

Del piano al tiple: El desafío de la sonoridad percutiva en la adaptación al tiple solista en  
repertorios de la tradición musical andina colombiana

Autora

Lady Nayibe Ubaque Rueda

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Educación Musical

Bogotá 2025

Del piano al tiple: El desafío de la sonoridad percutiva en la adaptación al tiple solista en  
repertorios de la tradición musical andina colombiana

Autora

Lady Nayibe Ubaque Rueda

Asesor

Oscar Orlando Santafé

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Educación Musical

Bogotá 2025

## Contenido

### Tabla de contenido

Introducción .....	8
1 Planteamiento del problema .....	10
1.1 Tema.....	10
1.2 Descripción del Problema: .....	10
1.3 Justificación:.....	11
1.4 Pregunta problema.....	13
1.4.1 Preguntas técnicas .....	14
1.5 Objetivo general .....	15
1.6 Objetivos específicos.....	15
2 Estado de la cuestión .....	16
3 Ruta metodológica.....	23
4 Marco teórico.....	28
4.1 Criterios idiomáticos en el tiple .....	28
4.2 El tiple solista.....	33
4.3 Contexto social compositoras .....	38
4.4 Mujeres compositoras de música instrumental andina colombiana .....	42
4.5 Maruja Hinestrosa .....	44
4.6 Ruth Marulanda Salazar .....	46
5 El Piano De Maruja Hinestrosa Y Ruth Marulanda En El Tiple Solista.....	49
5.1 Descubriendo la sonoridad percutiva del repertorio en el piano de dos compositoras.	

5.2	El desafío de las cuerdas pulsadas, traducción de las cuerdas percutidas al lenguaje del tiple solista.....	63
	Construcción Valle de Atriz .....	63
	Construcción del pasillo Sergio .....	74
5.3	Resignificando la labor compositiva de dos colombianas a través de la adaptación al tiple solista.....	81
5.4	Apreciaciones de pares académicos. ....	90
6	Conclusiones.....	94
6.1	El desafío técnico en el vals Valle de Atriz .....	94
6.2	El desafío técnico en el pasillo Sergio .....	95
6.3	Mujeres compositoras en el siglo XX .....	96
6.4	La búsqueda del camino metodológico .....	97
	Bibliografía.....	100
	Anexos .....	102

### **Índice de ilustraciones**

Gráfica No 1	Ilustración forma Vals Valle de Atriz, realizado por la autora. ....	54
Gráfica No 2	Fragmento Vals Valle de Atriz. ....	55
Gráfica No 3	Fragmento Vals Valle de Atriz .....	55
Gráfica No 4	Fragmento Vals Valle de Atriz .....	56
Gráfica No 5	Fragmento Vals Valle de Atriz .....	56
Gráfica No 6	Fragmento Vals Valle de Atriz .....	57

Gráfica No 7 Ilustración forma del pasillo Sergio, realizada por la autora. ....	61
Gráfica No 8 Pasillo Sergio .....	61
Gráfica No 9 Pasillo Sergio .....	62
Gráfica No 10 Pasillo Sergio. ....	62
Gráfica No 11 Fragmento adaptación Valle de Atriz. ....	64
Gráfica No 12 Fragmento adaptación Valle de Atriz. ....	64
Gráfica No 13 Fragmento adaptación Valle de Atriz. ....	65
Gráfica No 14 Fragmento Valle de Atriz.....	66
Gráfica No 15 Fragmento adaptación Vals Valle de Atriz. ....	66
Gráfica No 16 Fragmento Vals Valle de Atriz. ....	67
Gráfica No 17 Fragmento adaptación Vals Valle de Atriz. ....	67
Gráfica No 18 Fragmento Vals Valle de Atriz. ....	68
Gráfica No 19 Fragmento Vals Valle de Atriz. ....	68
Gráfica No 20 Fragmento adaptación Vals Valle de Atriz. ....	69
Gráfica No 21 Fragmento adaptación Valle de Atriz. ....	69
Gráfica No 22 Fragmento adaptación Vals Valle de Atriz. ....	70
Gráfica No 23 Fragmento Vals Valle de Atriz. ....	70
Gráfica No 24 Fragmento adaptación Vals Valle de Atriz. ....	71
Gráfica No 25 Fragmento Vals Valle de Atriz. ....	72
Gráfica No 26 Fragmento adaptación Vals Valle de Atriz. ....	72
Gráfica No 27 Fragmento Adaptación Vals Valle de Atriz. ....	73
Gráfica No 28 Fragmento Vals Valle de Atriz. ....	73
Gráfica No 29 Fragmento Adaptación Vals Valle de Atriz. ....	74
Gráfica No 30 Fragmento adaptación Pasillo Sergio.....	75
Gráfica No 31 Fragmento Pasillo Sergio .....	75

Gráfica No 32 Fragmento adaptación Pasillo Sergio.....	76
Gráfica No 33 Fragmento Pasillo Sergio.....	76
Gráfica No 34 Fragmento adaptación Pasillo Sergio.....	77
Gráfica No 35 Fragmento Pasillo Sergio.....	78
Gráfica No 36 Fragmento adaptación Pasillo Sergio.....	78
Gráfica No 37 Fragmento adaptación Pasillo Sergio.....	79
Gráfica No 38 Fragmento Pasillo Sergio.....	80
Gráfica No 39 Fragmento adaptación Pasillo Sergio.....	80

*Dedicatoria:*

*A las compositoras Ruth Marulanda y Maruja Hinestrosa,  
quienes inspiraron este trabajo  
y su significativo aporte  
a la música instrumental Andina colombiana.*

## **Introducción**

El presente trabajo de grado surge con el fin de ampliar una mirada técnica e interpretativa diferente para el tiple solista a partir de las adaptaciones de obras instrumentales originales para piano, realizadas por compositoras colombianas, específicamente sobre repertorio de música andina colombiana. Mediante un proceso creativo y su respectiva descripción. Otro de los propósitos de este proyecto es acrecentar el repertorio realizado por mujeres para tiple como instrumento solista.

Dado que este es un cordófono típico colombiano que se ha visto involucrado en varios espacios académicos y festivales de la música andina colombiana; por lo tanto, se busca especificar los aspectos técnicos necesarios a usar en el formato solista según el lenguaje musical de cada obra. A través de los últimos años el tiple se ha destacado desde la perspectiva solista, permitiendo explorar y reconocer otras formas de ejecutar el instrumento, por medio de diferentes expresiones sonoras. De aquí nace la necesidad de difusión de obras hechas por mujeres compositoras de la música andina colombiana.

Este trabajo plantea como problema inicial, la escasez de metodologías para la realización de adaptaciones al tiple solista, siendo el objetivo inicial. Es así como este texto presenta cinco capítulos. En el primero, el Planteamiento del Problema, en el cual relata y describe el problema de la vaga existencia de metodologías para realizar adaptaciones al tiple solista. Siguiendo a esto se encuentra la Justificación desde las miradas técnicas e interpretativas diferenciales para el tiple solista. Como consecuencia lleva a las Preguntas Técnicas que surgen del proyecto haciendo referencia a la percepción sonora de las dos obras abordadas y desde el contexto de las mujeres en la composición.

En el segundo, Estado de la Cuestión, se incluyen todas las referencias que se usaron para llevar a cabo el proyecto, permitiendo desde otras perspectivas abordar los temas. En el tercero, se expone la Ruta Metodológica, la cual se divide en seis pasos para llegar a la realización del proyecto. El cuarto, Marco Teórico, en el que se dedica un espacio a los diferentes criterios idiomáticos del tiple, luego se expone qué es el tiple solista, fundamentos que se encuentran dentro de esta categoría, contexto social de las compositoras, se aborda también sobre mujeres compositoras de música instrumental andina colombiana finalizando con las dos compositoras que se abordan dentro del trabajo de investigación Ruth Marulanda y Maruja Hinestrosa.

En el quinto capítulo, El Piano de Maruja Hinestrosa y Ruth Marulanda en el Tiple Solista, se expone todo el desarrollo, primero se inicia desde el análisis de las dos obras, describiendo todos los elementos musicales que se encontró a lo largo del camino. La segunda parte del capítulo, se relata los desafíos que se presentan en la traducción al lenguaje del tiple solista, en particular las diferencias de tesitura entre el piano y tiple, de cómo y por qué razón se llegó a emplear cada recurso técnico al abordar las obras y se concluye con la presentación de las adaptaciones finales.

# 1 Planteamiento del problema

## 1.1 Tema

Tema: Del piano al tiple: El desafío de la sonoridad percutiva en la adaptación al tiple solista en repertorios de la tradición musical andina colombiana.

Palabras clave:

Tiple, mujeres compositoras, adaptaciones de música andina colombiana.

Productos:

- Texto final que incorpora la descripción de las herramientas técnicas y las circunstancias interpretativas al momento de abordar la construcción de la adaptación de las obras: “Valle de Atriz”, vals de Maruja Hinestrosa y “Sergio”, pasillo de Ruth Marulanda; al tiple solista.

## 1.2 Descripción del Problema:

El desafío presente en este proyecto toma como elemento principal la escasez de metodologías para la adaptación al tiple solista. Esto se hace importante a la necesidad de los creadores para versiones del tiple solista, debido a no preexistir rutas que ayuden a la guía de los procesos de elaboración y adaptación en este tipo de formato.

Teniendo en cuenta que se hará uso de dos obras compuestas originalmente para piano, se hace necesario la identificación de diferencias entre ambos instrumentos, teniendo en cuenta que el tiple colombiano es un instrumento de cuerda pulsada, a comparación del piano, el cual es un instrumento de cuerda percutida. Esto genera diferentes aspectos relevantes para tener en

cuenta, tales como la tesitura o registro prevalente, la diferencia técnica en la interpretación de ambos instrumentos, la tímbrica por razones morfológicas del instrumento, tonalidades que más se adecuan en la escritura del tiple y las diferencias en la escritura para estos dos instrumentos.

Las obras el vals Valle de Atriz y el pasillo Sergio, escritas y compuestas originalmente para piano; comparado con el tiple, presentan un registro inferior al que prevalece en el tiple en cuanto a su armonía, permitiéndose replantear el movimiento armónico sin alterar la idea musical de la melodía. En el vals Valle de Atriz surgen retos técnicos y a la vez se encuentra semejanzas en recursos de sonido como el arpeggio del piano, el cual en el tiple podría tomarse como rasgueo, los dos permitiendo tener un mismo lenguaje musical característico de la música andina colombiana y de forma creativa añadir recursos sonoros propios del tiple sin dañar la idea musical principal.

### **1.3 Justificación:**

Las miradas técnicas e interpretativas diferenciales para el tiple solista se han transformado en diversas perspectivas técnicas e interpretativas. Si bien la idea de la interpretación del tiple solista se ha venido desarrollando a partir de experiencias empíricas y otras académicas con fundamentos, se hace importante consignar este tipo de experiencias en textos y espacios de investigación, que le permitan a los tiplistas de las próximas generaciones acceder a formas descriptivas muchísimo más claras. Junto a las adaptaciones de obras instrumentales originales para piano, realizadas por compositoras colombianas específicamente con repertorio perteneciente a ritmos andinos colombianos, mediante un proceso creativo y la descripción de este, nos permite proporcionar a otros intérpretes del tiple un camino recorrido a nuevas adaptaciones al tiple solista.

Acrecentar el repertorio de tiple como instrumento solista, contribuye al fortalecimiento de este en espacios académicos y su participación en los diferentes festivales, por lo tanto, promueve un dialogo desde la exploración y creación sonora. Desde este trabajo se busca favorecer la comprensión de recursos sonoros para el instrumento, su aporte armónico y melódico presentes, la búsqueda de técnica y forma expresiva incluyendo los recursos interpretativos de las compositoras junto al desarrollo investigativo y de análisis que se va presentando en la construcción de las adaptaciones.

Las obras seleccionadas hacen parte del repertorio de música instrumental andina colombiana, compuestas por mujeres que se han destacado como intérpretes de este género y a su vez lograron plasmar sus ideas musicales, alzar su voz a través de sus obras y abrirse paso como compositoras. Por tal motivo, se quiere conocer los aspectos socioculturales que se presentaban en la época, tales como la segregación sexista presente en entornos académicos y la baja participación femenina dentro de ellos, por lo tanto, conocer su participación dentro de la música andina colombiana y los aportes a esta es importante. Por otro lado, se seleccionó las obras con diferencias rítmicas, para enriquecer el repertorio y dado que el proceso sonoro, recursos tímbricos se vuelven más variados permitiendo aprovechar elementos estilísticos propios de cada ritmo andino colombiano.

El aporte de este trabajo en la labor como tiplista y como mujer, se origina a partir de la necesidad de una resignificación histórica, ayudando a visibilizar a otras mujeres dentro del campo musical y compositivo, junto a la divulgación de dos obras compuestas por mujeres que se destacaron en el siglo XX como compositoras y pianistas, a través de las adaptaciones para

tiple solista. Por esta razón, el reconocimiento del contexto histórico- social que se presentó para las compositoras durante el durante este periodo, es clave para un aporte documental necesario, ya que es muy escaso dentro de la música colombiana instrumental.

Como intérprete del tiple, se hace necesario intervenir en la realización de material para montaje de obras en la categoría solista, desde la perspectiva de la poca circulación de obras compuestas por mujeres dentro de esta categoría. Es importante reconocer el reto personal que esto representa en la realización de dichas adaptaciones, descubrir herramientas creativas con fines pedagógicos y descriptivos para en un futuro ser usado dentro de la cátedra de tiple, así aportando a los futuros intérpretes del tiple otras visiones artísticas femeninas y visibilizándolas por medio de este trabajo, sin desconocer el amplio repertorio que ya existe alrededor del tiple solista.

#### **1.4 Pregunta problema**

¿Qué retos de construcción técnicas, interpretativas y creativas se presentan en la elaboración de versiones para tiple solo a partir de obras instrumentales originales para piano, compuestas por mujeres en el siglo XX?

### **1.4.1 Preguntas técnicas**

¿Cómo resolver la diferencia tímbrica y la tesitura entre el piano y el tiple al momento de realizar una adaptación al tiple solista de las obras el vals Valle de Atriz de Maruja Hinestrosa Y el pasillo Sergio de Ruth Marulanda?

¿Cómo solucionar los elementos técnicos que diferencian el piano y en el tiple a la adaptación al tiple solista?

¿Será necesario el cambio de tonalidad de las versiones originales para la adaptación de las obras Valle de Atriz y Sergio?

¿La tonalidad de Eb mayor implícita en el vals Valle de Atriz será apropiada para abordar en el tiple solista?

¿Cómo emplear la misma inversión de los acordes en el vals Valle de Atriz en el tiple?

¿Cómo solucionar el rango de altura de la obra Valle de Atriz en el compás?

¿Cómo las cuerdas al aire pueden ser útiles al momento de la realización de la adaptación al tiple solista?

¿Qué efectos sonoros implícitos en las obras el vals Valle de Atriz de Maruja Hinestrosa y el pasillo Sergio de Ruth Marulanda pueden llegar a asemejarse a los del tiple?

¿Los arpegiados de la obra Valle de Atriz del compás 56 y 58 podrían considerarse semejantes a los que se realiza en las cuerdas pulsadas?

¿Cómo se soluciona la melodía que baja más del C4 del compás 13,15 y 16 del pasillo Sergio ya que se encuentra por debajo del rango del tiple?

## **1.5 Objetivo general**

Determinar las circunstancias técnicas, interpretativas y creativas en la construcción de versiones para tiple solo a partir de obras instrumentales originales para piano, compuestas por mujeres en el siglo XX.

## **1.6 Objetivos específicos**

1. Identificar los contextos histórico-sociales, vida y obras de compositoras relevantes en el desarrollo histórico de la música andina colombiana del siglo XX.
2. Verificar los elementos técnicos necesarios en la realización de las adaptaciones del piano al tiple de las obras Vals Valle de Atriz de Maruja Hinestrosa y el Pasillo Sergio de Ruth Marulanda.
3. Caracterizar y relatar la experiencia como camino metodológico para posteriores adaptaciones al tiple solista.

## 2 Estado de la cuestión

Pardo Núñez, Enerith. 2012. “Criterios técnico-musicales a tener en cuenta para la adecuación de una melodía a la idiomática tiple en la modalidad solista instrumental”. En *tiple bandola, discusiones sobre grafías para cordófonos colombianos*. CAPÍTULO DE LIBRO

Este capítulo presenta diferentes connotaciones cuando se elabora una versión de tiple solista. El texto proporciona los elementos técnico-musicales en el tiple que se deben tener en cuenta, tales como la tesitura, tímbrica, tonalidad, uso de transparencias entre otros. Es un libro útil para resolver el problema de la transposición de notas graves implícitas en cada obra adaptada, así como identificar recursos que se pueden implementar en cada reto que se encuentre en la obra.

