012). *Hacia una historiografía musical en el Valle del Cauca*.
- Castro, C. (2016). *Doce cuerdas para el folklore sudamericano*.
- Chavarrí, E. (2016). *Chopin fuera del piano: Arreglos y adaptaciones para conjunto de las obras de Chopin en España durante el siglo XIX*.
- Contreras, W. (2019). *El arreglo en la música popular y la mejora en el aprendizaje musical de los alumnos del taller de banda de la I.E N°81028 "Juan Alvarado"*.
- Cortés, N. Q. (2019). *Creación musical: Tres casos de adaptación y arreglo de obras musicales con la aplicación de la técnica Wordainting*.
- Dahlig, E. (2011). *Chopin and Polish FOLK*.
- Daza, S. (2009). Investigación-Creación. Un acercamiento a la investigación de las artes. *Plumilla Educativa*.
- Denyer, R. (1992). *Manual de guitarra*.
- Díaz, R. A. (2009). *La guitarra: Historia, Organología y repertorio*.
- Escobar, C. (2020). Técnicas extendidas en la guitarra. *Revista progresivo*.
- García, D. (2022). El piano clásico como instrumento solista en la música colombiana clásica. *Trabajo de grado*.
- Gimeno, J. (2012). Los armónicos en la guitarra. *Enciclopedia de la guitarra*.
- Gómez, C. (2021). *Los regionalismos en la interpretación del tiple: El saber en relación con la cultura*.
- González, D. (2022). *Adaptación y ejecución de cinco obras musicales colombianas para instrumentistas de viento y bajo eléctrico*.
- González, M. (2023). La técnica del arpeggio en la guitarra clásica. Revisión de los principales métodos didácticos a partir del siglo XIX. *Revista del conservatorio superior de música de Castilla y León*.
- Hernández, R. (2012). *Metodología de la Investigación*.
- Herold, S. (1954). Música popular con un fondo de Frederic Chopin. (*Revista de Literatura Española*).
- Historia, H. a. (s.f.). *Hisour arte cultura historia*. Obtenido de Hisour.
- Londoño, A. (2000). *La música colombiana*. Medellín: Universidad de medellín.
- Londoño, M. T. (2004). *Bandola, tiple y guitarra: De las fiestas populares a la música de*

cámara.

- Lopez Cano, R. (2014). *Investigación artística en la música.*
- López, J. F. (2016). *Arreglo musical escrito e interpretación para diversos niveles de dificultad.*
- Madoery, D. (2000). El arreglo en la música popular.
- Malins, G. C. (2013). Procedimientos/ Metodología de la investigación para artistas y diseñadores.
- Martinez, A. M. (2013). Diseño de investigación. Principios Teórico-Metodológicos y prácticos para su concreción. *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba.*
- Montengro, J. E. (2017). *Bandola, tiple y guitarra en movimiento: Ocho obras originales para trío típico colombiano.*
- Montoya, J. (2022). *Nuestro tiple : Historia y técnica del instrumento.*
- Muñoz, D. (s.f). *Scribd.*
- Nacional, R. (2022). Fernando "El Chino" León: 70 años de un maestro de nuestra música colombiana.
- Nieto, S. (2022). *El trabajo Bandolas Andina y llanera: Un origen común , desarrollo morfológico y cultural distitno.*
- Olarte, C. (2009). *Composición y ejecución de una suite andina colombiana para metales en estilo moderno”.*
- Pacheco, D. (2021). Suite Andina N° 1 para trío típico. (*Proyecto de grado*).
- Peñalaver, J. (2007). *Lenguaje musical II.*
- Plesch, M. (1996). La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo. *Revista argentina de musicología.*
- Prada, J. C. (2015). *Uso y apliación de afinaciones alternativas en la guitarra acústica.*
- Quecedo, R. (2002). Introducción a la metodología de Investigación cualitativa. *Revista de psicodidáctica.*
- Radio Nacional, C. (2022). Fernando "El Chino· León: 70 años de un maestro de nuestra música andina. *Radio Nacional.*
- Ramírez, D. H. (2021). Dos adaptaciones de los ritmos Vals y Merengue venezolano para trío típico colombiano. *Trabajo de grado.*
- Riveros, A. (1975). *Cantemos con el tiple.*
- Romero. (2005). La categorización un aspecto crucial en la investigación cualitativa.

- Romero, Z. (2011). *De paseo por San Andrés, Providencia y Sta. Catalina*.
- Sánchez, J. (2017). *Adaptaciones pianísticas de música folclórica colombiana, dirigida a estudiantes de nivel básico B1 a B5 del conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia*. Universidad Nacional de Colombia.
- Sánchez, M. (2016). Mazurca. (*Artículo de Blog*).
- Summerfield, M. (1992). *Historia de la Guitarra*.
- Tancara, C. (1993). *La investigación documental*.
- Trochimczyk, M. (s.f). Mazur (Mazurca). (*Artículo de Blog*).
- Urrego, A. (2020). *El tiple, "Instrumento musical acompañante"*.
- Vera, J. S. (2013). *Bandolarium, cuatro obras para bandola sola*.