

**Dos adaptaciones de los ritmos Vals y Merengue Venezolano para trío típico
colombiano (Tiple, Guitarra, Bandola)**

Daniela Ramírez Gallo y María Alexandra Hoyos Flórez

Faculta de Bellas Artes y Humanidades, Universidad Tecnológica de Pereira

Trabajo de Grado

Diego Alexander Largo González

28 de Septiembre de 2021

TABLA DE CONTENIDOS

	Página
Título	3
1. Caracterización.....	4
2. Formulación del problema	9
a) Pregunta	11
4. Objetivos.....	12
a) General.....	12
b) Específicos.....	12
5. Marco Referencial.....	13
a) Estado del arte.....	13
b) Marco Teórico.....	16
6. Metodología.....	23
a) Descripción de la metodología.....	23
b) Técnica de recolección de datos	25
c) Actividades propuestas para solucionar la problemática.....	26
d) Cronograma.....	27
e) Presupuesto.....	29
7. Resultados.....	30
a) Análisis musical.....	30
b) Cuadros comparativos de las versiones.....	45
8. Discusión de resultados.....	49
9. Conclusiones.....	50
10. Referencias bibliográficas (Webgrafía)	51

Título

Dos adaptaciones De Los ritmos Vals y Merengue Venezolano Para Trío Típico
Colombiano (Tiple, Guitarra, Bandola).

1. Caracterización

a) Institución

La **Universidad Tecnológica de Pereira** (UTP), creada por la ley 41 de 1958, La Universidad inicia labores el 4 de marzo de 1961 bajo la dirección de su fundador y primer Rector Doctor Jorge Roa Martínez. Gracias al impulso inicial y al esfuerzo de todos sus estamentos la Institución empieza a desarrollar programas académicos que la hacen merecedora de un gran prestigio a nivel regional y nacional.

Con la Facultad de Ingeniería Eléctrica comienza la actividad académica en la Universidad y al año siguiente se crean las Facultades de Ingeniería Mecánica e Industrial. En 1965 se funda el Instituto Pedagógico Musical de Bellas Artes como dependencia de extensión cultural. Mediante la Ley 61 de 1963 se crea el Instituto Politécnico Universitario, cuyas labores empiezan en 1966 con las Escuelas Auxiliares de Ingeniería: Eléctrica, Mecánica e Industrial, en la actualidad Facultad de Tecnologías, con los programas de Tecnología Eléctrica, Mecánica e Industrial, en 1968 inician las Escuelas de Dibujo Técnico y Laboratorio Químico. (Esta última convertida hoy en Escuela de Tecnología Química).

Misión Institucional

Somos una universidad estatal de carácter público, vinculada a la sociedad, que conserva el legado material e inmaterial y ejerce sus propósitos de formación integral en los distintos niveles de la educación superior, investigación, extensión, innovación y proyección social; con principios y valores apropiados por la comunidad universitaria en el ejercicio de su autonomía.

Una comunidad universitaria comprometida con la formación humana y académica de ciudadanos con pensamiento crítico y capacidad de participar en el fortalecimiento de la democracia; con una mirada interdisciplinar para la comprensión y búsqueda de soluciones a problemas de la sociedad; fundamentada en el conocimiento de las ciencias, las disciplinas, las artes y los saberes.

Vinculada a redes y comunidades académicas locales y globales mediante procesos de investigación que crean, transforman, transfieren, contextualizan, aplican, gestionan, innovan e intercambian conocimiento, para contribuir al desarrollo económico y social de manera sostenible.

Visión Institucional

Como universidad pública, al año 2028 mantendremos la condición de alta calidad en los procesos de formación integral, investigación, innovación y transferencia de conocimiento; con reconocimiento internacional, vinculación de las tecnologías de la información y la comunicación e impacto en la academia y en los diferentes sectores sociales y económicos, a nivel local y global; destacada socialmente por conservar el legado material e inmaterial como uno de sus pilares para el desarrollo sostenible.

Facultad de Bellas Artes y Humanidades.

"El 25 de enero de 1965, por acuerdo No. 003 emanado del Consejo Superior de la Universidad Tecnológica de Pereira, se creó el Instituto Pedagógico Musical (...)." En marzo de

1972, "por resolución de rectoría No. 027, se reorganizó bajo el nombre de Bellas Artes, con los siguientes objetivos:

- a. la enseñanza y promoción de las diversas artes: pintura, música, cerámica, etc.
- b. La coordinación de actividades culturales destinadas a la Universidad o a la comunidad."

Mediante acuerdo No. 161 del 16 de junio de 1981, la junta directiva del ICFES "concedió licencia de funcionamiento a los programas de Licenciatura en Artes Visuales y de Licenciatura en Música, constituyéndose en una Facultad con carreras a nivel superior."

Misión

"Arte y Cultura para el tercer milenio"

Visión

Somos una Facultad formadora y dinamizadora de la cultura estética en la región del eje cafetero, que presta los servicios de docencia, investigación y extensión a partir de los programas de pregrado, postgrado y educación no formal en: artes visuales, música, artes escénicas, idiomas, filosofía y humanidades. Estamos sustentados en un talento artístico y pedagógico, con posicionamiento, credibilidad y pertinencia. Las metas sociales y económicas para nuestros profesores son: reconocimiento a la producción artística, intelectual y pedagógica y desarrollo docente especializado. Para nuestra población objetivo son: la formación integral de calidad y excelencia. Nuestro trabajo y conducta sociales se guían por los principios de: transparencia, sensibilidad, ética, creatividad y respeto a la diferencia en concordancia con los principios rectores de la UTP.

Objetivos

Formar el talento humano requerido por el sector educativo y productivo mediante programas de pregrado, formación avanzada y educación no formal.

Capacitar y actualizar el personal docente, administrativo y de servicios de la institución y del sector educativo, mediante programas de educación formal y no formal.

Promover y realizar investigaciones que contribuyan al desarrollo científico, humanístico, tecnológico y artístico.

Desarrollar programas y proyectos de prestación de servicios para contribuir al desarrollo de la cultura estética y humanista del eje cafetero y del país.

Licenciatura En Música

Nuestro programa académico depende administrativamente de la Escuela de Música de la Facultad de Bellas Artes y Humanidades, creado como Instituto Pedagógico Musical y Conservatorio en 1965, reorganizada en 1967 como Instituto de Bellas Artes y erigida

Facultad en el año de 1984. La licenciatura inicia su actividad académica en el año de 1982 y debido a nuestra amplia trayectoria hemos creado bandas, coros

y orquestas para la formación de nuestros estudiantes tales como: la Banda Sinfónica, Banda de Jazz, Coro Sinfónico, Orquesta de Cámara entre otras agrupaciones.

Contamos con una infraestructura dotada de herramientas necesarias para el desarrollo de sus habilidades musicales como los laboratorios de sonido, cubículos de música, salas especiales de formación, almacén de instrumentos, entre otros.

Misión

Es un programa: que participa en procesos artísticos, humanísticos y académicos de la región, mediante la creación de redes y la interacción con el medio.

Es una respuesta a las necesidades del entorno: Busca la formación del Licenciado(a) en Música capaz de crear, transformar, gestionar, innovar, intercambiar y transferir conocimientos, así como impulsar y desarrollar procesos musicales que impacten en el crecimiento artístico - cultural.