Montaño Rozo, María Ximena. 2021. *La herencia eterna de la pianista colombiana Maruja Hinestrosa*. ARTÍCULO REVISTA PESQUISA JAVERIANA

URL: <https://www.javeriana.edu.co/pesquisa/la-historia-de-la-pianista-colombiana-maruja-hinestrosa-y-su-herencia-eterna/>

En este artículo, encontramos un pequeño abrebocas de la vida musical de la compositora Maruja Hinestrosa y el trabajo que realizó el musicólogo Luis Gabriel Mesa en la publicación de su libro. El aporte al proyecto es el reconocimiento que se le hace a la autora dentro del trabajo como compositora y poder plasmar en la monografía opiniones sobre la compositora y

trabajos que se han realizado de ella, como en este caso el libro publicado por Luis Gabriel Mesa.

Mesa Martínez, Luis Gabriel .2014. Maruja Hinestrosa: La identidad nariñense a través de su piano. LIBRO

URL: <https://mesamartinez.com/docs/Maruja-Hinestrosa-Mesa-Martinez-Capitulo-I.pdf>

En este libro el autor enfatiza sobre las influencias musicales de Maruja Hinestrosa, así como el contexto en el que se encontraba la compositora, mostrando el legado de la vida y obra de la compositora Nariñense, en este se puede ver varias de sus obras y transcripciones que el musicólogo Luis Gabriel Mesa realizó. El libro puede aportar al proyecto información de carácter musicológico y de Contexto de la compositora, las transcripciones realizadas por el autor en el cual se encuentra el Vals Valle de Atriz.

Rodríguez. A, Manuel Antonio. 2022. Ruth Marulanda Salazar, Vida y obra musical, VII Parte. VÍDEO

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nqmONfayTGk>

En este video podemos apreciar una entrevista realizada a la pianista y compositora Ruth Marulanda, en la que da sus apreciaciones como compositora y cuenta cómo realizaba su ejercicio de la composición. Esta entrevista puede aportar información biográfica de la maestra, para agregar a la monografía.

.

Marín Ramírez, María Cristina y Tobón Restrepo, Alejandro .2020. *Un piano más allá de la memoria*, Revista Universidad de Antioquia. ENTREVISTA

URL: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaudea/article/download/343733/20803651/>.

Esta entrevista Realizada a la maestra Ruth Marulanda nos habla ella de su vida y trayectoria musical, haciendo énfasis en su opinión frente al piano colombiano y cómo lo ha vivido de forma personal, haciendo que ayude a contextualizar su labor como compositora.

Camelo Tierradentro, Sergio Andrés. Ramírez, Marín, Jorge Iván y Vargas Guzmán Yordi Andrey .2018. Tiple solista en Colombia. ARTICULO

URL: <https://conservatoriodeltolima.edu.co/storage/2021/04/F-Tiple.pdf>

En este artículo habla sobre la consolidación del tiple solista en Colombia, así como de la historia y grandes exponentes en esta categoría, como fue los inicios en el país y festivales que ayudaron a su consolidación. Para la monografía se considera información importante para la identificación histórica del tiple solista desde sus inicios hasta la actualidad, identificando a los destacados exponentes del tiple. Desde este documento se puede identificar que no se registra muchas mujeres exponentes, dando a entender la poca intervención de documentación respecto al tema.

Mesa Martínez, Luis Gabriel. 2016.Valle de Atriz (Vals). REGISTRO SONORO

URL:

[https://www.youtube.com/watch?v=8n8m4sJpums&list=RDEMGgqM7glyK6xFeRrJtYxX\\_g  
&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=8n8m4sJpums&list=RDEMGgqM7glyK6xFeRrJtYxX_g&index=2)

Este trabajo de transcripción del maestro Luis Gabriel Mesa es de ayuda para la identificación sonora del val Valle de Atriz de la compositora Maruja Hinestrosa; Como herramienta para el análisis desde lo sonoro, además de una comparativa con las partituras y otras grabaciones o versiones del vals.

Marulanda Salazar, Ruth. 2010.Sergio. REGISTRO SONORO

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Qj-4L4ehcBI>

Esta grabación realizada a la interpretación por la maestra Ruth Marulanda es importante para el proyecto de investigación, se puede identificar sonoramente el estilo de composición de la maestra, ya que es ella misma la que interpreta su composición.

Marulanda, Salazar Ruth. 2010.Colombia en piano Ruth Marulanda. CD

CD en físico perteneciente al catálogo de la sala de música de la biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá)

En este trabajo discográfico se identifica la forma de interpretación y composición de la maestra, también se incluyen otras obras diferentes al pasillo Sergio.

Pinzón Casallas, Yuly Alexandra. 2023. El silencio, la parte femenina de la música Presencia de las mujeres intérpretes de bandola, tiple y guitarra en la música andina colombiana del S XX. TRABAJO DE GRADO.

[Repositorio Universidad Pedagógica Nacional](#)

Este trabajo de grado rescata varias mujeres dentro de la música colombiana, contextualizado la vida y su rol como mujer música en la sociedad. Para el trabajo de contexto Histórico es importante, ya que, gracias a esto se llegará a cada elemento que intervino en las vivencias musicales de varias mujeres que llevaron su práctica musical en el siglo XX.

En este trabajo se puede evidenciar información de la maestra Enerith Núñez, tiplistas. Nombra también a otras intérpretes del tiple en grupos que fueron conformados por mujeres.

Ramos, Pilar.2010. Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música. ARTICULO

URL: [https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902010000100002&script=sci\\_arttext](https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902010000100002&script=sci_arttext)

Este artículo muestra una cifra de estudio en cuanto al porcentaje de compositoras respecto al total de compositores en diferentes países, mostrando un porcentaje bajo en la cantidad de compositoras, demostrando un desbalance grande.

Triana, Alba Fernanda. Mujeres en La música en Colombia: el género de los géneros.

URL:

<https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=pJwxDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT7&dq=mujeres+compositoras+colombia&ots=wfeDUvHSPY&sig=T5UfVgFiCPaKa-j3qyge0tbAaKY#v=onepage&q=mujeres%20compositoras%20colombia&f=false>

Este libro reúne varios artículos, ensayos nacientes de investigaciones académicas, las cuales comparten diferentes experiencias desde la participación femenina dentro de la música, los contenidos que compila son los siguientes: La Super Estructura de la Música y mi Música, Jaqueline Nova: De la Exploración a la Experimentación de la Libertad, ¿Música para la convivencia? Inequidad de Género en la educación y practica musical: El caso del Plan Nacional de Música para la Convivencia.

Este último reúne experiencias de mujeres que ejercieron durante este proyecto, mostrando vivencias como los instrumentos generalizados en formatos de bandas, presentándose simbologías de género en que las mujeres se les atribuía la interpretación de un instrumento específico, como el estereotipo de que las niñas en la banda escogen particularmente instrumentos como la flauta traversa, clarinete, oboe o violín y los niños la Tuba, trompeta o trombón. Este libro abarca otro tema y es las mujeres en las músicas populares, la autora logra entrever cuestiones estructurales de la sociedad referente a cuestiones de género, desde que los niveles de organización social influyen en la participación de la mujer en el mundo musical.

Vega, Luis Daniel.2021. Mujeres en la música en Colombia, una deuda bibliográfica.

ARTÍCULO

URL: [Mujeres en la música en Colombia: una deuda bibliográfica](#)

Este articulo habla de las pocas publicaciones de libros, que se han preocupado por el devenir musical femenino. Además, abarca las diferentes mujeres que se destacaron en la música, por ejemplo, la destacada pianista Teresa Tanco Cordovez, la cual se destacó en el ambiente musical colombiano. Los libros que da a conocer son: Mujeres en la Música Colombiana, el

Género de los Géneros, Esther Forero la Caminadora, Canto de Gorrión entre otros, sirviendo para el proyecto como herramienta para buscar elementos relacionados con la participación femenina en la música.

Marcelo Gómez, María.2024. Chopin en la música colombiana: adaptación de dos mazurcas para trío típico colombiano de cuerdas pulsadas. TRABAJO DE GRADO

URL: <http://hdl.handle.net/20.500.12209/19900>

Este trabajo corresponde a dos adaptaciones para trío de cuerdas pulsadas (bandola, tiple, guitarra) La autora realiza un análisis desde lo conceptual y musical, por medio de metodologías en los que se desprenden tres fases, conceptualización, análisis y adaptación.

Este proyecto aporta una mirada y acercamiento a las adaptaciones de piano a cuerdas pulsadas, ya que dentro de la investigación no se encontró evidencia previa de publicaciones enfocadas en la adaptación de obras originales para piano al tiple andino colombiano.

### 3 Ruta metodológica

Este proyecto, perteneciente a la línea investigación – creación aporta una ruta y proceso descriptivo de adaptación al repertorio de tiple solista de dos obras originalmente compuestas para piano, en búsqueda de aquellos recursos técnicos por implementar según el desafío y la idea musical que se presenta en cada obra, por medio del análisis y a la par conocer el contexto de cada obra y aportes a la música instrumental andina colombiana de las compositoras Maruja Hinestrosa y Ruth Marulanda.

Identificar compositoras del siglo XX, es una de las primeras tareas del proyecto. Para la selección de las obras se tendrá en cuenta que las compositoras pertenezcan a la categoría instrumental andina colombiana, se hará uso herramientas como documentos publicados de diferentes conciertos y salas importantes, así como libros o publicaciones realizadas por las mismas compositoras. También se hace importante identificar el contexto histórico alrededor de estas compositoras, ya que esto aportará una mirada de resignación histórica.

La otra fase del proyecto será seleccionar dos de estas compositoras y una obra de cada una para las futuras adaptaciones, las cuales poseen composiciones en categoría instrumental, teniendo en cuenta su relevancia en su desempeño durante el siglo XX. Se seleccionará también una obra por cada compositora escrita originalmente para piano, teniendo en cuenta aspectos que se diferencien como: Tonalidad, ritmo andino colombiano y estilo, para lograr una comparación más amplia de las composiciones seleccionadas.

La tercera etapa de este proyecto será analizar de manera detallada cada una de las obras, indagando el contenido sonoro existente en las diferentes plataformas disponibles, buscar de la misma forma, las partituras y transcripciones publicadas de estas, para lograr definir a partir de cuál versión realizar las adaptaciones al tiple solista. Luego de seleccionar la versión para usarla como guía, se identificará tonalidad original, armonía usada, aspectos pianísticos usados en las obras, tesitura prevalente y un análisis estructural de cada obra.

La cuarta etapa consiste en identificar cada dificultad técnica que se vaya presentando, para una construcción de las adaptaciones al tiple solista. Al tener en cuenta que cada obra fue diseñada originalmente para piano por estas compositoras, se determina desafíos como diferencia de tesitura en las dos obras, se ajustará posiciones de acordes en el tiple con relación a las inversiones de cada acorde hecho por el piano, así como cada circunstancia diferencial de los instrumentos, para posteriormente permitir realizar la construcción de las adaptaciones, todo esto mediante un proceso descriptivo de cada paso y sección de las obras.

La quinta etapa consta de la construcción de las adaptaciones con sus correspondientes descripciones. El resultado de cada adaptación se expondrá según la traducción al lenguaje del tiple solista propuesta. Se dará explicación de por qué se usa cada herramienta implícita en una obra de tiple solista, cada recurso instaurado en la adaptación. En cada descripción será importante explicar por qué el uso de los diferentes efectos y elementos sonoros característicos en el tiple solista. Por último, en la sexta etapa se llevará a cabo la Grabación de los temas Vals Valle de Atriz y el pasillo Sergio, de Ruth Marulanda. para esto se hará uso del espacio de plataformas como YouTube.

A continuación, se puede observar un diagrama de flujo, en el que se puede visualizar las diferentes etapas del proyecto y de algunas preguntas que dieron paso a las diferentes decisiones en la realización de las adaptaciones.

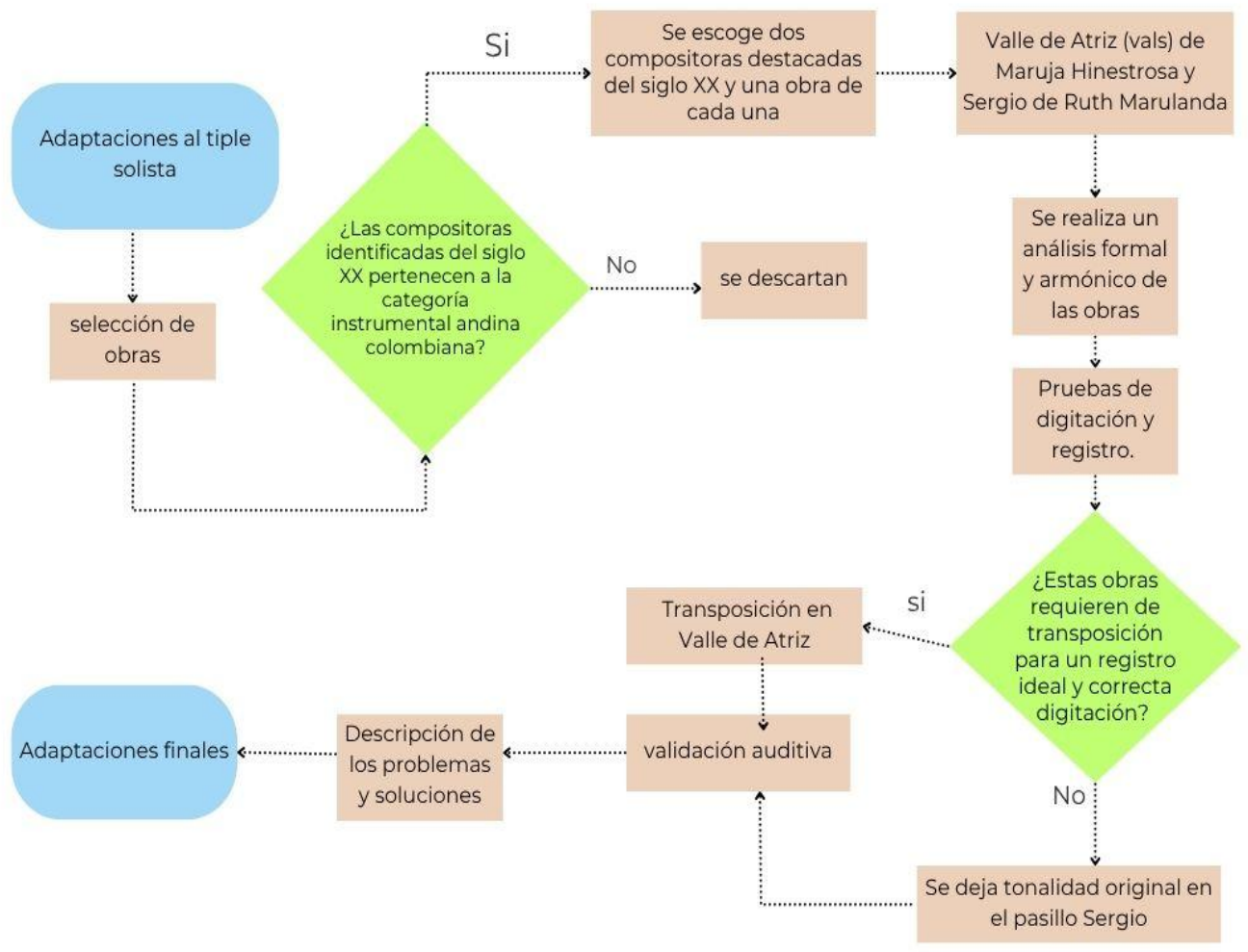


Ilustración 1. Diagrama de flujo creado por la autora

Para el proyecto se incorpora una tabla de trazabilidad, de las obras Valle de Atriz y Sergio, en el que se evidencia un mapeo que indica compás, problema detectado y la solución en el tiple:

*Tabla 1 Tabla de trazabilidad Valle de Atriz, realizada por la autora.*

<b>Valle de Atriz</b> <b>Tonalidad Original: Eb Mayor</b>		
<b>Compás</b>	<b>Problema</b>	<b>Solución en el tiple</b>
Toda la obra	Tonalidad que no se adecua a una buena ejecución melódica, debido a la tesitura del tiple.	Transposición de la obra a la tonalidad de D Mayor.
3	Salto de la melodía en la nota Si.	Uso de cuerda al aire (orden 2).
23	Mantener la línea melódica.	Realizar toda la línea melódica en el orden 4.
38	Realizar de forma Fluida las semicorcheas y quintillo de semicorcheas.	Incorporar indicaciones de los dedos a usar de la mano derecha.
42 a 44	Mantener ligado la melodía y correcta incorporación de acompañamiento armónico	Dejar como bajo la nota re (orden 4) mientras se desarrolla la melodía, dejando un colchón armónico sin sacrificar la melodía.
55	Digitación no viable en la octava original, ya que se desarrollaría en una posición poco cómoda y no permite una adecuada dirección melódica	Realizar la melodía una octava por debajo del registro inicial, para mantener un buen movimiento melódico y posición.
68	Mantener la ligadura de fraseo	Dejar los acordes estáticos mientras se desarrolla la línea melódica junto al uso de cejilla La digitación cercana para evitar saltos.
75	Realizar una octava que sobrepasa la tesitura del tiple.	Subir una octava en la melodía, ya que sobrepasa la nota más baja
88	El acorde de tónica en posición fundamental no es viable	El bajo en re (orden 4) completando el acorde de sol en todas las cuerdas al aire.
90	Rango de la melodía fuera de la tesitura del tiple	Realizar el seisillo una octava arriba.
111	Arpeggio ascendente fuera del rango de tesitura.	Los armónicos a la octava, como recurso de seguir la línea melódica de forma ascendente.

Tabla 2 Tabla de trazabilidad de Sergio, realizado por la autora.

<b>Sergio</b>		
<b>Compás</b>	<b>Problema</b>	<b>Solución en el tiple</b>
4	Mantener Acorde completo	Se deja como bajo la nota La, omitiendo nota acompañante en la primera corchea del segundo pulso
8	Realizar contra melodía.	Se omite realizarlo, sin sacrificar el discurso melódico.
18 y 19	Construcción de la melodía con acompañamiento armónico.	Se integra la media cejilla en el séptimo traste.
20	Mantener Acorde completo	Omitir notas del acorde dejando
21	Nota fuera de la tesitura	Se usa un armónico para asemejar la altura de la línea melódica.
22	melodía fuera de la tesitura	Se transpone una octava descendientemente
29 -33	Melodía no compatible para el desarrollo melódico - armónico.	Transportar una octava descendientemente.

## **4 Marco teórico**

Este capítulo abarca diferentes unidades de las cuales harán parte de la investigación. El capítulo se encuentra dividido en cinco secciones: En la primera, "Criterios Idiomáticos en el Tiple", se expone la forma de afinación y tesitura prevalente del instrumento, los diferentes recursos técnicos y tímbricos que se usan en el tiple. En la segunda "El Tiple Solista", se realiza un recorrido en la historia del tiple, explicando qué se puede comprender como tiple solista y sus exponentes iniciales hasta la actualidad, reconociendo a las mujeres que se destacan en este. En la tercera, "Contexto Social de Compositoras", se incluye un relato de la gran brecha a la que se expusieron las mujeres del siglo XX y cómo se desarrollaron dentro de su participación en entornos musicales. En la cuarta "Mujeres Compositoras de Música Instrumental Andina Colombiana", se realiza un acercamiento a las diferentes compositoras de música instrumental y visibilizando algunas de las que hicieron parte de esta labor compositiva. La quinta "Maruja Hinestrosa", se enfoca en la biografía de esta compositora e intérprete del piano. Finalmente, en la quinta, "Ruth Marulanda", se expone su vida y obra, haciendo alusión al trabajo realizado en los últimos años.

### **4.1 Criterios idiomáticos en el tiple**

El tiple es un instrumento perteneciente a la familia de cuerdas pulsadas, cuenta con doce cuerdas, las cuales su afinación estándar en do mayor cuenta con cuatro ordenes (cada una de tres cuerdas metálicas) las cuales se afinan así: Primer orden en Mi, segundo orden la nota Si, tercer orden en Sol y cuarto orden la nota re (es el registro más bajo del tiple). A

continuación, se dará a conocer el registro que abarca este instrumento, también dando a conocer la ubicación de cada orden del instrumento, y como se refleja en la partitura la indicación de cuerda u orden (número dentro del círculo).



Ilustración 2. Registro prevalente o tesitura del tiple, realizado por la autora.



Ilustración 3 Ubicación de los órdenes del tiple en la partitura, realizado por la autora.

Otro aspecto para tener en cuenta es que según la morfología del tiple se puede entrever que las cuerdas del primer orden (nota Mi) suenan todas dentro de la misma octava, en cambio el segundo, tercer y cuarto orden suenan sus notas correspondientes pero la cuerda del medio entorchada suena por una octava abajo a las cuerdas que se encuentran a su lado, llamadas requintillas. Debido a la variedad de tímbrica se puede concebir el tiple con un sonido brillante que lo caracteriza.

Una de las características mas importantes que consideran muchos, es el *guajeo* o *razguelo*, *sonido* que se encarga de producir la mano derecha a la hora de ejecutarlo. Oscar Santafé en

una de sus publicaciones, hace referencia a la explicación de Hugo Urrego en el “V encuentro nacional de tiple de la UPN” de esta manera:

Ahora bien, el guajeo deberá entenderse como una colección de eventos rítmicos, muy a la manera de percusión: “el tiple es también un instrumento de percusión, allí se encuentran y se posibilitan diversos golpes y efectos, tendríamos que definir cuál es el sonido real del instrumento para definir también cuáles son los posibles efectos”<sup>1</sup>

Para el tiple existen otros eventos rítmicos que se usan como elemento para acompañar, el brisado, el cual es la mano derecha haciendo uso de las falanges de los dedos, hacia arriba para rosar suavemente las cuerdas, aportando un sonido dulce. El pellizcado o pulsado para atacar al tiempo todas las notas del acorde a realizar. Todos estos elementos sirven para darle variedad a la obra a ejecutar. Existen otras técnicas de ejecución distintivas como por ejemplo el golpe en las cuerdas en forma de percusión o también usar como tambora la casa resonadora del tiple, esta última se usa bastante en obras de categoría tiple solista.

Para el tiple melódico se hace uso de varios recursos, pulsado que se puede presentar con cualquiera de los cuatro dedos de la mano derecha (desde el pulgar hasta el dedo anular) según el movimiento de la línea melódica, en especial los dedos índice y medio, a continuación, se incluye una representación gráfica de cómo se incluye dentro de las partituras este tipo de indicaciones:

---

<sup>1</sup> Santafé, *La escuela del tiple en Colombia*.

INDICACIÓN	DEDO A USAR
<i>p</i>	Pulgar
<i>i</i>	Indice
<i>m</i>	Medio
<i>a</i>	Anular

*Ilustración 4 Indicaciones de dedos para las partituras de tiple, realizado por la autora.*

El uso de las tonalidades es muy importante resaltarlo para el uso en la ejecución de obras en el tiple solista, Enerith Nuñez señala en una de sus publicaciones que las tonalidades que más se adecuan son las siguientes: G, Em, Gm, E, D, Dm, C, A, Am, y Bm<sup>2</sup>. Según Nuñez estas tonalidades nos ayudarían a proporcionar una adecuada ejecución melódica, para cuerdas al aire o pisadas. Esta interprete del tiple también clasifica los sonidos armónicos en dos categorías: armónicos naturales y armónicos octavados, a lo que da a entender que los primeros se ejecutan sobre una sola nota y los segundos sobre dos o más notas. A continuación, se presenta una tabla con términos generales dentro del tiple, con su definición:

---

<sup>2</sup> Nuñez, «Criterios técnico-musicales a tener en cuenta para la adecuación de una melodía a la idiomática tiplística en la modalidad solista instrumental».

Tabla 3 Glosario de términos en el tiple, realizado por la autora.

<b>Glosario</b>	
<b>Termino</b>	<b>Definición</b>
Brisado	El ataque con la parte posterior de los dedos, especialmente usando las falanges distales o también llamado Yema de los dedos, con un ataque rozando sutilmente las cuerdas. Es ideal para dinámicas suaves
Pulsado	Hacer sonar las cuerdas, según el dedo de la mano derecha que corresponda, existe el pulsado apoyado en las melodías y también se usa para realización de acordes en bloque.
Armónico	Efecto sonoro con frecuencia alta, en los que se pueden producir en cuerdas pulsadas de forma natural, pulsando la cuerda al aire desde el traste 12 o los armónicos octavados pisando desde otras notas.
Cejilla	Técnica de presionar con el índice todas las cuerdas a la vez, dentro del mismo traste.
Media cejilla	Técnica de presionar con el índice la mitad de las cuerdas a la vez.
Guajeo	Producción sonora en el acompañamiento del instrumento, en donde el tiplista expone su experiencia rítmica armónica.
Rasgado	Ataque sobre el encordado que busca hacer sonar el acorde completo, el cual tiene dos direcciones (arriba y abajo)
Cuerda al aire	Pulsar la cuerda sin pisar con la mano izquierda en los trastes.
Aplatillado	Efecto sonoro brillante, el cual se asemeja a los platillos suspendidos. Su función es hacer destacar los acentos propios del ritmo a interpretar.

## 4.2 El tiple solista

El tiple andino colombiano de 12 cuerdas y cuatro órdenes, se considera patrimonio nacional desde el año 2005. Antes de la década de los setenta, se consideraba solo un instrumento meramente acompañante o en una faceta solamente melódica. Pero ¿cómo podríamos definir qué es el tiple solista? Bien podría definirse el instrumento como tal acompañado por otro instrumento armónico o bien sea por una orquesta de cámara en cualquier formato.

En esta ocasión se aludirá la interpretación de este cordófono sin acompañamiento de ningún otro instrumento, solo las doce cuerdas y su intérprete. Se ha manifestado de diferentes maneras en consideraciones de forma de interpretación del instrumento, ya sea incorporación de acordes y movimiento melódico todo esto en un solo tiple con acompañamiento tradicional de los ritmos andinos colombianos o movimiento contrapuntístico en las obras con poca incorporación del guajeo<sup>3</sup>. Hoy en día, ya se ha consolidado en diferentes facetas dentro y fuera de la música andina colombiana.

Un aspecto para la consideración de la definición del tiple solista podría ser a partir de las bases de un concurso, en este caso, el concurso nacional de composición para tiple, realizado en la ciudad de envigado, dice al respecto de obra para tiple solista lo siguiente:

Se trata de una obra en la que un solo ejecutante desarrolla la parte melódica, la parte armónica y si la obra la incluye, un aporte de percusión.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup>Es la colección de eventos rítmicos, muy a la manera de percusión. Santafé, *La escuela del tiple en Colombia*.

<sup>4</sup> cortiple, «Septimo concurso nacional de composición de obra para tiple, “Elkin Perez Alvarez”».

Uno de los tiplistas solistas que se registran es Gonzalo Hernández y, según el historiador y tiplista Hugo Urrego, fue el primer gran solista de la historia. David Puerta Zuluaga en su libro *los caminos del tiple* aportan información al respecto:

Una vez abierto el mercado del disco para el tiple, Gonzalo Hernández asombra a sus compatriotas con su maestría imposible de imitar. Es el solista de tiple solo, que marca una nueva orientación con sus *surrungueos* y *bambucos*.<sup>5</sup>

David Puerta nos da a entender que este personaje abre camino a lo que hoy se conoce como tiple solista, ya se había tenido en cuenta que Pacho Benavides había grabado un disco con el tiple, solo que, con el acompañamiento de José A. Morales. Fue luego cuando Gonzalo Hernández, quien lo hizo totalmente solo, sin otro tiple acompañando sus melodías. Aquel disco se registra como: *tiplecito de mi vida*, grabado por la entonces disquera Sonolux en el año 1970.

Otro acontecimiento importante a la línea de tiempo del tiple solista, se da en el año 1973, cuando se realizó un encuentro de tiples en la ciudad de Mariquita, ya que este año se realizaba el primer festival nacional de tiples, lo que luego más adelante dio paso a el Festival Mangostino de Oro, el cual; permitió definir al tiple solista como expresión, en el encuentro nacional de solistas Luis Enrique el “Negro Parra ”. Dentro de este primer encuentro se registran tres modalidades en el concurso: Tiplista acompañante, tiplista puntero con plectro y tiple solista. Los tiplistas ganadores de este primer festival fueron Pedro Nel Martínez, Luis Enrique “el negro” Parra y Gustavo Sierra del Valle.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> *Los Caminos del Tiple*, dos.

<sup>6</sup> Camelo Tierradentro et al., «Tiple solista en Colombia».

Varios artistas de diferentes partes del país quisieron incorporar en la interpretación del tiple la armonía y melodía a un sonido simultáneo y más protagonista; todo esto realizado por un solo tiple. Uno de estos personajes que iniciaron el camino hacia el tiple solista fue el tiplista veleño Pacho Benavides, este intérprete mostró el tiple en otra faceta en la que, junto a una plumada que le permitía dar un sonido diferente a otros tiplistas de la época. Realizó varias grabaciones con temas propios y versiones de otras obras, uno de los que produjo en *canta un tiple vol. I, II y III*.<sup>7</sup>

Luis Enrique “el negro” Parra, tiplista tolimense de Mariquita, ha destacado por su participación en varios festivales, además de hacer un aporte compositivo al repertorio de música colombiana en el tiple solista con sus obras como *Danza de Amor*, *Zumbambico* (Pasillo), *batiendo chocolate* (bambuco) y la más célebre, *tonada del silencio*. Fue también ganador cinco veces del concurso *Mono Núñez* en Ginebra (Valle). Ha realizado versiones de otras obras como el bambuco *El Sotareño*, composición de Francisco Diaco. Este tiplista se caracteriza por un rasgueo y aplatillado<sup>8</sup> diferente, en su búsqueda personal ha logrado mostrar un sonido extraordinario y actualmente sus composiciones han resonado en espacios académicos para el estudio formal del instrumento.

Referentes para intérpretes del tiple solista existen muchos. Uno de los que sobresalen es Pedro Nel, Martínez del municipio de Charalá Santander, el cual viene de cuna tiplera<sup>9</sup> incluso tiene un festival de tiple con su nombre. Él decidió seguir el camino de lo que en su momento fue una nueva forma de interpretar el instrumento. Sus interpretaciones logran denotar un lenguaje propio y construido desde la tradición oral y el empirismo, con un estilo único de tocar el tiple.

---

<sup>7</sup> *Canta un tiple*, I.

<sup>8</sup> Efecto que se utiliza en el tiple con las uñas de los dedos pulgar e índice de la mano derecha. PÉREZ ALVAREZ, Elkin. *Método de Tiple*. Medellín, Colombia. Litografía Especial. 1996. P.41

<sup>9</sup> Se hace referencia a grupo o comunidad de intérpretes y sabedores del instrumento Tiple.

Este artista llevó al tiple a escenarios internacionales, países como Estados Unidos, Canadá y México en el año 1977.

Otro exponente del tiple solista es Fabián Gallón, con obras que por mucho tiempo se escucharon en formatos de tríos, cuartetos o estudiantinas trajo a colación en versiones solistas, usando obras de compositores reconocidos como fue León Cardona, Álvaro Sánchez, Terigg Tucci, entre otros.

Oriol Caro tiplista Bogotano compositor y arreglista es un referente en el tiple solista, ya que él ha realizado obras originales para este formato, publicando su álbum árboles y su libro 50 Obras Para Tiple Solista. Este compositor muestra sus obras más contemporáneas y pensadas específicamente para que el intérprete de tiple juegue con sonidos y explote el potencial tímbrico del instrumento para mostrar la interpretación de otros ritmos diferentes de Latinoamérica como lo es el tango y la chacarera, permitiendo mostrar a través del instrumento algo diferente a lo que es la música andina colombiana.

Gustavo Adolfo Rengifo tiplista autodidacta vallecaucano ha llegado ser reconocido por su participación en festivales y musicalización de poemas de Luis Carlos González, compositor de numerosas canciones tales como La Llamita, Mi amigo de la Bandola, la cual fue dedicado a Benigno “mono” Núñez en los cien años de su nacimiento o Me Gusta tu Olor a Penumbra, letra de Octavio Gamboa y la música de este personaje, lo cual en la canción logra incorporar el tiple solista. Con su voz ha llegado a deleitar y enriquecer los ritmos andinos colombianos, incluyendo hasta los más chicos con su canción Agüita Alegre, en ritmo de bambuco. Se le ha visto interpretar en versiones de solista obras como Radio Santafé, composición de Álvaro Romero Sánchez.