Es una propuesta formadora: que se actualiza y desarrolla con la capacidad de generar procesos académicos en la proyección de la docencia, la extensión, la investigación y la innovación en los ámbitos pedagógicos y culturales; propende por el reconocimiento de los valores humanos como el respeto, la responsabilidad, la honestidad y la dignidad humana, acordes con los principios rectores, propósitos y políticas de la UTP.

Visión

Programa acreditado en alta calidad, destacado en la región por su proyección en la docencia, investigación, extensión y gestión a partir del reconocimiento de la dignidad humana, la libertad, la igualdad y el respeto hacia la diversidad, posicionando su propuesta educativa en la comunidad local nacional con proyección internacional.

Línea instrumental de cuerdas típicas

El área de cuerdas típicas está enfocada en la enseñanza de los 3 instrumentos más característicos para la interpretación de la música andina colombiana que son, el Tiple, la Guitarra y la Bandola, para fomentar el uso y la difusión de la música que nos caracteriza como región.

2. Formulación del problema

El trío típico instrumental colombiano se ha caracterizado por las interpretaciones de obras basadas en los ritmos tradicionales de la región andina de Colombia, tales como el Pasillo, el Bambuco, la Guabina, La Danza, el vals, etc. Siguiendo así la tradición que el Maestro Pedro Morales Pino forjó desde la creación de la estudiantina la “Lira colombiana” basándose en el modelo español de los grupos de jóvenes que hacían “rondas” callejeras; esta estudiantina estaba integrada por músicos de calidad que interpretaban la música nacional, con esto se pudo consolidar su posición en la música Bogotana y ampliar notablemente la dimensión de los conciertos realizados con los instrumentos con los que se suele interpretar este tipo de música (Tiple, Guitarra, Bandola) y abrir un espacio para la conformación de nuevas agrupaciones con el formato de “estudiantina”.

Por otra parte, el maestro Morales Pino se interesa por el estudio de la música andina colombiana y se empeña en definir la escritura, estructura y la forma de los ritmos interpretados en la zona andina colombiana, al mismo tiempo es atraído a la composición de la música tradicional colombiana, lo que contribuye a ampliar el repertorio y a su vez inicia la labor de la difusión de la música interpretada en el interior del país.

El maestro Morales Pino también contribuye a darle una forma definida a los instrumentos, es por esto por lo que por iniciativa propia le introduce un sexto orden a la Bandola con la idea de obtener un timbre brillante y una nueva tesitura, capaz de competir con el violín. Sin duda alguna la “Lira colombiana” fue un modelo para la consolidación de nuevas agrupaciones que hicieron conocer la música de la zona andina colombiana, dentro y fuera del país.

A raíz de la creación de la “Lira Colombiana” fueron apareciendo conjuntos en formato de estudiantina por todo el país y en cada una de estas agrupaciones se interpretaba las composiciones del maestro Morales Pino, posteriormente se suman los tríos instrumentales conformados por Tiple, Guitarra y Bandola, como el “Trío de los Hermanos Hernández” el cual se convirtió en los primeros en dar a conocer la música de la zona andina colombiana, realizando giras exitosas en Venezuela, Norteamérica, Europa y países del norte de África.

De la misma forma nació el “Trío Morales Pino” que como su nombre lo indica es un homenaje al maestro Pedro Morales Pino (considerado el padre de la música andina colombiana) este trío en particular es considerado representante de la música interpretada en la zona andina colombiana, debido a su alto nivel interpretativo y al aporte que le hicieron al repertorio de música andina colombiana, ya que, las obras que interpretaban, en su mayoría era composición de ellos, grabaron más de 20 producciones discográficas y realizaron giras por Ecuador, Venezuela, Estados Unidos y por varios países de la antigua Unión Soviética, Lituania, Rusia, Armenia, Letonia.

Estos tríos típicos instrumentales son los precursores de todas las agrupaciones que hoy en día nos representan, a lo largo de la historia, el repertorio se ha expandido gracias a

compositores que han agregado obras en ritmos propios de otros países, tales como, Intermezzos, Gavotas, Foxtrots, además de adaptaciones de Tangos, Zambas, Soka, Calipso; inclusive hay agrupaciones que han realizado adaptaciones de Rock, obras de Johann Sebastian Bach, Edvard Grieg, Maurice Ravel, Henry Mancini, Ludwig Van Beethoven, demostrando así la versatilidad que poseen estos instrumentos.

A pesar de existir una gran variedad de adaptaciones y composiciones que han ampliado el repertorio para este tipo de formato, el problema es que en la actualidad no se han realizado los estudios pertinentes para elaborar adaptaciones de la música tradicional venezolana para formato de trío típico colombiano. Aunque la música tradicional de Colombia y Venezuela posean similitudes en sus orígenes y que compartan historia, estos ritmos propios de Venezuela no se están tomando en cuenta para incluirlos dentro del repertorio para trío típico colombiano. La música tradicional venezolana consta de una gran variedad de ritmos entre ellos el Joropo, el Vals venezolano, el Merengue venezolano, la Gaita zuliana, Bambuco andino, entre otras.

Este trabajo intenta resaltar la importancia de agregar la música tradicional venezolana al repertorio de trío típico colombiano, es por esto por lo que se realizarán dos adaptaciones, un Vals y un Merengue venezolanos, obras de dos compositores importantes y representativos del folclor venezolano como lo son Antonio Lauro y Pablo Camacaro.

a) Pregunta

¿Cómo realizar dos adaptaciones de los ritmos Vals y Merengue Venezolano para trío típico colombiano (Tiple, Guitarra, Bandola)?

4. Objetivos

a) General

Realizar dos adaptaciones de los ritmos Vals y Merengue Venezolano para trío típico colombiano (Tiple, Guitarra, Bandola).

b) Específicos

- Realizar el análisis del componente rítmico, melódico y armónico de las obras “La negra Atilia” y “Vals Venezolano N° 3 (Natalia)”.
- Realizar la adaptación en formato de trío típico colombiano del Vals Venezolano N°3 (Natalia).
- Realizar la adaptación en formato de trío típico colombiano del Merengue Venezolano “La negra Atilia”.

5. Marco Referencial

a) Estado del Arte

La finalidad de las investigaciones analizadas como componente de fundamento para el presente estudio tienen objetivos en común y presentan un propósito inicial diferente en cada investigación, como lo explica Montenegro (2016) el formato de trío típico andino colombiano es uno de los más completos y llamativos para la interpretación de las músicas tradicionales del centro del país, esto se debe a la exploración de distintas experimentaciones sonoras que se han tenido en cuenta en las prácticas musicales tanto empíricas como académicas.

Estas prácticas han formado un conglomerado de hallazgos y vivencias mediante la búsqueda de nuevos recursos para la interpretación de dichos instrumentos, como lo son los recursos tímbricos, expresivos y estéticos, estos recursos han ampliado las posibilidades sonoras y técnicas. Además, dichos hallazgos han sido esenciales para construcción de las técnicas interpretativas tanto de los instrumentos como de los instrumentistas, se plantea la idea de que es pertinente hacer una reflexión de las posibilidades sonoras e interpretativas del formato de trío típico instrumental en otros contextos musicales, coincide con la propuesta que se plantea en este estudio de adaptar dos obras tradicionales del folclor venezolano para el formato de trío típico instrumental andino colombiano para ampliar no solo el repertorio sino también buscar la implementación de una técnica que abarque estos ritmos que son diferentes a los que se suelen interpretar en esta región del país, como lo son el Vals y el Merengue Venezolano.