Continuando con el recorrido de intérpretes del tiple solista, se evoca el trabajo de Enerith Núñez, tiplista destacada y reconocida por sus trabajos entorno a este, publicó en 1992 un trabajo de arreglos titulado “Dieciséis obras de autores colombianos para tiple solo” y también realizando versiones a este formato de obras internacionales tales como “El Padrino”, “*Come Back To Sorrento*” de E. D. Curtis, “Mambo No 5” de Pérez Prado, entre otros. También se destaca ella con su publicación de obras universales y versiones para tiple solista para el año 2008. Enerith en su campo investigativo realizó una publicación titulada “Criterios Técnico-Musicales a Tener en Cuenta para la Adecuación de una Melodía Idiomática Tiplística en la modalidad solista instrumental. Esta publicación es interesante, ya que menciona los elementos técnicos necesarios en el idioma de la escritura para el tiple, de la cual dedujo a partir de su trabajo en las adaptaciones.

Actualmente, contamos con varias mujeres intérpretes del tiple solista en los escenarios y festivales, tales como Cindy Gómez, destacada tiplista Bogotana y egresada de la Licenciatura de la Universidad Pedagógica Nacional, también ha realizado dos composiciones para tiple solista; una de estas es un bolero jazz que se llama “Para Carlitos” (2024) en formato para charango y guitarra. Las otras obras son originales para tiple solista, una en ritmo de bambuco que se titula *tu ausencia* (2023) publicada en un libro de charango en Chile, titulado *Rial Book del Charango*<sup>10</sup>, y un pasillo lento titulado “paso a paso”.

También, es necesario hablar de las nuevas generaciones de mujeres que están llegando a escena. Una de ellas es Camila Naranjo Arenas, tiplista que ganó la convocatoria jóvenes intérpretes en la categoría “Solistas de música tradicional colombiana” para presentarse en la

---

<sup>10</sup> Espinosa y Escobedo, *Rial Book del Charango*, vol. 1.

sala de conciertos Luis Ángel Arango en la temporada nacional de conciertos 2024<sup>11</sup>. Valeria Arenas, de Girardota (Antioquia), cantautora e intérprete del tiple, ha realizado aportes alrededor del tiple solista, publicando versiones de las obras del maestro León Cardona. Asimismo, ha compuesto tres obras para tiple melódico con plectro; un pasillo titulado el Parlanchín<sup>12</sup>, Obra inspirada en una de las estructuras armónicas del pasillo (sexto grado descendido mayor), tomado de la escala mayor armónica. Mangarriba, una obra en ritmo de polka y Gremio pintoresco, un porro paisa que hace parte del banco de partituras de las estudiantinas regionales.

Por otra parte, es necesario resaltar que existen diferentes festivales del tiple, cuyo eje central es el tiple solista y los cuales son foco clave para la distribución de obras originales para el instrumento, algunos de estos son: Concurso Nacional de tiple en Envigado Antioquia liderado por Cortiple. Concurso de Charalá en Santander, encuentro nacional de tiples Universidad Pedagógica Nacional. En el año 2024 se inició el proyecto de encuentro nacional de Bucaramanga.

### **4.3 Contexto social compositoras**

, Las mujeres no se ha visto involucrada con más devoción en la composición de obras instrumentales. Este efecto, se le atribuye a un sin número de situaciones. Según la musicología feminista a lo largo de la historia la mujer se ha visto en desventaja en, muchos sentidos, desde el hecho de los roles sociales tales como, encargarse de las tareas del hogar. Un claro ejemplo es Louise Adolpha le Beau (1850-1927), fue la primera mujer alemana en polemizar sobre el

---

<sup>11</sup> *Serie de los Jóvenes Intérpretes 2024.*

<sup>12</sup> *El Parlanchín.*

papel social de la mujer que deseaba dedicarse a la composición. Según un artículo escrito como prólogo para el libro *Mujeres Compositoras*, publicado por Darío Valencia Restrepo, afirma lo siguiente:

Se enfrentó a quienes sostenían que la creatividad estaba reservada a los hombres; denunció cómo el menosprecio de los trabajos de la mujer impedía la ejecución por parte de sus colegas, y fundó una escuela musical para niñas cuyas ideas tienen hoy vigencia en la organización “Frau und Musik”<sup>13</sup>

Esto nos da a entender que históricamente la mujer se ha encontrado en constante búsqueda de reconocimiento en torno a esta labor como compositoras alrededor del mundo; en donde algunos documentos pueden dar fe de la existencia de varias de estas compositoras. Si bien el documentar a compositoras es un trabajo musicológico extenso, se busca dar a conocer otros aspectos documentados con compositoras colombianas.

En el trabajo de grado de Yuly Pinzón, titulado *El silencio, la parte femenina de la música Presencia de las mujeres intérpretes de bandola, tiple y guitarra en la música andina colombiana del S XX*<sup>14</sup>, se puede apreciar ciertas entrevistas realizadas a mujeres músicos del siglo XX, que contaron sus anécdotas de cómo diferentes cosas interfieren en el desempeño de su quehacer musical, mostrándonos una perspectiva de lo que se vivía en el momento, señalando ciertos comportamientos machistas que coartaron su vida musical.

---

<sup>13</sup> Valencia Restrepo, «Mujeres compositoras».

<sup>14</sup> Pinzón Casallas, «El silencio, la parte femenina de la música Presencia de las mujeres intérpretes de bandola, tiple y guitarra en la música andina colombiana del S XX».

Según Pedro Sarmiento en su artículo publicado en el blog de música, en la parte seis de la publicación titulada mujeres compositoras, serie composición en Colombia, cuenta que hacia el año 1979 se realizó el primer concurso de Compositores de música colombiana de Colcultura, en donde se registró la participación de varias compositoras, en la categoría de música “cultura” en las cuales se reconoce los nombres de: Josefina Gómez de Botero, Rocío Cárdenas Duque, Maruja Hinestrosa de Rosero, Enna Ruiz del Campo y Gloria Bermúdez.

También Sarmiento afirma lo siguiente en el artículo:

...mientras que en la categoría ‘Música popular’ lo hicieron: Elvia Chadid de Ferris, Ruth Peñalosa de Ceballos, Cecilia Pinzón Urrea, María Ruth Rojas de Polanco, Ernestina Acevedo de Pinilla y Rita Fernández Padilla. En fuentes de años anteriores se encuentra que Jacqueline Nova fue la compositora más relevante en el ámbito de la música académica colombiana, siendo ella la única compositora a quien la Orquesta Sinfónica de Colombia le hizo el estreno de sus obras Asimetrías, Metamorfosis, Doce móviles para orquesta y Oposición-fusión, entre 1966 y 1969.<sup>15</sup>

En este artículo publicado en el blog de música del banco de la república el autor habla de que hacia el año 1959, un listado del conservatorio Nacional revela la participación de solo cuatro hombres inscritos como estudiantes dentro del programa, mostrándonos una nula participación en estos espacios y así permitirnos comparar en el paso del tiempo la creciente participación femenina dentro de las actividades musicales en general.

---

<sup>15</sup> Sarmiento, «Parte 6 Mujeres compositoras 1».

Haciendo énfasis en la participación femenina en el ámbito académico, en el libro *Mujeres protagonistas en la música del Tolima*, historias de vida, habla del contexto durante el siglo XX de la mujer colombiana, específicamente en esta sección en el ámbito académico nos informa que era deficiente la educación en el nivel de bachillerato de las mujeres, lo que creaba un fenómeno de no poder ser partícipes de la educación superior en Colombia.

Solo hasta el año 1963 fue recibida la primera mujer como estudiante en la Universidad Nacional<sup>16</sup>, el autor expone el siguiente cuadro comparativo:

***Estadísticas de egresados universitarios en Colombia***

Año	Egresados varones	Egresadas mujeres
1938	278	6
1944	402	11
1948	740	74
1950	737	128
1965	2784	915

Fuente Lucy Cohen. *Las colombianas ante la renovación universitaria*. (1971)

Tabla 3 Estadísticas de egresados universitarios en Colombia

Tabla 4 Extraída del libro *Mujeres protagonistas en la música del Tolima: historias de vida: Blanca Álvarez de Parra, Isabel Chava Rubio, Leonor Buenaventura de Valencia* Pág.32

Es importante analizar el contexto social académico y participativo de las mujeres durante este siglo, por lo tanto, se hace evidente la diferencia abrupta entre los años 1938 y 1965, se logra observar en el año 1938 solo el 2.15% de participación femenina en relación con los hombres egresados, comparando que en año 1965 se manifiesta una participación femenina del 32.86%

<sup>16</sup> Galindo Palma, *Mujeres protagonistas en la música del Tolima: historias de vida: Blanca Alvarez de Parra, Isabel Chava Rubio, Leonor Buenaventura de Valencia*.

contrastando con la participación masculina de universitarios en Colombia. Sin embargo, aunque en este rango de años se logra ver una diferencia de egresadas universitarias, logramos ver que no llega a una equivalencia e igualdad en la participación educativa de la mujer.

En la actualidad la presencia femenina en ámbitos musicales aún se ve escasa, un ejemplo claro de esto es como Alejandra Quintana Martínez en su ensayo publicado en el libro *Mujeres en La música en Colombia: el género de los géneros*; habla desde la experiencia de otras mujeres infiriendo en que las practicas musicales de las mujeres se ven nubladas al “maternar”, encargarse en labores del hogar o por razones de convivencia con sus parejas. También deduce desde el ámbito laboral es difícil el ejercicio por tiempos que no son conciliables con la crianza, la educación y la familia<sup>17</sup>.

Por otro lado, la misma autora se refiere a un dato importante y es al porcentaje que se evidencia en la participación en las escuelas de músicas tradicionales andinas colombianas, donde en el Noroccidente de la zona andina se ve un 26 % de participación de mujeres, en Centro Oriente una participación de 31% y un 34% en el centro Sur.

#### **4.4 Mujeres compositoras de música instrumental andina colombiana**

La música instrumental Andina colombiana se ha visto muy variada en la última década, en la actualidad ha incrementado el número participación de las compositoras, si bien, en el siglo XX se registran más compositores hombres que mujeres, esto se debe a diferentes fenómenos presentados en los contextos sociales en los que se desenvuelven diferentes mujeres. El registro documentado en número de compositoras no ha sido de gran manera satisfactoria, si bien se

---

<sup>17</sup> Triana et al., *Mujeres en La música en Colombia: el género de los géneros.*, II.

registran cantautoras, pero, el número exacto de compositoras de música instrumental de aires andinos colombianos no se puede tener con exactitud.

Existen unas lecturas de música colombiana que realizó el instituto musical de las artes, refiriéndose a mujeres compositoras como Teresa Fanco de Ran, Josefina Acosta de Barón, Leonor Buenaventura, Graciela Arango de Tobón, Rosita Herrera de la Rocha, en el centro de documentación nacional. Todas estas son conocidas en su momento por composiciones de canciones, mas no por sus composiciones de música instrumental. En el libro Mujeres protagonistas en la música del Tolima: historias de vida: Blanca Álvarez de Parra, Isabel Chava Rubio, Leonor Buenaventura de Valencia, se plasma la vida y obra y aportes como compositoras, reconoce a estas tres como grandes exponentes y compositoras del departamento del Tolima, iniciando vestigios de exaltación a la figura femenina en la composición, contando también el contexto de estas dos compositoras.

#### 4.5 Maruja Hinestrosa



*Ilustración 5: Maruja Hinestrosa en el Teatro Colón. Fuente: Archivo personal de Luis Gabriel Mesa, 1992*

Esta pianista que se gestó en tierras Nariñenses entregó sus composiciones a nuevas generaciones y es muy conocida por su obra *el cafetero*. Su nombre completo fue María de la Cruz Hinestrosa Eraso, Nacida un 16 de noviembre de 1914 en Pasto, Nariño. Vale la pena traerla a la nómina de mujeres compositoras del siglo XX, por su gran aporte y contribución a las músicas colombianas en formatos de banda sinfónica y el piano.

Según información que se puede contemplar en el libro publicado por Luis Gabriel Mesa, Maruja inició sus estudios musicales en un colegio católico al que asistía, afirmando lo siguiente:

Distintas biografías publicadas en los últimos 50 años por autores como Heriberto Zapata (1962), Octavio Marulanda (1989), José Vicente Ágreda (2001) y José Menandro Bastidas (2011), entre otros, hacen referencia en este sentido a la Profesora Bautista, monja de origen alemán que lideró durante la década de 1920 su formación musical, entre la de otras hermanas y estudiantes franciscanas. (Mesa Martínez,2014)<sup>18</sup>

Según esto se puede evidenciar influencia de su música, ya que entre una de sus composiciones vemos música sacra como la que se titula “ave maría” que según Mesa hace la acotación de que es dedicada a la virgen de las Lajas, elaborada para voz con piano. Según una entrevista que esta compositora concedió en el año 2000, hablaba de que, en el colegio en horas del descanso, le permitían hacer uso del piano, pero no era posible tocar cualquier música y las opiniones eran muy rigurosas respecto a la música popular.

Una de las primeras difusiones de su música se pudo presentar gracias a que se dio la fundación de la emisora “ecos de pasto” en 1941, se emitió en esta como primeras obras “el cafetero”, un pasillo fiestero muy conocido de la compositora, el tango amigo mío y el pasillo Yagarí. De la compositora se registran otras obras, unas de estas se titula Fantasía sobre aires colombianos, saudades: melodías en F mayor dedicada a su padre Roberto Hinestrosa.

Ella, como una compositora destacada del siglo XX, recibió diferentes reconocimientos, tales como la Lira de Oro, en el año 1992, concedida por la Sociedad de autores y compositores de Colombia (SAYCO). Según afirma mesa existen cuarenta y cinco obras que se le atribuyen a esta compositora.

Según el artículo realizado por María Ximena Montaña, en la revista Pesquisa Javeriana, en algún momento Maruja manifestó que deseaba la orquestación de su obra “Fantasía sobre aires colombianos” en la cual Victoriano Valencia asumió y realizó dicha adaptación.

---

<sup>18</sup> Mesa Martínez, *Maruja Hinestrosa: La identidad nariñense a través de su piano*.

#### 4.6 Ruth Marulanda Salazar



*Ilustración 6 Rut Marulanda en la sala de conciertos salón Cueca, Sopó. Fuente: Archivo Personal de Sergio Martinez, 2014.*

La pianista y compositora nació en Buga, un 17 de abril de 1942, realizando sus primeros acercamientos en la música en Buga, para luego seguir sus estudios en el conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia. Estudió en la academia de música de Viena, con Gertrud Kautzky y se le ha visto en varias presentaciones en diferentes conjuntos sinfónicos, como la Sinfónica de Colombia y la de Antioquia, la Camerata de Cristancho y la Orquesta Colombiana, en las cuales fue pianista titular.

Esta importante artista del siglo XX ha obtenido diferentes reconocimientos tales como: el “Premio Nacional de Intérpretes de la música colombiana” organizado por Colcultura en el año

1980; el “Primer premio de la Región Andina”. También se le ha conocido su faceta como pedagoga, ya que ella fue profesora en la Universidad Pedagógica Nacional.

En el manual didáctico de “Música Colombiana Región Andina para piano (Volumen uno), el cual publicó su primera edición en 1989; la maestra en su introducción manifiesta lo siguiente:

He dividido este trabajo en dos partes: la primera contiene ritmos, acompañamientos y, como complemento de estos esquemas, pequeñas composiciones mías. En la segunda están incluidas transcripciones para piano de algunas de algunas obras, de reconocidos compositores, que permitirán a los alumnos aplicar los conocimientos adquiridos en la primera parte. (Marulanda Salazar 1989)

En este apartado podemos ver que la maestra se denomina como compositora, incluyendo piezas tales como “Nino”, un pasillo que dedica a su padre, el pasillo “Sergio” dedicado a su hijo y la danza Nanita, dedicado a su madre.<sup>19</sup>

La maestra Ruth Marulanda en un artículo <sup>20</sup>hace referencia a que en algún momento compuso algunas “bobaditas” aunque no menciona el nombre de las obras señala que compuso unos pasillos y bambucos para llevarlos a los maestros Oriol Rangel y Jaime Llano, lo que resalta ella en ese momento es que no los llevo escritos, solo los tocó ante estos dos grandes personajes. Durante este encuentro comenta ella que Oriol Rangel le dijo que tocaba muy bonito y preguntó por la partitura, a lo que ella respondió que ella sacaba todo de oído. Esta experiencia le permitió luego pedir ayuda al maestro Álvaro Romero, el cual le entregó unas partituras que

---

<sup>19</sup> Marulanda, *Nuevo Manual Didáctico de Música Colombiana. Región Andina*.