Por su parte Contreras (2016) expone que la bandola andina colombiana tiene un amplio espectro de posibilidades en cuanto a la ejecución de las músicas que no necesariamente incluyen

las músicas andinas tradicionales, y que además se han explorado técnicas interpretativas en formatos diferentes al de trío típico instrumental colombiano.

Es a partir de la evolución del instrumento que este es acogido por la academia, generando así repertorio que es compuesto pensado únicamente para la bandola. En ese mismo contexto buscamos ampliar el campo en el cual se pueda desenvolver la bandola, como experimentar en ritmos no característicos de este instrumento, nutriendo las posibilidades tímbricas y técnicas no exploradas en la bandola andina colombiana, demostrando así la versatilidad, universalidad y el rol en el cual se desempeña este instrumento dentro del formato de trío típico colombiano.

Algo semejante ocurre con el tiple, ya que es un instrumento tradicional colombiano, no es muy usual verlo en otros contextos aparte de la música andina colombiana, aunque este instrumento sea muy versátil y completo, ya que a través de varias investigaciones y exploraciones se ha descubierto que el tiple tiene diferentes facetas como lo son el tiple solista, tiple melódico y tiple acompañante, siendo ésta última la más utilizada, tanto para formatos instrumentales como para formatos vocales. Similar a lo ocurrido con la bandola en el tiple se ha experimentado y explorado, llegando así, a las facetas antes mencionadas, estas exploraciones también lograron implementar una técnica que abarcara el ritmo o “guajeo” y sus efectos característicos como el “aplatillado”, y también las digitaciones, todo esto ha ido evolucionando junto con el instrumento, pero, como lo menciona Álvarez (2017) existen diferentes maneras de ejecutar el tiple en cuanto al guajeo, ya que cada instrumentista tiene su propio estilo de interpretación, esto quiere decir que aunque haya una técnica establecida, el “guajeo” o “rasgueo” está sujeto a modificaciones según la interpretación que el instrumentista quiera expresar, para este caso buscamos que la técnica de interpretación de los ritmos del Merengue y

del Vals venezolano sea parte de un contexto más general, es decir, hacer un compendio de las técnicas interpretativas ya existentes y buscando similitudes con los ritmos colombianos para que la forma de asimilar dichos ritmos se sinteticen de una manera más efectiva, pero respetando y manteniendo las características en la sonoridad y la expresividad que sean propios de estos ritmos.

Entrando un poco más en el contexto sobre el montaje de las obras como lo menciona Aldana (2017) el montaje de una obra es una tarea a la cual el músico se enfrenta en algún momento de su carrera, ya sea con el fin de desarrollar una técnica o para una presentación frente a un público, al mismo tiempo existe una necesidad al momento de hacer el montaje de las obras musicales, ya que se debe tener en cuenta varios factores, como lo son, el análisis de la obra, la capacidad para leer partituras, la técnica que se debe utilizar para la interpretación de cada obra, el ensamble con los demás instrumentos e instrumentistas, etc.

Teniendo en cuenta que el montaje de las obras hace parte de una faceta muy importante que desempeña un músico, y ya que cada género de estas obras contiene unas características musicales, se deben adquirir conocimientos sobre los géneros musicales a trabajar, como lo son en este caso el Merengue y el Vals venezolano.

Entendiendo así que el montaje de las obras es una actividad que congrega a un grupo de músicos, un trío típico instrumental andino colombiano (Tiple, Guitarra, Bandola) para este caso, con un objetivo en un producto final que concluye en un espectáculo público.

En tal sentido, el montaje de las obras es un trabajo que conlleva una cantidad de conocimientos previos e inclusive habilidades comunicativas al momento de ensayar con los demás integrantes de la agrupación, ya sea para dirigir, ser dirigido por alguien más o para

aportar ideas para la interpretación de estas obras, y cuyo producto final es un concierto, donde además se incluye la puesta en escena y es allí donde se va a dar muestra del proceso que se llevó a cabo previo a ese concierto.

b) **Marco Teórico**

El trío típico instrumental andino colombiano.

El trío típico instrumental colombiano, surge a mediados del siglo XIX, y se ve asociado a la interpretación de las músicas tradicionales nacionales, como lo son el Pasillo y el Bambuco, animando así tertulias y fiestas familiares; es decir que el trío típico colombiano, ha jugado un papel muy importante en el desarrollo de la música andina colombiana (MAC). Este tipo de formato, como lo describe la revista Artes, surgió a partir de las agrupaciones que ya estaban conformadas, como las estudiantinas y los cuartetos, quienes aparecieron gracias a la labor del Maestro Pedro Morales Pino.

El desarrollo del trío típico instrumental está ligado a la conformación de agrupaciones sobresalientes como lo son el “Trío de los hermanos Hernández” quienes conformaron un trío de excepcional calidad artística e interpretativa. Nacieron en el departamento de Caldas y formaron el trío en los años 20, además de esto, aportaron nuevas técnicas novedosas y agregaron a su repertorio de música nacional, la música extranjera. Es así como el trío típico de cuerdas andino va adquiriendo creatividad y voluntad de renovación al tiempo que se va construyendo un eslabón vital entre la cultura popular y la académica. Juntos a ellos también destacaron los tríos: Trío Morales Pino, Trío instrumental colombiano, Trío Joyeles, Trío Luis A. Calvo y el trío instrumental Ancestro. (Antioquia, 2004)

La bandola andina colombiana.

La Bandola es un instrumento que se deriva de las vihuelas de péñola; las mismas que anteceden a la bandurria y a la mandolina, la bandola andina colombiana se denomina así, por la locación geográfica en donde se desarrolló y donde actualmente se interpreta dicho instrumento. (Jáuregui, 2000)

En sus inicios la bandola contaba con 4 órdenes dobles, luego, en 1860 el músico e ingeniero Diego Fallón introdujo un 5to orden, pero en 1898 el Maestro Pedro Morales le agregaría un Sexto orden, además de convertir los cuatro primeros ordenes en triples y los 2 restantes, dobles, para quedar con una bandola de 16 cuerdas afinada en Si bemol, aunque hay quienes aseguran que el Maestro Morales Pino acostumbraba a tocar en Do. Tal es el caso de Jairo Rincón Gómez, bandolista y pedagogo, quién en una entrevista llevada a cabo en febrero de 2010, asegura haber tenido acceso personal a los archivos del maestro, las partituras con las que trabajaba en la estudiantina “La Lira Colombiana” estaban escritas en Do, correspondiendo también la armonía escrita para la guitarra, esta evidencia sugiere entonces que el Maestro Morales Pino tocaba en Do. Más adelante llegaría Diego Estrada a quién se le atribuye la innovación organológica de afinar la bandola en Do definitivamente, esto lo haría con ayuda del luthier Carlos R. Norato en Cali, Colombia en 1960. Ya a mediados de los años 70 Luis Fernando León Rengifo decide restarle cuerdas a la bandola, específicamente los cuatro primero ordenes les restó una cuerda, quedando dobles, para finalmente quedar la bandola con 12 cuerdas afinada en Do.

Por su construcción y características la Bandola es por excelencia el instrumento a cargo de la melodía en el trío típico. Como lo explica (García) La Bandola es por excelencia un instrumento solista dentro del formato de trío típico, posee un amplio rango y gracias a su

registro y sus números recursos técnicos la convierten en un instrumento sumamente versátil y con muchas posibilidades interpretativas.