<sup>20</sup> Marín Martínez y Tobón Restrepo, «Ruth Marulanda, un piano más allá de la memoria». Entrevista realizada a la maestra, por el grupo de investigación de músicas regionales.

pertenecían a él para que pudiese estudiarlas. Fue así como Ruth Marulanda fue entendiendo la construcción y escritura de la música colombiana, según relata en esta entrevista.

Durante su faceta en la composición en una entrevista realizada por el pianista Francisco Martínez, para su trabajo de grado, ella afirma que de las primeras cosas que compuso fue el bambuco *Mi Buga*, encontrándose ella ya en el conservatorio en Bogotá, luego dentro de la entrevista ella afirma lo siguiente:

...Otro pasillo que le puse el nombre de una finca que tenía mi papá aquí, se llama *Mozambique*, ya después cuando llegamos aquí a Bogotá. Y así, después empecé a hacer algunas cosas, a mi hijo y.... ¿cierto? Cositas, pues, bobaditas, pues yo realmente compositora no soy, yo soy... son cosas que me nacen a mí del alma, entonces me deleito haciendo, realizando esas composiciones...<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Martínez, «Rasgos distintivos en la obra pianística de Ruth Marulanda Salazar: La mano izquierda.»

## **5 El Piano De Maruja Hinestrosa Y Ruth**

### **Marulanda En El Tiple Solista**

La concepción de este capítulo se centra en reunir a dos compositoras colombianas con obras originales para piano que, en esta investigación – creación, se llevan al lenguaje del tiple solista. El capítulo se encuentra dividido en tres secciones: En la primera, “Descubriendo la sonoridad percusiva del repertorio en el piano de dos compositoras”, se realiza una presentación de las dos obras seleccionadas para la adaptación al tiple solista. En la segunda, “Desafío de las cuerdas pulsadas, traducción de las cuerdas percutidas al lenguaje del tiple solista”, se recorre el proceso de la adaptación de las dos obras, y se intenta transmitir la idea inicial de las dos compositoras. Finalmente, en la tercera, “Resignificando la labor compositiva de dos colombianas a través de la adaptación al tiple solista”, se expone el resultado de las adaptaciones al tiple solista, y se explica qué aspectos de escritura y de interpretación del tiple se usaron a la hora de realizar las versiones finales.

#### **5.1 Descubriendo la sonoridad percusiva del repertorio en el piano de dos compositoras.**

Para este trabajo de investigación se seleccionaron dos obras pertenecientes originalmente al repertorio de piano, contando con la fortuna de un lenguaje expresivo de dos de las compositoras del siglo XX. La primera obra se titula Vals Valle de Atriz, el cual corresponde a una suite de vales compuesto por Maruja Hinestrosa, en este la compositora expone un poco del estilo de Vals Vienés que quería incorporar a su repertorio. Luis Gabriel Mesa expresa en

el libro publicado que la influencia estilística de la pieza corresponde a convenciones europeas<sup>22</sup>.

El nombre de la obra hace alusión al territorio de la ciudad de Pasto, en el libro Mesa relata la existencia de un cuadro pintado por la misma Maruja, en el que se evidencia el paisaje el cual sirvió de inspiración a la obra. Otro aspecto por resaltar es la influencia musical de Hinestrosa en particular en este vals, Mesa infiere la influencia del vals Vienés ya que en el territorio de pasto la presencia musical europea se vio marcada por la circulación de obras como las de Strauss.

Las siguientes imágenes pertenecen a una de las transcripciones hechas por Mesa, quién realizó un libro dedicado a vida y obra de la pianista y compositora Maruja Hinestrosa. Desde esta transcripción se realiza el proceso de adaptación de la obra Valle de Atriz, perteneciente a una suite de vales. Como primera característica se puede observar que este vals originalmente fue escrito en Eb mayor.

---

<sup>22</sup> Mesa Martínez, *Maruja Hinestrosa: La identidad nariñense a través de su piano*.

# Valle de Atriz

Vals

**Moderato**

Piano

8

15 **Con moto** ♩ = 140

21

27

*p*

*mf*

*mf e molto crescendo*

*f*

# Hinestrosa

35

41

47  $J = 170$

54 *Rubato*

61

67 *Cantabile*  
*grazioso*

72 (8)  
*più f*

77 (8)

84

90  
*f*  
*espress.*  
 6  
 3

95  
*molto accel.*  
*sempre f*

102  
 1. *rall.* | 2.

*Hinestrosa*

**D.S. al Coda**

Partitura 4 Valle de Atriz. Fuente: Extraído del Libro Maruja Hinestrosa, La identidad nariñense a través del piano.

Esta obra se divide en tres secciones o momentos, la primera sección; la cual inicia en la tonalidad inicial Eb mayor, incluye una pequeña introducción, en la que la autora sugiere en un tiempo moderato hasta el compás 14, luego el compás 15 ya inicia con una indicación de tiempo diferente a la inicial (negra =140 bpm), con el acompañamiento tradicional de vals en la mano izquierda. A continuación, se mostrará la forma de la pieza:



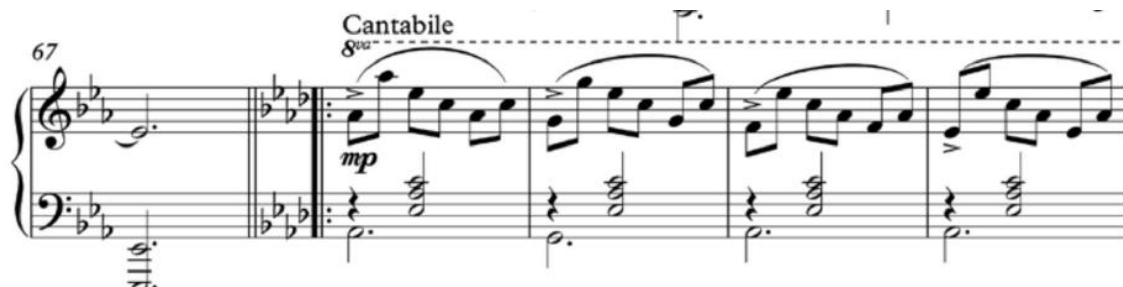
Gráfica No 1 Ilustración forma Vals Valle de Atriz, realizado por la autora.

La segunda sección o parte de la obra, la compositora sugiere un cambio de tiempo (negra = 170 bpm), haciendo alusión al cambio de carácter principal, manteniendo la tonalidad inicial ya mencionada. En esta sección se encuentra algo particular del lenguaje pianístico, específicamente en los compases 56 y 58 de la obra, en la cual indica lo que se llama acorde arpegiado, efecto sonoro que busca imitar al arpa, el cual no sonaría todas las notes en bloque o al mismo tiempo.



Gráfica No 2 Fragmento Vals Valle de Atriz.

En la tercera sección ya la compositora realiza un cambio de tonalidad, correspondiente a Ab mayor, el cual se evidencia un movimiento melódico arpegiado, iniciando en el primer grado de la nueva tonalidad (compás 68)



Gráfica No 3 Fragmento Vals Valle de Atriz

En esta sección en el compás noventa se usa otra forma de desarrollo de la melodía, haciendo uso del seisillo de semicorchea, sobre la dominante del quinto grado de Ab mayor, notas arpegiadas similar al motivo que ya se hacía manifestado en la segunda sección del compás 72, el cual se ha hecho sobre el primer grado de la tonalidad inicial.



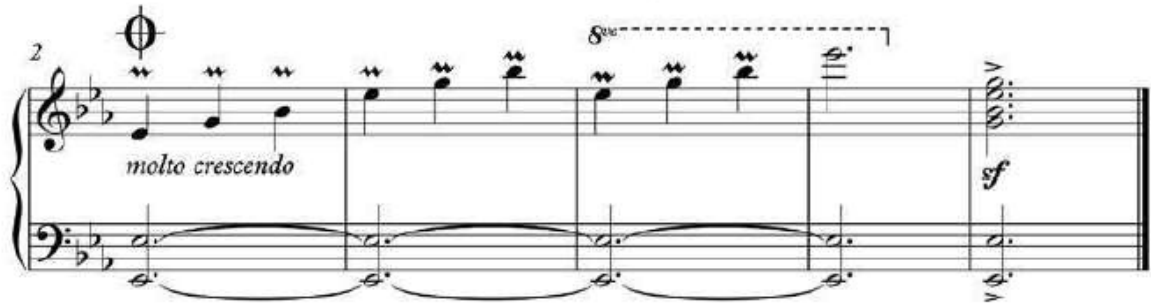
Gráfica No 4 Fragmento Vals Valle de Atriz

Para finalizar, la tercera parte la compositora realiza una transición como puente para la tonalidad inicial en forma de notas octavadas, como lo muestra la siguiente imagen:



Gráfica No 5 Fragmento Vals Valle de Atriz

Para luego en el compás ciento diez, pasar a la primera parte o sección y luego de realizar toda esta, saltar al final con la tonalidad inicial



Gráfica No 6 Fragmento Vals Valle de Atriz

En estos últimos compases se puede evidenciar en la partitura un trino muy particular, en esta parte se logra mantener la octava original que propone la compositora. Es importante observar que ella sugiere un “*molto crescendo*” lo que se busca en la obra ir de forma ascendente, sobre el arpeggio de tónica llegando hasta dos octavas de donde inició, desde el compás 111, finalizando con un acorde abierto de tónica.

La segunda obra que se eligió para desarrollar la siguiente adaptación fue el pasillo Sergio de la maestra Ruth Marulanda, la cual fue inspirada y dedicada a su hijo Sergio, partitura hallada en el libro Nuevo Manual didáctico de la música colombiana, región andina para piano, donde se encuentran más obras adaptadas al piano y también otras composiciones de la misma autora, como el bambuco “Nanita” y el pasillo Niño dedicado a su padre.

Esta obra se encuentra en tonalidad de sol mayor, dividida en dos secciones, la primera nos presenta una melodía en tonalidad de sol mayor y la segunda parte que va a su relativa menor, en este caso a la tonalidad de Mi menor.

En el piano, se puede interpretar una gran variedad de estilos y ritmos, resaltando la forma de abarcar registros muy amplios y de formas variadas. En comparación con el tiple, que se puede ver limitado por varios factores morfológicos que caracterizan cada uno.

En esta pieza la maestra Ruth Marulanda demuestra otra forma de acompañamiento en el pasillo a lo que tradicionalmente se evidenciaba en otros compositores, un ejemplo claro son los bajos que se presentan en la obra, con un gran movimiento melódico acompañando la melodía que realiza la mano derecha.



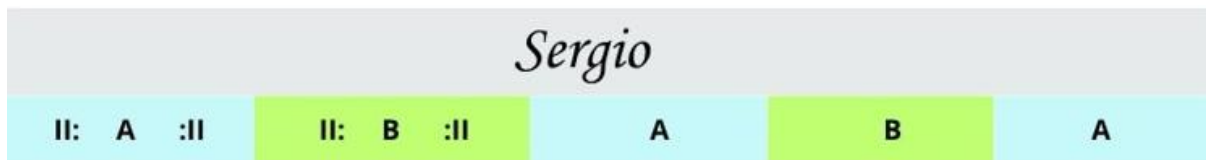
Sergio - 2/2

Musical score for measures 20-24. The piece is in 2/2 time and G major. Measure 20 features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. A fermata is placed over the first two notes of the treble line. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 22. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Musical score for measures 25-29. The treble clef part consists of sustained chords, with a '2' above the first chord indicating a second ending. The bass clef part continues with a melodic line. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Musical score for measures 30-34. The treble clef part features chords, with a '2' above the first chord. The bass clef part continues with a melodic line. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Esta es una obra seccionada en tres partes, La primera inicia en sol mayor, la segunda modula al sexto grado menor o relativo. Cuando repite la primera parte se puede percibir que la compositora realiza una octava más arriba la melodía, a continuación, se puede observar una gráfica con la forma de la obra:



Gráfica No 7 Ilustración forma del pasillo Sergio, realizada por la autora.

En el inicio de la obra se incorpora la melodía en forma arpegiada sobre el cuarto grado de la tonalidad (Sol mayor), sin incluir aún la intervención de la mano izquierda. En los registros sonoros de la interpretación de la obra por la compositora, se puede apreciar un *crescendo* que ella inicia de piano a fuerte, añadiendo ciertos acentos que no se encuentran incorporados en la partitura del libro.



Gráfica No 8 Pasillo Sergio

Por otro lado, se puede notar en la mano derecha aquellas terceras que son muy comunes en las obras andinas colombianas, cosa que para el tiple sería apropiado, debido a que su estructura morfológica permite realizarlas y se pueden ubicar dentro de su registro prevalente. Un ejemplo de esto puede ser el compás 2 y 4 de la obra, en el que le da más riqueza armónica a la pieza.



Gráfica No 9 Pasillo Sergio

En el compás 8 y compás 13 se puede distinguir el cambio rítmico en la forma de acompañar de la compositora, dando gran riqueza a la pieza permitiendo que no fuese muy monótona, agregándole variedad a la interpretación.



Gráfica No 10 Pasillo Sergio.

Aunque la pieza solo cuenta con dos partes, se permite ver el cambio en el patrón de acompañamiento en la segunda parte. La compositora usa corcheas arpegiadas y negras con punto, lo cual da una sensación de cambio y enriquece su acompañamiento. En el compás 17 se puede ver cómo introduce la segunda parte realizando octavas, en esta parte Marulanda sugiere *pianissimo*, resultando darle un color diferente a parte del cambio de tonalidad.

## **5.2 El desafío de las cuerdas pulsadas, traducción de las cuerdas percutidas al lenguaje del tiple solista.**

En la construcción de las adaptaciones del piano al tiple solista se eligieron dos obras, una de estas es el Vals valle de Atriz. Esta obra cuenta con un total de 115 compases y se divide en tres partes (forma tripartita muy común en la música andina colombiana) en la cual la obra original se encuentra en una tonalidad de Mi bemol mayor, que luego en la tercera parte se evidencia un cambio armónico a La bemol mayor. Para exteriorizar cada problemática de la realización de la adaptación de la obra se relata el paso por paso a la forma de construcción de este que se propone.

### **Construcción Valle de Atriz**

Al realizar la adaptación al tiple solista, se encontró un obstáculo grande y es la tonalidad original de Valle de Atriz (Eb mayor), la cual es poco común en las obras realizadas para este formato. Debido a las digitaciones que se encontraron en el camino y construcción de este, Se hace más difícil mantener la fluidez de la melodía en la obra, al tener que mantener todas las notas pisadas en el diapason, por ejemplo, en la obra al hacer la nota mi bemol, el si bemol o

el la bemol es necesario pisar y digitar para hacer sonar cada nota, es decir, la tonalidad no permite mucho el uso de cuerdas al aire. Por consiguiente, se hace poco dinámico a la hora de llevar una línea melódica y por lo tanto interpretar la pieza en su tonalidad inicial.

Tiple solo

*p*

*mf*

Gráfica No 11 Fragmento adaptación Valle de Atriz.

La siguiente imagen forma parte de la propuesta de la tonalidad sugerida:

**Moderato**

Tiple solo

*n*

C7

③

Gráfica No 12 Fragmento adaptación Valle de Atriz.

En la anterior imagen se puede apreciar parte de la introducción del Vals. En el compás uno y dos es posible mantener la nota en el bajo como lo sugiere la compositora haciendo uso del registro más bajo del tiple. En el compás tres se logra mantener la misma disposición del acorde

y se sugiere realizar un acorde completo de Si menor implementando cejilla en el traste siete, lo cual se presenta un inconveniente al querer hacer el acorde siguiente, en este caso D mayor, además de no lograr una fluidez melódica por dicha posición. La solución que se halló se expone en la siguiente imagen:

**Moderato**

♩ *Brisado*

Tiple solo

*p*

③

Gráfica No 13 Fragmento adaptación Valle de Atriz.

El uso de la cuerda al aire en la nota Si, como medio para evitar saltos en la melodía y así poder mantener dicha fluidez. El uso de la cuerda al aire, la nota re (Bajo del compás uno y cuatro) es un recurso para la prolongación del bajo al momento de interpretarla y mantener un acompañamiento, algo que era poco posible al mantener la cejilla en el compás tres. Cuando se presentan saltos grandes entre la línea melódica y armónica se hace necesario buscar ciertas posiciones más adecuadas para permitir una buena fluidez melódica sin perder el acompañamiento.

A lo largo de la adaptación, se busca mantener el mismo ritmo del acompañamiento que sugiere la compositora, buscando el uso de diferentes timbres y formas de acompañamiento. En la siguiente imagen se evidencia cómo en el compás 15 se muestra un cambio de tiempo de *moderatto* a *Con moto*.



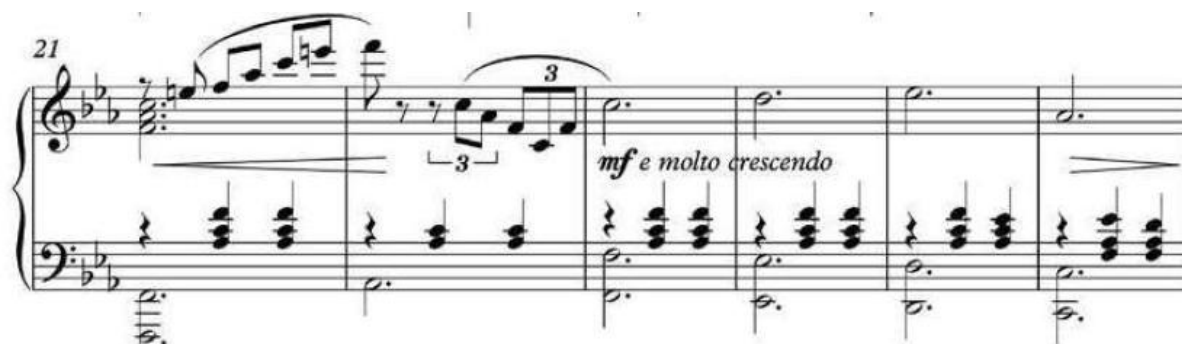
Gráfica No 14 Fragmento Valle de Atriz.

El acompañamiento en forma pulsada en bloque en el compás 15, como recurso para resaltar el cambio de intención en la compositora, dado que inicia el tema principal con un motivo de la introducción y su dinámica inicia en piano, al pulsar se logra dar un buen control a la dinámica. En la siguiente imagen podríamos observar cómo se incorporó en la adaptación:



Gráfica No 15 Fragmento adaptación Vals Valle de Atriz.

En el compás 23 se puede prestar atención al cambio de dinámica de *piano* a *mezzoforte* como se puede ver en la partitura para piano. Este cambio además viene con un *molto crescendo* en el que luego disminuye a un piano en el compás 27.



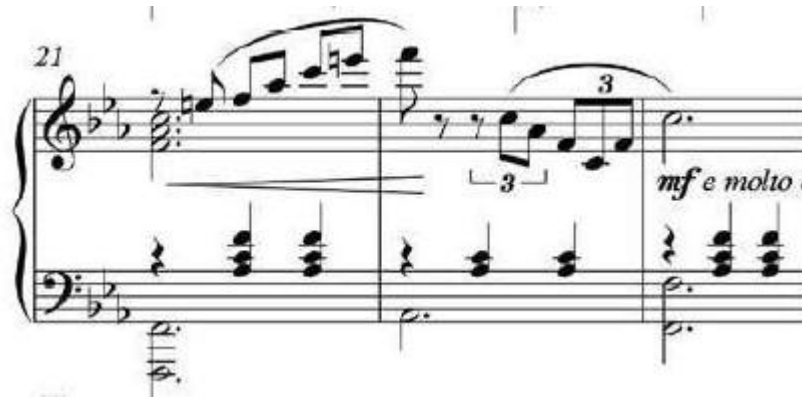
Gráfica No 16 Fragmento Vals Valle de Atriz.

El acompañamiento de vals con aplatillado, para diferenciar la dinámica de *piano* a *mezzoforte*, de manera progresiva va creciendo la intensidad como lo sugiere la compositora. En este punto de la obra, se resalta la pulsación con el pulgar para realizar las notas de la línea melódica, haciéndolo todo en el cuarto orden para mantener una sola posición en los acordes. Cabe resaltar que el aplatillado solo se hará en los órdenes 3,2 y 1 para dejar resonar las notas de la melodía y así cumplir con su rol de acompañar.



Gráfica No 17 Fragmento adaptación Vals Valle de Atriz.

Otro factor de reto, en cuanto la adaptación, es el amplio rango melódico con el que cuenta la pieza, asumiendo que, en el piano y tonalidad de Eb, la nota más baja de la melodía es el do 5, lo realiza la mano derecha, tal como se puede apreciar en la siguiente imagen:



Gráfica No 18 Fragmento Vals Valle de Atriz.

Mientras que la nota más baja de la mano izquierda o acompañamiento es la nota fa 1 como se evidencia en la imagen (compás 38):



Gráfica No 19 Fragmento Vals Valle de Atriz.

Comparando con esto, se debe tener en cuenta la nota más baja en el tiple (Re-4), al iniciar se observa que una posición más acertada aún presenta el problema de sobrepasar la nota más baja, claramente es difícil realizar la nota más baja en la obra, por lo que se transporta una octava y se mantiene la armonía y acompañamiento propuestos.



Gráfica No 20 Fragmento adaptación Vals Valle de Atriz.

En el compás 55 la melodía se desenvuelve en una octava más arriba a lo que venía desarrollando la segunda parte, al adaptarlo al tiple se dificulta ya que el registro arriba se hace más difícil al momento de digitarlo, sobrepasando el rango para el correcto desarrollo de la melodía y llevar el acompañamiento al mismo tiempo. Por lo tanto, se toma la decisión de hacer la melodía una octava abajo para mejor desarrollo melódico en el tiple solista.



Gráfica No 21 Fragmento adaptación Valle de Atriz.

En el compás 68 se presenta una ligadura de fraseo importante dentro de la interpretación, los acordes se hacen arpegiados y manteniendo la línea melódica perteneciente a la obra, añadiendo el acorde completo en el segundo pulso como lo hace el bajo del piano. Esto con el fin de mantener la forma de acompañamiento de las obras y *cantabile* que sugiere la compositora. Para esta sección se soluciona dejando los acordes estáticos, añadiendo Cejilla para mantener las notas sonando, de manera que la digitación este cercana a cada cambio para evitar saltos dentro de del diapasón.

66 *Cantabile*  
*CIII*  
*mp*

71 *mf* *f* φ v

Gráfica No 22 Fragmento adaptación Vals Valle de Atriz.

Subir una octava en la melodía, en el compás 75 como solución ya que sobrepasa la tesitura del tiple. El rango más bajo es el Re (orden 4 al aire), y en la melodía se sugiere un arpeggio de do, donde inicia desde el do central. al no poder interpretar dentro de este registro se puede usar este recurso para no dejar de realizar la melodía principal. Como recurso técnico se usa la media cejilla en quinto traste.

84

Gráfica No 23 Fragmento Vals Valle de Atriz.

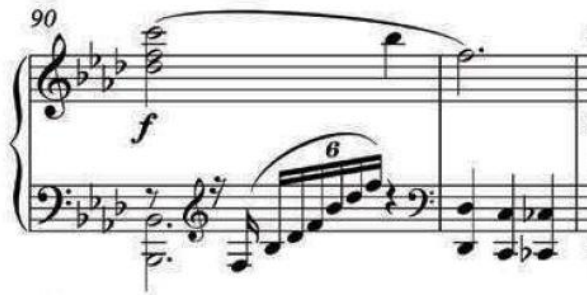
En la anterior imagen se logra apreciar el Compás 88, acorde de tónica en posición fundamental, no se puede dejar ya que la melodía busca mayor fluidez, para esto se deja con el bajo en re, con un acorde de G con todas las cuerdas al aire. De esta manera, permite llevar adecuadamente la melodía, además de poder realizar de una mejor forma el mordente superior<sup>23</sup> que debe ir en el compás 89. El cambio de disposición de acordes es muy común en las adaptaciones al tiple solista, debido al registro reducido que se presenta en el instrumento y además para darle prioridad al movimiento melódico. En la siguiente imagen se puede distinguir cómo se soluciona:



Gráfica No 24 Fragmento adaptación Vals Valle de Atriz.

En el compás 90 se puede observar un arpeggio ascendente de seisillo ejecutado por la mano izquierda que propone la compositora, en el cual se presenta un problema a la hora de transportar, debido a que el rango sonoro está fuera del alcance del tiple, lo que dificultará la realización de dicho arpeggio en el instrumento, en la siguiente imagen se puede observar cómo se encuentra en la partitura:

<sup>23</sup> Alternancia única y rápida entre la nota indicada y una nota hacia arriba.



Gráfica No 25 Fragmento Vals Valle de Atriz.

Transportar una octava arriba el arpeggio, para desarrollo del arpeggio completo seguido por un armónico con la intención de seguir la dinámica ascendente que se da, todo esto para que se pueda abarcar todas las notas en el tiple y no omitir esta parte de la obra. En la siguiente imagen se puede observar la propuesta.



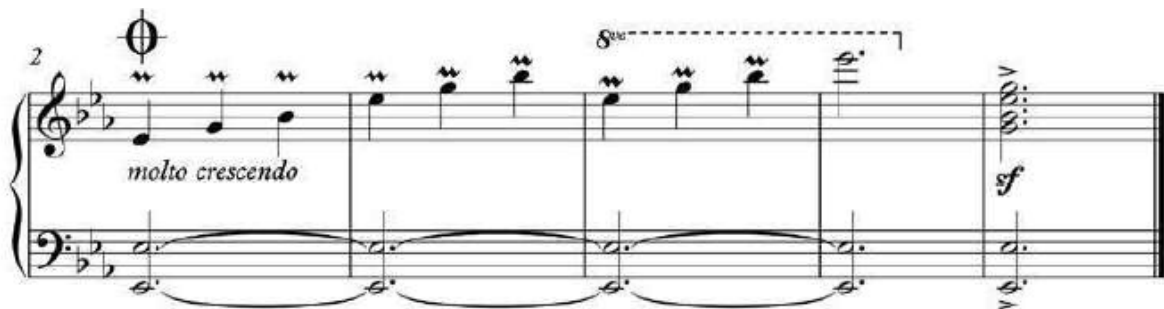
Gráfica No 26 Fragmento adaptación Vals Valle de Atriz.

En el compás 98 se puede evidenciar la que el acorde de sol mayor se deja en una posición igual a la que propone la compositora, permitiendo mantener en estado fundamental, pero sin acompañamiento de los bajos que ella interpreta en su composición, para darle prioridad a la melodía de la obra.



Gráfica No 27 Fragmento Adaptación Vals Valle de Atriz.

En el compás 111 o coda se presenta un arpeggio ascendente sobre el primer grado de la tonalidad, el cual en la obra sugiere un Crescendo en el que el 113 se sugiere octavar, presentándose un inconveniente, esta melodía sobrepasa el rango del tiple.



Gráfica No 28 Fragmento Vals Valle de Atriz.

Los armónicos a la octava como recurso para realizar la línea melódica una octava arriba, tal como lo sugiere la compositora. Dicho recurso permite mantener una posición y fluidez en esta melodía final. En este punto, se presenta un cambio en la dinámica de la obra, es necesario el cambio del registro sonoro, para luego terminar en acorde abierto de D mayor. Como indicación se indicó *Pulsado desde la boca del tiple*, con el fin de ser explícitos en la forma de realización de estos armónicos, con las correspondientes digitaciones de la mano izquierda.

Gráfica No 29 Fragmento Adaptación Vals Valle de Atriz.

### Construcción del pasillo Sergio

En el pasillo Sergio compuesto originalmente para piano, por la pianista Ruth Marulanda, se evidencia una tonalidad que favorece mucho a la digitación en el tiple, en este caso sol mayor. Para las diferentes obras de tiple solista se presentan en tonalidades que ayuden a un mejor desarrollo de la obra, ya que el tiple no cuenta con un registro amplio como lo es el piano, aunque esto no significa que la adaptación haya resultado fácil para el tiple.

Uno de los retos presentados en esta obra es conservar el ritmo del acompañamiento que propone la compositora y lograr una gran fluidez al momento de abordar la obra. Otro aspecto por distinguir es hacer uso del recurso de cuerdas al aire para lograr simplificar al momento de desarrollar una buena melodía que se haga más ligera al momento de tocar en la velocidad propuesta por la autora. Por ejemplo, desde el compás uno se logra ver que estas notas son posibles tocarlas al aire, además de que se toca en forma de arpeggio y facilita su fluidez ya que se repite nota Re y Sol para terminar el arpeggio en el Si. Este primer compás se inicia solo melodía, ya que en múltiples ocasiones la compositora inicia interpretando de esta manera.

Tiple solo

The image shows a musical score for a solo Tiple. The notation is on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody consists of several measures. The first measure has a dynamic marking of *p* (piano) and a circled number 3 above it. The second measure has a dynamic marking of *i* (mezzo-piano) and a circled number 2 above it. The third measure has a dynamic marking of *m* (mezzo-forte) and an accent (>) above it. The fourth measure has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and a circled number 2 above it. The fifth measure has a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). Below the staff, there are dynamic markings *p*, *mf*, and *mp* with lines indicating a crescendo and decrescendo. There are also some rests and a fermata in the later measures.

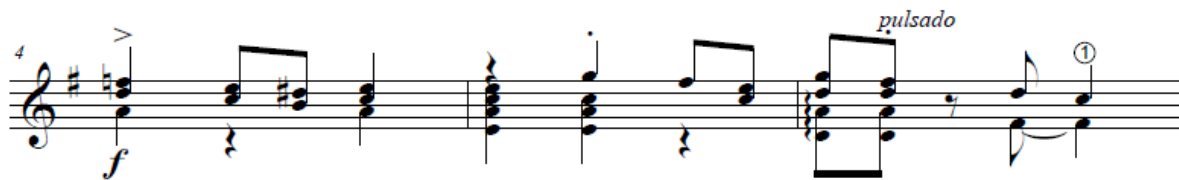
Gráfica No 30 Fragmento adaptación Pasillo Sergio

En el compás cuatro, se dificulta dejar el acorde completo, como solución, se deja como bajo la nota La, omitiendo nota acompañante, en la primera corchea del segundo pulso, priorizando la nota Mi. En el compás, ocho Ruth Marulanda propone en su acompañamiento en la mano izquierda con una contra melodía ascendente, cosa que no es posible incorporar en el tiple solista, porque se pierde el acompañamiento armónico-melódico, tal como se muestra la imagen de la versión original:

The image shows a musical score fragment starting at measure 5. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The treble staff contains chords and melodic lines. The bass staff contains a more complex rhythmic and melodic line, including a sequence of eighth notes in the final measure. The notation includes various accidentals and dynamics.

Gráfica No 31 Fragmento Pasillo Sergio

Por tal motivo se omite dentro de la solución que se planteó al momento de la versión para tiple solista, ya que es importante no sacrificar el discurso melódico, plasmándolo de la siguiente manera:



Gráfica No 32 Fragmento adaptación Pasillo Sergio.

El Compás 12, la melodía pertenece al acorde de La menor, lo cual no se mantiene el bajo sugerido por la compositora, pero se da prioridad a la melodía y mantener el ambiente armónico que la acompañe.



Gráfica No 33 Fragmento Pasillo Sergio.

Se deja el mismo ritmo de acompañamiento que realiza la compositora, en el compás 18 y 19 dando importancia a este. Dado que la melodía nos permite seguir con los cortes que realiza el piano en la mano izquierda, como solución se integra la media cejilla en el séptimo traste.

En el compás 20 se permite dejar la base armónica que propone la compositora y así otorgarle una buena base armónica sin dejar de pensar en el movimiento melódico, sin embargo, algunas notas del acorde se omiten.

Gráfica No 34 Fragmento adaptación Pasillo Sergio.

En el compás 21 es posible observar un sol 7, el cual para el tiple sería una nota sobre aguda y no se permitiría realizar al sobrepasar el rango, en el piano es muy común encontrar este tipo de melodías, el cual le agrega riqueza interpretativa y musical a las piezas.