El Tiple.

El tiple es un instrumento típico colombiano, el cuál fue declarado patrimonio cultural de la nación, por el congreso de la república, de acuerdo con la ley 297 de 2005. Este instrumento posee doce cuerdas repartidas en 4 órdenes triples, y sus cuerdas se encuentre en diferentes octavas.

Como lo explica (Puerta, 1988) el Tiple tiene su ascendencia en algún lugar de nuestra geografía, pero a nadie se le ocurrió ponerle nombre. Vivió entre campesinos, mineros y artesanos, fue expulsado de las iglesias y despreciado por la alta alcurnia, pero acompañó a los comuneros y libertadores en sus batallas de independencia, hasta que el general Santander lo presentó en sociedad y así entró por fin a los salones y salas de concierto.

Podemos inferir que el tiple desde sus inicios tuvo un papel muy importante en el desarrollo de la identidad de nuestro país, por otra parte (Puerta, 1988) niega la posibilidad de que el Tiple sea originario de Colombia, ya que no existía en la América precolombina tribus indígenas con algún instrumento de cuerda, distinto de la timbirimba o las variedades de arco de boca, y se descarta cualquier posibilidad de origen a partir del desarrollo de estos instrumentos nativos. Así pues, solo queda lugar a las teorías que señalan que el origen del tiple se remonta a los instrumentos traídos por los conquistadores europeos.

El laúd, la vihuela y la guitarra son los cordófonos más populares en España a comienzos del siglo XVI, periodo en el cual se presentan las conquistas españolas. “Del laúd, la vihuela y la guitarra se derivan, sin género de duda, todos los demás que sirvieron al quehacer artístico en nuestro país”. (Puerta 1988).

Por su parte el musicólogo Guillermo Abadía Morales sugiere varias teorías donde expone las hipótesis del Tiple como adaptación de la guitarra, en una de estas explica que si al llegar la guitarra a América sólo tenía cinco ordenes, es muy probable que entre nosotros se perdiera el quinto orden y se triplicaran los restantes (Abadía, 1973), además se respalda esta creencia pues se sospecha que el antiguo Tiple antioqueño estaba conformado por cinco ordenes, como lo plantea el historiador Antonio José Restrepo, aun así esta teoría también ha sido ampliamente refutada.

La Guitarra.

La Guitarra sin duda desempeña un papel muy importante en el desarrollo de los grupos de cámara de la música andina colombiana y sobre todo en el desarrollo de los tríos típicos instrumentales, a lo largo de la historia se le ha ido sumando protagonismo a el papel que desempeña dentro del formato, sacándolo un poco de la casilla de acompañamiento, sino que ya tiene la libertad para hacer contra melodías, melodías e incluso solos.

Según la revista Artes, la guitarra tiene múltiples transformaciones que dificultan hallar la información exacta de su origen y evolución, se presume que la guitarra de cuatro ordenes fue llevada por los árabes a España a mediados del siglo X y a partir de allí se dispersó por todo el continente europeo hacia finales del siglo XIV, allí adquirió popularidad por su técnica más sencilla de tocar y por su facilidad de transportar, lo mismo le ocurriría a la guitarra de cinco ordenes dobles, la cual perdería popularidad ante la guitarra de seis ordenes simples, gracias a la facilidad en su técnica interpretativa (Antioquia, 2004).

Este instrumento tiene una gran popularidad en América latina y el caribe, probablemente sea uno de los que más ha impactado culturalmente la historia de la humanidad, ya que de este se desprende una gran variedad de instrumentos que han surgido a partir de modificaciones de la

guitarra y hoy son emblema nacional en sus respectivos países, tal es el caso del Tiple, ya antes mencionada su teoría a partir de la guitarra.

Música Tradicional Venezolana.

La música tradicional venezolana, es el producto de un largo proceso de mestizaje, en el cual se puede reconocer una amalgama de herencia de tres culturas, la cultura africana, la cultura europea y la cultura indígena. De esta mezcla resultaron varios géneros musicales que hoy hacen parte de la música representativa tradicional venezolana, tales como: Vals Venezolano, Merengue Venezolano, Joropo, Gaita Zuliana, Bambuco andino, Música campesina, Calipso Guayanés, entre otros, muchos de estos presentan variaciones dependiendo de la región en donde sean interpretados, un ejemplo de esto es el joropo, que se presenta como Joropo Oriental en la región nororiental venezolana, o el Joropo Andino que se presenta en los estados de Táchira y Mérida.

Merengue Venezolano.

El Merengue Venezolano es considerado uno de los ritmos más tradicionales, junto al Vals venezolano y al Joropo. Nace aproximadamente en los años treinta como respuesta urbana al modo de vida cotidiano que se vivía en la ciudad de Caracas, el Merengue contaba historias del quehacer cotidiano a través de la música, pero ahora se hace un merengue más estudiado, más intelectual.

Según (Salazar 2006) el merengue es el único ritmo originario de Caracas producto del mestizaje, no hay ningún otro, como para Buenos Aires es el Tango y para la Habana el Son, para Caracas es el Merengue.

Hacia finales del siglo XIX y mediados del siglo XX, el merengue fue mal calificado, por ser un género musical sicalítico, por sus tonadas picarescas y un poco subidas de tono, pero con

la llegada de la radio, logró ascender nuevamente a ser considerado un género tradicional venezolano, siendo parte del repertorio que interpretaban las prestigiadas orquestas que cada emisora radial organizaba. Este género musical presenta dos variaciones, una se escribe en compás de 2/4 y la otra en compás de 5/8, que impresionan por su alto nivel de complejidad al dividir el compás en cinco tiempos. Es importante resaltar la pérdida de popularidad de las músicas tradicionales gracias a la entrada de músicas extranjeras al país, sin embargo en opinión de (García, 2006) el merengue venezolano es una expresión de contemporaneidad, pues a pesar de ser un ritmo tradicional y autóctono venezolano, es popular por su plasticidad para los nuevos compositores, tales como Luis Laguna, compositor de Criollísima, en donde se ve reflejada la tendencia romántica que se asume actualmente para componer Merengues venezolanos.

De la misma manera (García, 2006) explica la particularidad en la estructura rítmica del merengue, está definido por un patrón rítmico de cinco notas, agrupadas en un tresillo, seguido de dos corcheas, este es solo una base rítmica, pues además se pueden realizar diferentes juegos armónicos, ya sea el uso de contratiempos o anacrusas. Sin embargo, existe una discusión sobre la manera de escribir el merengue, pues muchos músicos aseguran que su escritura es en compás de 2/4 como por ejemplo el maestro Eduardo Serrano, mientras por otro lado se inclinan más por la escritura en compás de 5/8 y hay incluso quienes aseguran que debe escribirse en 6/8 tal es el caso del maestro Aldemaro romero, mientras el maestro Vicente Emilio Sojo quien fue el fundador de la orquesta sinfónica de Venezuela, armonizó muchos Merengues en 2/4, pero también en 5/8.

Vals Venezolano.