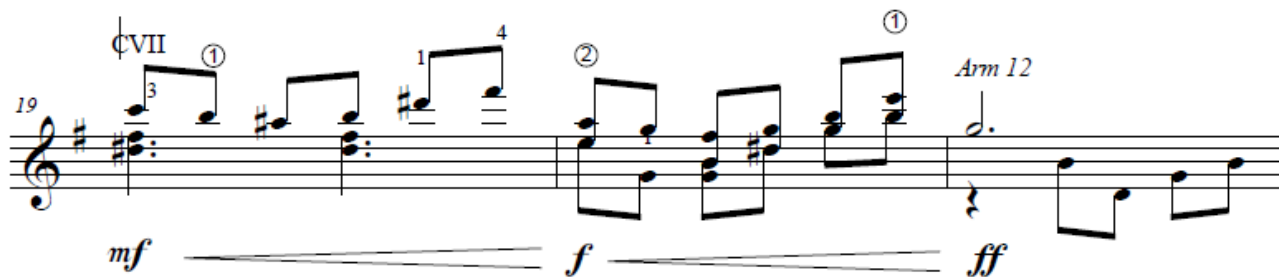
Gráfica No 35 Fragmento Pasillo Sergio.

El armónico como solución para la nota sol del compás 21, ya que no es posible realizarla pulsada, en este punto de la pieza musical se realiza un salto bastante grande en la melodía y no se hace fluida la interpretación. El armónico es un recurso muy útil para aquellas notas que sobrepasan el registro, en el tiple existen diferentes posiciones para el efecto sonoro del armónico, esta vez en el traste 5 para asemejar la octava que se necesita.



Gráfica No 36 Fragmento adaptación Pasillo Sergio

Luego de inferir en esta sección, al momento de ejecutar se encuentra un problema desde la adaptación, se permite ver que el paso del compás 19 a 20 se encontraba un salto grande. Al representar un problema al momento de la ejecución rápida, por consecuente no aportaba una correcta posición para una melodía ligada, lo que llevo a solucionar de la siguiente forma:



Gráfica No 37 Segmento de la adaptación pasillo Sergio.

Transportar una octava descendientemente, en el compás 22 como recurso para llevar la melodía de una forma fluida junto con el acompañamiento armónico. En especial el compás 23 que hace un salto de la nota La 5 a La nota Sol 6:



Gráfica No 38 Fragmento adaptación Pasillo Sergio

En el compás 29, inicia un movimiento melódico presentándose un problema para llevar el discurso melódico en el tiple, la obra originalmente lleva la melodía hacia un Mi 6 el cual va a la nota más alta a un sol 6, significa que, aunque estas notas pueden tocarse más allá del traste doce, resultaría una posición no compatible para desarrollar melodía junto a el acompañamiento armónico, es más común cuando el tiple realiza pasajes melódicos.



Gráfica No 39 Fragmento Pasillo Sergio.

Transportar una octava descendente en el compás 29, esto con el fin de ligar correctamente la melodía y acompañamiento de la obra, se permite realizar los acordes con función a el movimiento melódico dentro de los compases 29 y 33.



Gráfica No 40 Fragmento adaptación Pasillo Sergio.

En la anterior imagen se puede observar el uso del recurso de la cuerda al aire en el tiple, aunque es un recurso usado en varias partes de la adaptación, es necesario inferir en que se realiza para facilitar y ampliar el espectro armónico que se requiere dentro de la obra.

### **5.3 Resignificando la labor compositiva de dos colombianas a través de la adaptación al tiple solista.**

Para este punto del desarrollo, se da a conocer el resultado final de las obras adaptadas, incorporando las partituras de las obras Valle de Atriz Y Sergio. Estas partituras incluyen indicaciones técnicas detalladas esenciales para la ejecución del tiple solista, tales como: Digitaciones (tanto de la mano derecha como de la izquierda), rasgueo, brisado, cambio de tiempos, dinámicas, pulsado. Esta información es fundamental para quienes aborden las obras y su ejecución del tiple solista.

El vals Valle de Atriz, es una obra que denota una idiomática inusual para el tiple, aportando ciertas características de ornamentación realizadas por la compositora para el piano. Otra peculiaridad, es la extensión en términos de compases y duración, estas características la establecen como una obra poco común en los repertorios habituales para el tiple solista.

En contraste, el pasillo Sergio resulta ser más cercano a la idiomática del tiple, por su proximidad al lenguaje tradicional andino colombiano. Su movimiento melódico se articula a través de arpeggios, un mayor uso de terceras y la integración del acompañamiento característico dentro del tiple solista.

# Valle de Atriz

Vals

Compositora: Maruja Hinestrosa

Adaptación: Lady Nayibe Ubaque

Moderato

*Brisado*

Tiple solo

*p* *mp*

6

11 *rit.* *f* *p* *Pulsado*

16

21 *Rasqueo vals* *mf*

26 *f*

Valle de Atriz

2  
31

Φ II Φ II C VII

36

3 2 5  
p i m

41

46

Φ  
m i p  
p mp

51

Φ II  
ff p subito

56

*Valle de Atriz*

61 *imp* *f* *mp* 3

66 *Cantabile CIII* *mp*

71 *mf* *f*  $\phi v$

76 1 2

81 4 *mp*

86  $\phi v$  1 2 *f*



Visitar el siguiente enlace o usa código QR para escuchar la versión de tiple solista de Valle de Atriz:

<https://youtu.be/gm6fD8ifFHs>

[Valle de Atriz \(vals\)](#)





2  
16

*mp* *p* *mp*

19

*mf* *f* *ff*

22

25

*p* *f* *mf*

28

*p* *mf*

*i p m a*

SERGIO

Musical score for 'SERGIO' in treble clef, key of D major. The score begins at measure 31 with a quarter rest, followed by a quarter note G4 (fingered 4), a quarter note A4 (fingered 1), and a quarter note B4 (fingered 3). A second ending bracket covers measures 32-34. The first ending (1.) consists of a quarter rest, a quarter note G4, and a quarter note A4. The second ending (2.) consists of a quarter rest, a quarter note G4, and a quarter note A4. The third ending (3.) consists of a quarter rest, a quarter note G4, and a quarter note A4. A dynamic marking of *f* is placed below the first ending. A hairpin crescendo is shown below the first ending.

Partitura 13 Adaptación Sergio.

Visitar el siguiente enlace o usa código QR para escuchar la versión de tiple solista de Sergio:

<https://youtu.be/CwtRqT27OYg>



#### **5.4 Apreciaciones de pares académicos.**

Para el ejercicio de reconocimiento y alcance pedagógico de las obras Valle de Atriz y Sergio, se integra dos conceptos: Uno de estos realizado por Federico González, un estudiante de la cátedra de tiple, de la Universidad Pedagógica Nacional, para abordar desde la visión de estudiante y la posible aplicabilidad de las obras a su repertorio. Por otro lado, se observa desde la mirada de Martín Pérez, maestro egresado de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB) quien se dedica a dictar clases de tiple en la academia Luis A. Calvo en Bogotá y su extensa experiencia como profesor del instrumento e intérprete.

Desde la perspectiva de Federico, se realizó una serie de preguntas y apreciaciones personales, en los que, desde el ejercicio de lectura de las obras, reconoce que la presentación de las dos obras se entiende claramente, concibiendo que las obras tienen material enriquecedor para su práctica técnica. Desde su concepto personal dice que las obras no son estáticas, es decir, permiten un amplio movimiento por todo el diapasón, ayudando a su conocimiento del instrumento como estudiante. Por otro lado, a primera impresión de las adaptaciones le parece bueno que en estas se incluyen las digitaciones de la mano izquierda, puesto que muchas obras solistas no tienden a incluirlas y para recurso como intérprete la ayuda visual es necesaria.

En el pasillo Sergio él concibe fácil para la lectura, ayudando a la motivación como estudiante e intérprete, De Valle de Atriz considera que es una adaptación que denota que fue bien pensada, resultando enriquecedor desde su experiencia la realización de secciones como las semicorcheas, usando como ejemplo los compases 38 y 109, infiriendo en que no es común encontrar este tipo de figuración compuesta en las obras andinas colombianas, por este motivo es bueno abordarlas en el instrumento.

Dentro de la entrevista Federico responde a la pregunta ¿Cuál sección se te dificultó?

Responde:

De Sergio el compás 19, la que está sobre B7 con la cejilla en el séptimo traste, en una lectura a primera vista. En Valle de Atriz el compás 22, donde está el tresillo de semicorchea, en el acompañamiento, el compás 38 el arpegio en semicorcheas.<sup>24</sup>

Esto muestra que la obra no va dirigida a un público de iniciación al tiple solista, debe tener unos conocimientos y trabajos técnicos previos para abordar estas adaptaciones, el ejercicio de la cejilla para Federico representa un aporte al fortalecimiento de la mano derecha, además de aportar la acción de realizar la melodía sobre el acorde. Como reto técnico el concibe la realización de un pasaje en el vals Valle de Atriz, específicamente en la sección donde se inicia los arpegios sobre la tonalidad de G mayor, afirmando que mantener las ligaduras de los arpegios con los acordes intermedios es difícil debido a que para la mano derecha resulta difícil.

Desde las indicaciones de las digitaciones, Federico cree que en general es fácil entender las indicaciones, las cuales ayudan a comprender las posiciones dentro de la adaptación. para él es importante que quien aborde las adaptaciones, tenga en cuenta las articulaciones, dinámicas que se encuentran bien establecidas ya demás reconocer el aporte de mano derecha e izquierda que aporta las figuraciones como los quintillos y la utilización de varias texturas.

Como tiplista en formación opina que las adaptaciones le aportan una ampliación del repertorio, además de conocer obras compuestas por mujeres, puesto que él asegura que no había tocado en el repertorio para tiple solista obras de compositoras, aunque había escuchado en algún momento el pasillo y el vals no lo conocía, de su compositora solo había escuchado la obra “El Cafetero”.

---

<sup>24</sup> Federico Gonzales, “estudiante de tiple UPN” (entrevista realizada por la autora)

Desde el punto de vista Martín Pérez, realizó apreciaciones desde lo general en las adaptaciones, después de una revisión minuciosa considera él que estos muestran un sólido conocimiento tanto del repertorio y sus estéticas, como de las posibilidades técnicas del instrumento. Mencionando que al tener en cuenta que son piezas originalmente para piano, y las diferencias que existen entre ambos instrumentos, las adaptaciones resultan bastante fieles en cuanto a armonías y melodías. Asimismo, las texturas están bien logradas y consiguen evocarlas de las composiciones originales

Desde el punto pedagógico de Pérez, comenta que, el valor pedagógico que aporta las adaptaciones se ve reflejado el desarrollo desde el conocimiento claro de las posibilidades del instrumento, lo que hace que los arreglos sean idiomáticos y, por lo tanto, pertinente al desarrollo técnico de los estudiantes. En consideraciones con respecto al nivel del estudiante al que están dirigidos, él observa que no son arreglos para niveles iniciales, ya que el reto técnico y conceptual que plantean no podría abordarse adecuadamente en esas etapas. Sin embargo, tampoco son exclusivos para los niveles más avanzados, considerando él que desde niveles intermedios se podrían trabajar con buenos resultados.

Desde el punto de vista conceptual, Pérez opina que, dentro de la práctica con un estudiante, las obras permiten que continúen su proceso de asimilación y comprensión de las músicas de estudio, añadiendo que las obras presentan elementos característicos muy relevantes dentro de este tipo de estéticas. A nivel técnico, textualmente habla que, plantean varios retos que resultan constructivos para el desarrollo del instrumentista. Por ejemplo, para la mano izquierda, representan un desafío en cuanto a fuerza y elasticidad, capacidades esenciales para lograr un sonido limpio desde la digitación. La mano derecha, por su parte, trabaja de manera exhaustiva el ataque pulsado en ambas piezas, lo que contribuye a una depuración del sonido y, en consecuencia, a una mejora en la calidad del sonido del estudiante.

Para concluir, Pérez con sus palabras aporta lo siguiente:

Aunque el guajeo no es un aspecto central en ninguna de las adaptaciones, el primer arreglo ofrece algunos pasajes que permiten trabajar la claridad melódica mientras se sostienen bases ritmo-armónicas. A nivel interpretativo, el reto es de mayor dificultad, y, por tanto, su aporte pedagógico es significativo. El tiplista deberá desarrollar un discurso melódico que no se vea opacado ni disminuido por el acompañamiento armónico y melódico. Será necesario diferenciar con claridad las líneas melódicas y manejar las dinámicas de manera sutil pero precisa. Todo esto con el fin de que la interpretación refleje plenamente las características estéticas del repertorio trabajado.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Martín Pérez, “Maestro de tiple ALAC” (Entrevista realizada por la autora, octubre de 2025)

## 6 Conclusiones

Las conclusiones ponen en foco la pregunta ¿qué retos de construcción técnicas, interpretativas y creativas se presentan en la elaboración de versiones para tiple solo a partir de obras instrumentales originales para piano, compuestas por mujeres en el siglo XX? De esta forma, en este capítulo se observan cuatro ejes en los que se clasifica: “El Desafío Técnico en el Vals Valle de Atriz”, “El Desafío Técnico del Pasillo Sergio”, “Mujeres Compositoras en el Siglo XX” y la búsqueda del camino metodológico. Resulta pertinente resaltar el uso de dos obras de compositoras diferentes y dos ritmos diferentes a la hora de responder a los desafíos presentados en las circunstancias técnicas, interpretativas y creativas en cada versión.

### 6.1 El desafío técnico en el vals Valle de Atriz

La investigadora reconoce la transposición como recurso clave en la adaptación al tiple de este vals, ya que logró facilitar una construcción fluida. Gracias a la realización de esta adaptación se encontraron diferentes aportes del desarrollo técnico para el tiple. Uno de estos corresponde al uso de media cejilla, como se puede encontrar a lo largo de la obra, en los compases 32, 53 y 93 y la primera parte de la sección 3 donde se manifiestan los arpeggios.

Un logro significativo para la autora es encontrar que este vals exige al estudio consciente de los ritmos de valoración especial como seisillos o quintillos. Un ejemplo de esto es la subdivisión ternaria de seisillos que se presenta en los compases 62 y 90, o el quintillo que antecede un grupo de cuatro semicorcheas en el compás 38. Estas subdivisiones aportan al desarrollo técnico del intérprete en la forma de pulsación de la mano derecha, con el fin de favorecer la independencia y agilidad de los dedos.

Como resultado, para la autora, emergió una gran reflexión sobre la importancia de ser explícito con cada digitación al momento de traducir a la partitura, tanto de la posición en el diapasón como de los dedos por usar en la mano derecha, puesto que esta puede ser usada con fines didácticos. También es importante insertar cada indicación de efectos sonoros como el brisado, los armónicos y su posición, entre otros.

Desde la experiencia personal de la autora, durante la realización de esta adaptación, se identificaron varias secciones para el estudio de arpeggios y su independencia en cada dedo de la mano derecha, así como en el compás 68, sección tres. La melodía en gran parte se presenta por medio de arpeggios, lo que resulta interesante al momento de abordarlos como estudiante de la cátedra de tiple. Todo esto aporta exactitud en la correcta postura de la mano derecha y su digitación.

## **6.2 El desafío técnico en el pasillo Sergio**

El diseño melódico para la mano derecha en el tiple, con el uso de arpeggios en un tiempo *vivace*, se prestó para abarcar diferentes formas de pulsación y digitación, y así pensar en la independencia de los dedos. Aquello permite evitar la repetición de los dedos y generar un ataque más rápido en las cuerdas. Se reconoce que el uso de cuerdas al aire es un recurso importante en la interpretación al momento de construir la adaptación, ya que favorece la fluidez de la melodía y refuerza, a su vez, la armonía de la obra.

Se verifica que el uso de cuerdas al aire es un recurso importante en la interpretación al momento de construir la adaptación, ya que favorece la fluidez de la melodía y refuerza, a su vez, la armonía de la obra.

Tras la experiencia de realizar esta adaptación, la autora considera que se abre puertas hacia el pensamiento crítico de la ejecución de las obras como tal, puesto que traducir el lenguaje del piano al tiple, en el repertorio tradicional colombiano, requiere conocer varios conceptos interpretativos del piano. Entre ellos diferentes tipos de articulaciones que no se encuentran presentes en obras para tiple solista, por ejemplo, el *portato*.

### **6.3 Mujeres compositoras en el siglo XX**

Desde la búsqueda de información para esta sección del proyecto, a la investigadora le llama la atención la inobjetable escasez de mujeres compositoras del repertorio andino colombiano instrumental a la hora de abordar piezas para tiple solista. En consecuencia, durante la búsqueda de repertorio en esta categoría del tiple, se hizo evidente la escasa presencia de mujeres compositoras para tiple solista y a partir de la búsqueda de información en entornos como los concursos de obras inéditas para este instrumento, se nota la poca participación de mujeres en estos entornos.