El vals venezolano es considerado una variación del Vals Europeo, surge alrededor del siglo XIX como una nueva forma de tocar el Vals en Venezuela, donde se conserva el nombre de

Vals, en Colombia y Ecuador, donde su nombre cambiaría a Pasillo. Poco a poco se fueron incorporando en Venezuela las melodías “valseadas”, al mismo tiempo adquiere popularidad como un movimiento de expresión romántica y a su vez deja constancia de su existencia acompañado de la guitarra, el tiple o el cuatro. El piano es el instrumento preferido para la interpretación de los vales, en los salones aristocráticos, mientras en el sentir popular del pueblo, se prefiere la voz acompañada de guitarra o cuatro, y es a partir de allí que el vals comienza a constituirse a través de un creciente repertorio interpretado por estas dos corrientes, cabe resaltar que muchos de los compositores de los Valses venezolanos no se conocen, pues muchas de las piezas creadas, no fueron firmadas y se conservan en el anonimato.

A medida que se iba expandiendo, el Vals fue adquiriendo instrumentos típicos de cada región, como por ejemplo en la región andina, la Flauta y la Bandola hacen las veces de solistas, acompañados por Guitarra, Cuatro o Tiple, en Lara la melodía está a cargo de la Mandolina o el Violín, acompañados de Cuatro y Guitarristas. Como característica del Vals Venezolano podemos decir que consta de tres partes, también que la melodía generalmente se escribe de a ocho compases, mientras hace un juego de silencios, y se describe como picaresca e insinuante.

Adaptación Musical.

La adaptación de una pieza musical es para hacerla adecuada para interpretarse, para unos instrumentos o un formato diferente del que fue escrito, o una versión diferente o simplificada de un trabajo para interpretarse con el mismo formato. (Brinkman, 2009).

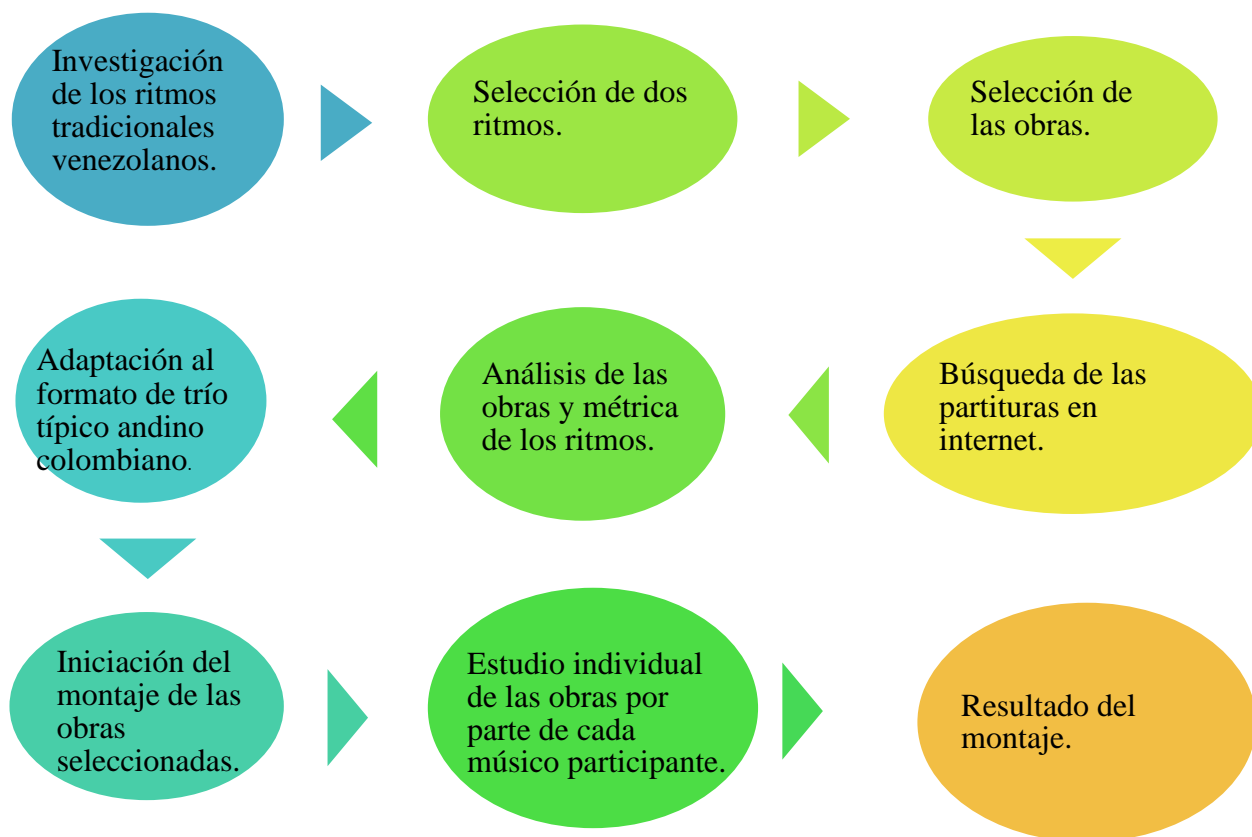
Debe tenerse en cuenta que la adaptación de una pieza musical está relacionada con el formato de la obra para la cual fue escrita, Según (Rodríguez, 2016, pág. 24) “Una pieza musical está comprendida por diversidad de características, una de ellas, el formato para el cual se pensó su interpretación, desde un instrumento solista hasta una orquesta sinfónica”

6. Metodología

a) Descripción de la metodología

Este proyecto se inscribe en la investigación descriptiva y cualitativa ya que con el presente trabajo se pretende hacer dos adaptaciones de ritmos diferentes a los acostumbrados a manejar por el formato de trío típico andino colombiano (Vals y Merengue Venezolano), a las cuales se les hará un proceso de análisis y estudio que comprende las características del ritmo, melodía y armonía. Además, se espera hacer una breve descripción sobre el proceso de montaje de las obras seleccionadas en un formato estandarizado de trío típico andino colombiano, en el inicio del proceso de montaje de las obras se hará una socialización sobre el contexto de las obras para que influya en la interpretación de cada músico participante, para que a su vez se mantenga la esencia y originalidad de los ritmos.

Teniendo en cuenta la naturaleza de la música, se adoptó una metodología cualitativa porque comprende el ser humano como sujeto plural y holístico y permite descubrir sus interacciones ampliando nuestro panorama de entendimiento.



La metodología está dividida en dos fases, la primera fase comprende todo lo respectivo a la selección del repertorio, investigación de los ritmos venezolanos, selección de los dos ritmos tradicionales a los cuales se les hará la adaptación, búsqueda de las partituras correspondientes, estudio de las obras y la métrica de cada ritmo, finalmente la adaptación de las obras al formato de trío típico colombiano.

La segunda fase que se trabajará con la siguiente tabla (ver tabla 1), comprende el montaje de las obras seleccionadas previamente, el estudio individual de las obras por parte de cada músico participante, la disposición que tiene cada uno de ellos frente a las situaciones que se presentan durante el desarrollo del ensayo, como la repetición de fragmentos de la obra, el trabajo por líneas o por secciones de instrumentos, recomendaciones del director, etc.

Tabla 1.

Lugar:			Fecha:	
Obra:			Tiempo de ensayo:	
Músico:		Samuel Olarte (Bandola)	Camilo Agudelo (Guitarra)	Daniela Ramírez (Tiple)
Estudio individual de la obra:	Mucho			
	Poco			
	Nada			
Disposición en ensayo:	Buena			
	Regular			
	Mala			
Desarrollo del ensayo:	Bueno			
	Regular			
	Malo			
Observaciones:				

b) Técnica de recolección de datos

Se realizará un análisis al componente rítmico, melódico y armónico de las partituras correspondientes a cada obra seleccionada, además se recibirá clases y asesorías personales con el maestro Paulo Andrés Olarte Rendón, estas clases estarán enfocadas en el proceso de análisis y adaptación para el formato de trío típico andino colombiano, teniendo en cuenta que una adaptación consiste en tomar una melodía y pasarla a un formato más pequeño, o en este caso, más grande. Se recibirán a demás asesorías con el director del proyecto Diego Alexander Largo, quién estará encargado de revisar y estar al tanto del proceso mientras a su vez ayuda a estructurar de manera adecuada la adaptación para cada uno de los tres instrumentos, como adicional se hará un comparativo del componente rítmico, melódico y armónico con otras adaptaciones ya existentes para otro tipo de formatos encontrado en internet (YouTube), de donde también se obtendrán referencias auditivas que serán muy importante para conservar la esencia original del ritmo.

Las referencias comparativas y auditivas serán las siguientes:

La Negra Atilia

Voz: Nella Rojas

Guitarra y arreglo: Edwin Galindo

Tomada de YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=XrkW_4tBYug

Ensamble Gurrufio (Instrumental)

Tomado de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=sU5pppJUPe0>

Grupo Raíces de Venezuela (versión original, instrumental)

Tomada de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=wfZpxRRvqIY>

Vals Venezolano N°3

Ana Vidovic (versión guitarra solista)

Tomada de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=fXwtIIPHIUE>

Ernesto Torres Visbal (versión para piano)

Tomada de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=UbbpHaQ2zW4>

Aldemaro Romero (versión para orquesta)

Tomada de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=ZxeqeU7qUqE>

c) Actividades propuestas para solucionar la problemática.

	Nombre de la Actividad	Objetivo
1.	Reuniones con director o asesor	Recibir asesoría y concretar aspectos disciplinares del proyecto
2.	Seleccionar las obras	Investigar obras representativas de las músicas tradicionales venezolanas
3.	Analizar las obras	Hacer un análisis del componente rítmico, melódico y armónico de las obras seleccionadas
4.	Realizar las adaptaciones	Comenzar con la realización de las adaptaciones de las obras seleccionadas
5.	Realizar el montaje	Comenzar con el montaje de las obras
6.	Reunión con el director	Revisar el proceso de montaje, correcciones y recomendaciones del director.
7.	Realizar muestra	Finalizar el montaje y los ensayos, realizar muestra o concierto

e) **Presupuesto**

La inversión que se requiere para el desarrollo de la actividad es la descrita a continuación

ÍTEM	VALOR
Papelería	\$350.000
Desplazamiento	\$200.000
Fotocopias	\$20.000
Internet	\$350.000
Total:	\$920.000

7. Resultados

a) **Análisis musical:**

Se realizó el análisis del componente rítmico, melódico y armónico de las dos obras a adaptar (La negra Atilia y Vals venezolano N°3), basado en las partituras que se lograron obtener de diferentes fuentes de información.

Análisis musical.

Obra: La Negra Atilia

Ritmo: Merengue Venezolano

Compositor: Pablo Camacaro

Estructura: Está compuesta por dos partes, la parte A y la parte B.

La parte A va desde el compás 1 hasta el compás 25, con una variación en los compases 19 y 20.

La parte B va desde el compás 26 hasta el compás 41, con una variación en los compases 39 y 40.

La forma de la obra es bipartita A-A-B-B.

Formato: Guitarra y Voz

Tonalidad: Fa# menor armónico.

Análisis melódico de la parte A.

Frase musical parte A:

La primera frase se encuentra desde el compás 8 hasta el compás 15. Se divide en dos semifrases a manera de pregunta y respuesta, de 4 compases cada una, la primera semifrase va desde el compás 8 hasta el compás 11 y la segunda semifrase va desde el compás 12 hasta el compás 15.

Pregunta **Respuesta**

The image shows a musical staff with two phrases. The first phrase, labeled 'Pregunta', consists of four measures (measures 8-11) and is enclosed in a red box. The second phrase, labeled 'Respuesta', also consists of four measures (measures 12-15) and is enclosed in a green box. The notation includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

La segunda frase se encuentra desde el compás 16 hasta el compás 25. Se divide en dos semifrases a manera de pregunta y respuesta, la primera semifrase consta de 6

compases que va desde el compás 16 hasta el compás 21 y la segunda semifrase consta de 4 compases y va desde el compás 22 hasta el compás 25.

Pregunta **Respuesta**

Análisis armónico parte A

Armonía primera frase:

En este cuadro se tiene en cuenta la cantidad de compases de la primera frase, de la parte A, que en este caso son 8 compases, donde en algunos casos se hacen dos acordes por compás.

Compás	1	2	3	4	5	6	7	8			
Acorde	F#m	C#7	F#m	G	C#7	F#m	Bm7	E7	A	B7	C#7

Armonía segunda frase:

En este cuadro se tiene en cuenta la cantidad de compases de la segunda frase, de la parte A, que en este caso son 8 compases, con un acorde por compás.

Compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Acorde	F#7	Bm7	E7	A	G	F#m	A	G#m7b5	C#7	F#m

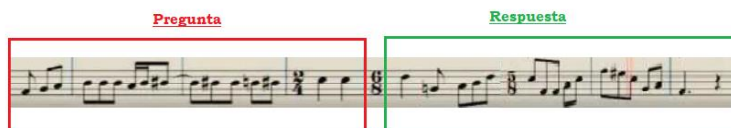
Análisis melódico de la parte B.

Frase musical parte B:

La primera frase la encontramos desde el compás 26 hasta el compás 33. Se divide en dos semifrases a manera de pregunta y respuesta, de 4 compases cada una, la primera semifrase va desde el compás 26 hasta el compás 29 y la segunda semifrase va desde el compás 30 hasta el compás 33.



La segunda frase la encontramos desde el compás 34 hasta el compás 41. Se divide en dos semifrases a manera de pregunta y respuesta, la primera semifrase consta de 4 compases que va desde el compás 34 hasta el compás 37 y la segunda semifrase consta de 4 compases y va desde el compás 38 hasta el compás 41.



Análisis armónico parte B

Armonía primera frase:

En este cuadro se tiene en cuenta la cantidad de compases de la primera frase, de la parte B que en este caso son 8 compases, con un acorde por cada compás.

Compás	1	2	3	4	5	6	7	8
Acordes	F#m7	Bm7	E7	A	B7	C#7	G#7	F#m

Armonía segunda frase:

En este cuadro se tiene en cuenta la cantidad de compases de la segunda frase, de la parte B que en este caso son 8 compases, con un acorde por cada compás y en compás siete, dos acordes en un compás.

Compás	1	2	3	4	5	6	7		8
Acordes	F#7	Bm	G#7	C#7	G	F#m7	G#mb5	C#7	F#m

Análisis rítmico

El ritmo de la obra es Merengue Venezolano, con ciertas variaciones basadas en el ritmo principal.