Por otra parte, llama la atención el no tener acceso a una documentación oficial que sustente la existencia de compositoras instrumentales del ámbito andino colombiano, lo cual permite ver que tal literatura es insuficiente y más para obras originales de tiple. Se hace necesario abrir espacio a más investigación y publicaciones en este campo y así poder elaborar archivos y libros que solventen este inconveniente, y se siga visibilizando la participación histórica de las mujeres en la música.

Gracias a este trabajo, fue posible para la autora entrever desde la perspectiva como agente cultural, mujer y su labor como tiplista, la importancia de la resignificación histórica y esperando que en un futuro varios estudios apunten a la práctica investigativa en este campo en especial. A futuro sería satisfactorio seguir con este camino de acrecentar el repertorio del

tiple solista con más obras instrumentales compuestas por mujeres, con ello abarcar más estilos y ritmos andinos colombianos que sigan enriqueciendo la producción sonora del instrumento.

#### **6.4 La búsqueda del camino metodológico**

El camino metodológico planteado por la investigadora para este trabajo permitió pensar en las diferentes posibilidades existentes para la construcción de adaptaciones, planteando un paso a paso para tener en cuenta en el momento de hacer una adaptación, que incluye un minucioso análisis de los diversos aspectos musicales y organológicos. Este viéndose reflejado en los siguientes pasos:

1. Escucha activa de las obras abordadas, usando como instrumento las grabaciones elaboradas por los mismos compositores y otras versiones para enriquecer la elaboración.
2. Acudir a partituras y transcripciones relacionadas a las obras.
3. Relacionar diferencias en tesitura y otros elementos entre el tiple y el instrumento de la obra original, desde el análisis de la obra.
4. Diferenciar la melodía de todo el suceso sonoro presente en cada obra.
5. Desglosar cada suceso sonoro importante que complementa la melodía de la obra.
6. Acudir a la elaboración de acompañamiento en el tiple, sin sacrificar la melodía.
7. Completar todos los elementos importantes que se van presentando dentro de la obra.
8. Respetar cada indicación de las compositoras tales como las articulaciones y dinámicas.
9. Durante la construcción ver diferentes posibilidades para saber que suceso armónico respeta la melodía y a su vez logra ligar estos dos, teniendo en cuenta digitaciones de la mano derecha e izquierda.

10. Una vez se reconoce estas posiciones que ayudan a la buena interpretación de la obra, se procede a transcribir en la partitura de forma minuciosa y práctica, favoreciendo a traducir al tiple.
11. Teniendo en cuenta una correcta traducción en las posiciones, se procede a incluir dentro de la partitura elementos característicos de las cuerdas pulsadas, como brisado, pulsado, armónicos y las digitaciones correspondientes de la mano derecha e izquierda.

Este proyecto permitió llegar a la reflexión de que el análisis es necesario al abordar cada obra, ya que sin esto no se podrá comprender de una forma amplia lo que pasa en cada pieza. Por lo tanto, es importante usar herramientas tales como: partituras originales, transcripción, audio o video de la interpretación de la obra, ya sea ejecutadas por las compositoras o versiones tocadas por otros.

Desde la cátedra de tiple es necesario realizar este tipo de trabajos, ya que para el tiplista es clave identificar recursos que se pueden usar al momento de adaptar desde otros instrumentos, tales como la transposición, implementación de recursos tímbricos como brisado, uso de armónicos, donde pulsar o usar el rasgueo de el acompañamiento, entre otros, con el fin de conocer a profundidad y acercarse al instrumento desde una exploración sonora. También es necesario reconocer que la actividad creativa nace de este tipo de trabajos, ayudando a contribuir a futuras creaciones tanto como de adaptación y compositivas.

Para concluir, es trascendental pensar en la importancia del ejercicio de la elaboración de adaptaciones al tiple, con el fin de realizar un proceso de conceptualización e interiorización de elementos técnicos e interpretativos desde la posibilidades tímbricas y estructurales en el instrumento. En consecuencias este proceso favorece la comprensión contrapuntística presente

en el ejercicio, el cual permite enriquecer la vivencia musical a partir de la creación e incorporación de nuevo repertorio para el tiple.

## Bibliografía

Camelo Tierradentro, Sergio Andrés, Jorge Iván Ramírez Marín, y Vargas Guzmán Yordi

Andrey. «Tiple solista en Colombia». 2018.

*Canta un tiple*. I. Colombia, 1958. Vinyl, LP, Álbum, Stereo.

[https://www.youtube.com/watch?v=o8b8OqwKZ4o&list=PLi0Ts6VF3W5KYmQW Wj1Xa6SRf3SNmgP\\_d](https://www.youtube.com/watch?v=o8b8OqwKZ4o&list=PLi0Ts6VF3W5KYmQW Wj1Xa6SRf3SNmgP_d).

Cortiple, Corporación. «Séptimo concurso nacional de composición de obra para tiple, “Elkin Pérez Álvarez”». Cortiple.com, o de 2025. <https://cortiple.com/vii-concurso-de-composicion-para-tiple-2025/>.

*El Parlanchín*. 2020. Video plataforma YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=8Xj0HsUb2LE>.

Espinosa, Maite, y José Escobedo. *Rial Book del Charango*. Vol. 1. Santiago de Chile, 2025.

*Los Caminos del Tiple*. Dos. s. f.

[https://babel.banrepcultural.org/digital/api/collection/p17054coll10/id/3726/page/0/inline/p17054coll10\\_3726\\_0](https://babel.banrepcultural.org/digital/api/collection/p17054coll10/id/3726/page/0/inline/p17054coll10_3726_0).

Marín Martínez, María Cristina, y Alejandro Tobón Restrepo. «Ruth Marulanda, un piano más allá de la memoria». *febrero 2020*, s. f.

Martínez, Francisco. «Rasgos distintivos en la obra pianística de Ruth Marulanda Salazar: La mano izquierda.» Universidad Pedagógica Nacional., s. f.

Marulanda, Ruth. *Nuevo Manual Didáctico de Música Colombiana. Región Andina*. Tercera edición. 2010.

Mesa Martínez, Luis Gabriel. *Maruja Hinestrosa: La identidad nariñense a través de su piano*. Fondo mixto de Cultura de Nariño. Panamericana Editorial Ltda., 2014.

Núñez, Enerith. «Criterios técnico-musicales a tener en cuenta para la adecuación de una melodía a la idiomática tiple en la modalidad solista instrumental». En *Tiple bandola, discusiones sobre grafías para cordófonos colombianos*. 2012.

Pinzón Casallas, Yuly Alexandra. «El silencio, la parte femenina de la música Presencia de las mujeres intérpretes de bandola, tiple y guitarra en la música andina colombiana del S XX». Universidad Pedagógica Nacional., s. f.

Santafé, Oscar. *La escuela del tiple en Colombia*. Universidad Pedagógica Nacional, 2025.

*Serie de los Jóvenes Intérpretes 2024*. s. f.

<https://d3nmwx7scpuzgc.cloudfront.net/sites/default/files/media/document/Seleccionados%20JI2024.pdf>.

Triana, Alba Fernanda, Ana María Romano, y Alejandra Quintana Martínez. *Mujeres en La música en Colombia: el género de los géneros*. II. Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2012.

Valencia Restrepo, Darío. «Mujeres compositoras». *Revista Universidad de Antioquia.*, s. f., 4.

Anexos

# Valle de Atriz

Vals

Compositora: Maruja Hinestrosa

Adaptación: Lady Nayibe Ubaque

**Moderato**  
Brisado

Tiple solo

*p* *mp* *rit.* *f* *p* *mf* *f*

6 11 16 21 26

3 2 1 4 4 4 4 3 2

3 2

©

Valle de Atriz

2  
37

$\phi$  II  $\phi$  II  $\phi$  VII

36

$\phi$  3 2 5 4

*p i m*

41

1 2 1 3 4

46

$\phi$

*m i p*

*p mp*

51

$\phi$  II  $\phi$  II  $\phi$  II

*ff psubito*

56

1. 1. 1. 1.

Valle de Atriz

61 *impima* 3  
*f mp*

66 *Cantabile CIII*  
*mp*

71 *mf f*  
*φ v*

76

81 *mp*  
*φ*

86 *f*  
*φ v*

Valle de Atriz

4  
91

3 4 3 3 4 4 3

96

4 4 1 4 ① *mp* ④ *CVII*

101

4  $\phi$  VII 1. ① ③ ③ ④ *ff*

106

2. *p* *ad libitum* **D.C. al Coda**

111

④ *cresc.* ③ ② ① ④ ③ ② ① *Pulsado desde la boca del tiple* *sfz*

Anexo 2

# SERGIO

## Pasillo

Compositora: Ruth Marulanda  
Adapación: Lady Nayibe Ubaque

Tiple solo

*p* *i* *m* *mf* *mp*

*f* *pulsado*

*Brisado* *mp* *p* *mp*

*f*

*mf*

©

2  
16

*mp* *p* *mp*

♭VII ②

19

*mf* *f* *ff*

♭VII ① ② ①

Arm V ①

22

25

28

*p* *p* *mf*

i p m a

SERGIO

31

4 1 3

②

1. 2. 3

*f*

### Anexo 3

Entrevista a Federico Gonzales (F) 29-10-2025

Entrevistador: Lady Nayibe Ubaque. (L)

L-Buenas tardes, Federico, agradezco tu tiempo, realizaré una serie de preguntas a partir de la lectura que realizaste a las obras Sergio y Valle de Atriz. La primera pregunta ¿Cuál es tu nombre completo, edad y semestre de tiple?

F- Mi nombre es Daniel Federico González Contreras, tengo 25 años, estoy en séptimo semestre.

L- ¿Cuál fue tu primera impresión de las adaptaciones?

F- Sorpresa, no conocía obras compuestas por Ruth, sabía que existía el cafetero de Maruja, no conocía obras realizadas por mujeres. También al principio vi Sergio, a primera vista se ve fácil para la lectura, no se ve tan denso. La estética de la partitura está bien acomodada, es “chévere” para por ejemplo escogerla para el repertorio, algo que puede frenar la motivación es que sean poco claras en la partitura. Con Valle, es un arreglo bien pensado, exigente, cositas como hacer las semicorcheas de seisillo, me parece chévere adquirir la experiencia de interpretar esas cosas que no se ven dentro de la música tradicional.

L- ¿Qué características particulares encontraste que no habías visto en otras versiones para tiple solista?

F-Las figuraciones que no se ven dentro de la música tradicional

L- ¿Cuál sección se te dificultó?

F- De Sergio el compás 19, la que está sobre B7 con la cejilla en el séptimo traste, en una lectura a primera vista. En Valle de Atriz el compás 22, donde está el tresillo de semicorchea, en el acompañamiento, el compás 38 el arpegio en semicorcheas.

L- ¿Qué te gustó de las obras?

F- La parte de G mayor, muy bonita y la realización de la ligadura de fraseo. La parte de coda, por ejemplo, la de los armónicos y chévere que se dé la indicación de realizar los armónicos en la boca del tiple. También es práctico para hacer el ataque del D.

L- ¿Qué retos técnicos pudiste encontrar dentro de las versiones?

F- El fraseo de ciertos pasajes, mantener las ligaduras. Creo que mucha gente no tiende a hacer caso a ese tipo de indicaciones, es un reto chévere poder mantener la ligadura en los arpegios de la sección en G mayor. es un poquito complejo poder llevarlo en la mano derecha ya que tiene arpegio y acordes intermedios, entonces es muy complejo llevarlo en la mano derecha. Algunas posiciones fijas del pasillo, cejilla en el séptimo traste.

L- ¿Qué crees que puedan aportar las cejillas en el pasillo?

F- primero fortalecimiento de la mano derecha, es un trabajo difícil mantenerlo para realizar, melodías y lograr realizar melodías sobre el acorde.

L- ¿Alguna vez habías escuchado las dos obras?

F- Sergio alguna vez lo escuche por pura casualidad, por un maestro que toca con ella en una versión que grabaron en la Otto de Greiff con Carlos Renan.

L- ¿No conocías Valle de Atriz?

F- Mira que no, ahorita que estaba revisando busque la versión, fue la primera vez que la escuche.

L- ¿En algún momento habías tocado obras compuestas por mujeres colombianas en versión de tiple solista?

F-No, mira que no, de hecho, poquitas cosas como de compañeros, hay obras de maestros como Santafé, pero poco material de los estudiantes.

L- ¿Las indicaciones de digitación dentro de las adaptaciones fueron claras?

F- En general es fácil deducir las cosas, con ciertas indicaciones ayuda a la comprensión de las posiciones dentro del arreglo.

L- ¿Qué recursos crees que las adaptaciones te aportan como tiplista en formación?

F- La principal, es como.... la ampliación del repertorio, tanto el arreglo para tiple solo y el conocimiento de las obras compuestas por mujeres. Cuanto el repertorio ser muy cuidadoso en las indicaciones técnicas como el staccato, articulaciones, ser muy juicioso con las dinámicas. Varias cosas de la mano izquierda y derecha, utilizar varias texturas, como el brisado, pulsado, en la mano izquierda y derecha figuraciones rítmicas rápidas, indicaciones de ligaduras, en general eso.

L- ¿tienes algún otro comentario personal?

F- No, pues felicitarte, es muy chévere, me parece que tu estilo de las adaptaciones es bueno, me gusta como escribes y organizas las partituras y ojalá tengas más música para compartirme por favor.

L- Federico muchas gracias por tu tiempo y colaboración.

F- ¡Con Gusto!

#### **Anexo 4**

Entrevista Martín Pérez a cerca de las adaptaciones Valle de Atriz y Sergio(M)

Entrevistador Lady Ubaque (L)

L- ¿Maestro que consideraciones tiene sobre las adaptaciones?

M- Los arreglos muestran un sólido conocimiento tanto del repertorio y sus estéticas, como de las posibilidades técnicas del instrumento.

Teniendo en cuenta que son piezas originalmente para piano, y las diferencias que existen entre ambos instrumentos, las adaptaciones resultan bastante fieles en cuanto a armonías y melodías. Asimismo, las texturas están bien logradas y consiguen evocar las de las composiciones originales.

L. ¿Qué valor pedagógico considera que aporta según su perspectiva como maestro?

M- En primer lugar, cabe resaltar que las adaptaciones se desarrollan desde un conocimiento claro de las posibilidades del instrumento, lo que hace que los arreglos sean idiomáticos y, por lo tanto, pertinentes para el desarrollo técnico de los estudiantes.

Con respecto al nivel del estudiante al que están dirigidos, se puede decir que no son arreglos para niveles iniciales, ya que el reto técnico y conceptual que plantean no podría abordarse adecuadamente en esas etapas. Sin embargo, tampoco son exclusivos para los niveles más avanzados: desde niveles intermedios se podrían trabajar con buenos resultados.

Desde el punto de vista conceptual, las piezas permiten que el estudiante continúe su proceso de asimilación y comprensión de las músicas de estudio, pues presentan elementos característicos muy relevantes dentro de este tipo de estéticas.

L- ¿Qué retos técnicos considera que se presentaron en las adaptaciones?

M- A nivel técnico, plantean varios retos que resultan constructivos para el desarrollo del instrumentista. Para la mano izquierda, representan un desafío en cuanto a fuerza y elasticidad, capacidades esenciales para lograr un sonido limpio desde la digitación. La mano derecha, por su parte, trabaja de manera exhaustiva el ataque pulsado en ambas piezas, lo que contribuye a una depuración del sonido y, en consecuencia, a una mejora en la calidad del sonido del estudiante.

Aunque el guajeo no es un aspecto central en ninguna de las adaptaciones, el primer arreglo ofrece algunos pasajes que permiten trabajar la claridad melódica mientras se sostienen bases ritmo-armónicas. A nivel interpretativo, el reto es de mayor dificultad, y, por tanto, su aporte pedagógico es significativo. El tipleista deberá desarrollar un discurso melódico que no se vea opacado ni disminuido por el acompañamiento armónico y melódico. Será necesario diferenciar con claridad las líneas melódicas y manejar las dinámicas de manera sutil pero precisa.

Todo esto con el fin de que la interpretación refleje plenamente las características estéticas del repertorio trabajado.

L- ¿En algún momento había tocado obras compuestas por mujeres?

M- No, para tiple solista no he tocado, directamente compuesta para el tiple solista por mujeres, pero si en el tiple obras compuestas por mujeres, por ejemplo, de Emma Perea de La cruz de los filipichines, también de Rosita Herrera de La rocha.

L- Muchas gracias, maestro.

M- con gusto Lady.