Ritmo principal:

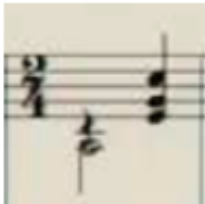
El ritmo principal de la guitarra está dividido en dos capas, la capa del bajo y la capa del acorde o intervalo, la capa del bajo está compuesta por dos bajos acentuados en el primer y cuarto pulso, el primer bajo con figuración de negra con puntillo y el segundo bajo con figuración de negra. La capa del acorde está compuesta por cinco corcheas donde el

primer y cuarto pulso son silencios, el segundo pulso es una nota perteneciente al acorde, y el tercero y quinto pulso están compuestos por intervalos.



Variación 1:

En la primera variación encontramos un cambio de marcación de compás, cambia de 5/8 a 2/4, permaneciendo las dos capas del ritmo principal, en este caso un solo bajo, en figuración de blanca, y la capa del acorde el primer pulso en silencio y el segundo pulso acorde en triada.



Variación 2:

En la segunda variación encontramos un cambio de marcación de compás, cambia de 5/8 a 6/8, manteniendo las dos capas del ritmo principal, en la capa del bajo encontramos en el primer pulso una negra con puntillo y en el cuarto pulso un silencio de negra con puntillo, en la capa del acorde, encontramos en el primer y segundo pulso, silencios de

Análisis melódico parte A.

Motivo melódico parte A:

El motivo melódico de esta parte está compuesto por una sesquiáltera, o sea un compás en $\frac{3}{4}$ y uno a $\frac{6}{8}$, donde en el compás de tres cuartos se inicia con un silencio de corchea, dos semicorcheas y cuatro corcheas; seguido en el compás de seis octavos hay un grupo de tres corcheas y una negra con puntillo. Esta será la base melódica de la parte A y se desarrolla con diferentes variaciones durante toda la parte.



Frases musicales parte A:

La primera frase empieza en el compás 1 y termina en el compás 8, se divide en dos semifrases a manera de pregunta y respuesta, la primera semifrase va desde el compás 1 hasta el compás 4 y la segunda va desde el compás 5 hasta el compás 8.

Allegro ritmico

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Pregunta' in red and contains measures 1 through 4. It starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/8 time signature. The melody is marked 'mf'. The bottom staff is labeled 'Respuesta' in green and contains measures 5 through 8. It continues the melody with a 6/8 time signature. Fingering numbers and chord symbols (VII, V, VI, VII) are present throughout.

Pregunta

Respuesta

La segunda frase empieza en el compás 9 y termina en el compás 16, se divide en dos semifrases a manera de pregunta y respuesta, la primera semifrase va desde el compás 9 hasta el compás 12 y la segunda va desde el compás 13 hasta el compás 16.

The image shows two staves of musical notation. The top staff, labeled 'Pregunta' in red, contains measures 9 through 12. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. An 'Arm. 12' instruction is placed above the staff at the beginning of measure 12. The bottom staff, labeled 'Respuesta' in green, contains measures 13 through 16. It also features a treble clef and a key signature of one sharp. The melody continues with eighth and quarter notes, ending with a final cadence.

Análisis armónico parte A:

En este cuadro se tiene en cuenta la cantidad de compases de la primera frase, de la parte A, que en este caso son 8 compases, con un acorde por cada compás y en compás siete encontramos dos acordes en un solo compás.

Compás	1	2	3	4	5	6	7		8	
Acordes	Em	Em	G#°	Am	Am	B7	Am	A#7	B7	Em

En este cuadro se tiene en cuenta la cantidad de compases de la segunda frase, de la parte A, que en este caso son 8 compases, con un acorde por cada compás.

Compás	9	10	11	12	13	14		15		16
Acordes	Em	Em	G#°	Am	Am	B7	Am	A#7	B7	Em

Análisis melódico parte B.

Motivo melódico parte B:

El motivo melódico de esta parte está compuesto por una sesquiáltera, o sea un compás en $\frac{3}{4}$ y uno a $\frac{6}{8}$, donde en el compás de tres cuartos se inicia con un silencio de corchea, dos semicorcheas y cuatro corcheas; y en el compás de seis octavos hay un silencio de corchea seguido de dos corcheas, dos silencios de corchea y termina con una corchea. Esta será la base melódica de la parte B y se desarrolla con diferentes variaciones durante toda la parte.



Frases musicales parte B:

La primera frase empieza en el compás 17 y termina en el compás 24, se divide en dos semifrases a manera de pregunta y respuesta, la primera semifrase va desde el compás 17 hasta el compás 20 y la segunda va desde el compás 21 hasta el compás 24.

The image shows two staves of musical notation for guitar. The top staff, labeled 'Pregunta', contains a sequence of chords and fingerings: VII, V, and II. The bottom staff, labeled 'Respuesta', contains a sequence of chords and fingerings: III, II, and I. The notation includes various guitar-specific symbols like '1 0 4 0 1' and '3 1' indicating finger positions on the strings.

La segunda frase empieza en el compás 25 y termina en el compás 32, se divide en dos semifrases a manera de pregunta y respuesta, la primera semifrase va desde el compás 25 hasta el compás 28 y la segunda va desde el compás 29 hasta el compás 32.

The image shows two staves of musical notation for guitar. The top staff, labeled 'Pregunta', contains a sequence of chords and fingerings: VII, X, and I. The bottom staff, labeled 'Respuesta', contains a sequence of chords and fingerings: II and 5. The notation includes various guitar-specific symbols like '1 0 4 0 1' and '3 1' indicating finger positions on the strings.

Análisis armónico parte B:

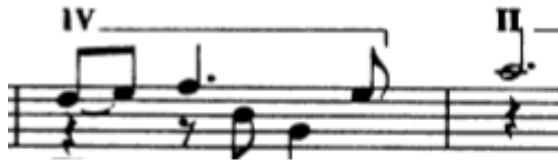
En este cuadro se tiene en cuenta la cantidad de compases de la parte B que en este caso son 16 compases, con un acorde por cada compás, pero en algunos compases observamos que se encuentran dos acordes por compás.

Compás	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32					
Acordes	Em	G#°	B°	E7	Am	E	A	D7	C#°	D7	A°	G	D7	G	B7	B7	Em	Am	Em	B7	Em

Análisis melódico parte C.

Motivo melódico parte C:

El motivo melódico de esta parte está compuesto por dos corcheas, una negra con puntillo y una corchea seguido de una blanca con puntillo. Esta será la base melódica de la parte C y se desarrolla con diferentes variaciones durante toda la parte.



Frases musicales parte C:

La primera frase empieza en el compás 33 y termina en el compás 40, se divide en dos semifrases a manera de pregunta y respuesta, la primera semifrase va desde el compás 33 hasta el compás 36 y la segunda va desde el compás 37 hasta el compás 40.

The image shows two staves of musical notation. The top staff, labeled 'Pregunta' in red, contains four measures of music in G major. The first measure has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and G4. The bass line has a whole note chord G2-B2-D3. The second measure has a double bar line, a key signature change to three sharps (F#, C#, G#), and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and G4. The bass line has a whole note chord G2-B2-D3. The third measure has a treble clef, a key signature of three sharps, and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and G4. The bass line has a whole note chord G2-B2-D3. The fourth measure has a treble clef, a key signature of three sharps, and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and G4. The bass line has a whole note chord G2-B2-D3. The bottom staff, labeled 'Respuesta' in green, contains four measures of music in G major. The first measure has a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and G4. The bass line has a whole note chord G2-B2-D3. The second measure has a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and G4. The bass line has a whole note chord G2-B2-D3. The third measure has a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and G4. The bass line has a whole note chord G2-B2-D3. The fourth measure has a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and G4. The bass line has a whole note chord G2-B2-D3.

La segunda frase empieza en el compás 41 y termina en el compás 56, se divide en dos semifrases a manera de pregunta y respuesta, la primera semifrase va desde el compás 41 hasta el compás 48 y la segunda va desde el compás 49 hasta el compás 56.

The image shows two staves of musical notation. The top staff, labeled 'Pregunta' in red, contains four measures of music in G major. The first measure has a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and G4. The bass line has a whole note chord G2-B2-D3. The second measure has a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and G4. The bass line has a whole note chord G2-B2-D3. The third measure has a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and G4. The bass line has a whole note chord G2-B2-D3. The fourth measure has a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and G4. The bass line has a whole note chord G2-B2-D3. The bottom staff, labeled 'Respuesta' in green, contains four measures of music in G major. The first measure has a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and G4. The bass line has a whole note chord G2-B2-D3. The second measure has a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and G4. The bass line has a whole note chord G2-B2-D3. The third measure has a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and G4. The bass line has a whole note chord G2-B2-D3. The fourth measure has a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and G4. The bass line has a whole note chord G2-B2-D3.

Análisis armónico parte C:

En este cuadro se tiene en cuenta la cantidad de compases de la parte C que en este caso son 24 compases, con un acorde por cada compás.

Compás	33	34	35	36	37	38	39		40	41
Acordes	E	E	G#m	F#m	A	B7	F#7	B7	E	E

Compás	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56
Acordes	E	E	F#m	G#7	C#m	E7	A	F#m	E (K6/4)	A#°	B7	B7	E	E	E

Análisis rítmico:

El ritmo principal que se puede observar está dividido en dos capas, la capa del bajo y la capa del acorde o melodía en este caso por una composición para guitarra solista. En el primer pulso del bajo hay una blanca con puntillo y en la capa del bajo se puede observar en el primer tiempo un silencio de negra, seguido de un silencio de corchea, una corchea y finalmente una negra.



Variación 1 ritmo:

En la primera variación del ritmo principal, el cambio ocurre en la capa de los bajos, se puede observar que ahora son dos bajos, ambos en figuración de negra con puntillo.



Variación 2 ritmo:

En la segunda variación se puede encontrar con las dos capas iniciales del ritmo principal, en la capa del bajo hay un blanca con puntillo y en la capa del acorde se encuentra un silencio de corchea seguido de tres corcheas y por último una negra.



b) Cuadros comparativos de las versiones:

El siguiente cuadro es un comparativo descriptivo de la versión obtenida de YouTube de la cantante Nella Rojas, acompañada por un guitarrista, y la respectiva adaptación realizada para el presente trabajo. Se tuvieron en cuenta los aspectos de ritmo, melodía y acompañamiento.

La negra Atilia:

Nella	Adaptación
<ul style="list-style-type: none"> • La voz lleva siempre la melodía. • La guitarra hace acompañamiento en ritmo de merengue que varía en ocasiones con escalas y arpeggios. 	<ul style="list-style-type: none"> • La melodía cambia entre los tres instrumentos. (Guitarra, Tiple y Bandola) • El acompañamiento se reparte principalmente entre la Guitarra y el Tiple haciendo ritmo tradicional de merengue 5/8 (3+2).

Partitura de la versión de Nella Rojas:

The image shows a musical score for the original version of 'Nella' by Nella Rojas. It consists of two staves: 'Voz' (Voice) and 'Guitarra' (Guitar). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 5/8. The voice part is a melodic line with a soprano clef. The guitar part provides a rhythmic accompaniment with a mix of chords and single notes, some of which are marked with red dots.

Partitura de la adaptación realizada:

The image shows a musical score for the adapted version of 'Nella'. It features three staves: 'Bandola', 'Tiple', and 'Guitarra'. The key signature remains two sharps (F# and C#), and the time signature is 5/8. The Bandola part carries the melody, with dynamic markings such as *mf* and *f*. The Tiple part provides a rhythmic accompaniment with chords, also marked with *mf* and *f*. The Guitarra part provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes, marked with *mp* and *mf*. Red dots are used to indicate specific notes or chords in the guitar part.

El siguiente cuadro es un comparativo descriptivo de la versión obtenida de YouTube de la agrupación Ensamble Gurrufio y la respectiva adaptación realizada para el presente trabajo. Se tuvieron en cuenta los aspectos de ritmo, melodía y acompañamiento.

Ensamble Gurrufio	Adaptación
<ul style="list-style-type: none"> • La melodía se reparte entre el Cuatro llanero, la Mandolina y la Flauta. • El acompañamiento lo hace principalmente el Cuatro y el Contrabajo. • Se hace un juego de voces entre la Mandolina y la Flauta, normalmente entre contramelodías y segundas voces. 	<ul style="list-style-type: none"> • La melodía se reparte entre el Tiple, la Bandola y la Guitarra. • El acompañamiento se reparte principalmente entre el Tiple y la Guitarra. • Se hace un juego de voces especialmente cuando el Tiple o la Guitarra tienen la melodía, la Bandola hace contramelodías o segundas voces.

El siguiente cuadro es un comparativo descriptivo de la versión obtenida de YouTube de la agrupación Grupo raíces de Venezuela, y la respectiva adaptación realizada para el presente trabajo. Se tuvieron en cuenta los aspectos de ritmo, melodía y acompañamiento.

Grupo Raíces de Venezuela	Adaptación
<ul style="list-style-type: none"> • La melodía la llevan siempre las dos Mandolinas. • La Mandolina hace segundas voces y contramelodías. • El Cuatro llanero, el Contrabajo y la Guitarra siempre llevan el acompañamiento. 	<ul style="list-style-type: none"> • La melodía se reparte entre los tres instrumentos. • Se hacen contramelodías, escalas y segundas voces, dependiendo de qué instrumento lleve la melodía. • El acompañamiento principalmente está a cargo del Tiple y la Guitarra.

Vals venezolano N°3:

El siguiente cuadro es un comparativo descriptivo de la versión obtenida de YouTube de la guitarrista Ana Vidovic y la respectiva adaptación realizada para el presente trabajo. Se tuvieron en cuenta los aspectos de ritmo, melodía y acompañamiento.

Ana Vidovic	Adaptación
<ul style="list-style-type: none"> • La Guitarra lleva siempre la melodía y el acompañamiento. 	<ul style="list-style-type: none"> • La melodía se reparte entre los tres instrumentos. • El acompañamiento está principalmente entre el Tiple y la Guitarra.

Partitura de guitarra solista:

Antonio Lauro
Revisado por Alirio Díaz

Allegro rítmico

Partitura de la adaptación realizada:

El siguiente cuadro es un comparativo descriptivo de la versión obtenida de YouTube del pianista Ernesto Torres Visbal y la respectiva adaptación realizada para el presente trabajo. Se tuvieron en cuenta los aspectos de ritmo, melodía y acompañamiento.

Ernesto Torres Visbal	Adaptación
<ul style="list-style-type: none"> • En la mano derecha lleva toda la melodía. • En la mano izquierda hace acompañamiento, contramelodías y segundas voces. 	<ul style="list-style-type: none"> • La melodía se reparte entre los tres instrumentos. • El acompañamiento está principalmente entre el Tiple y la Guitarra.

El siguiente cuadro es un comparativo descriptivo de la versión obtenida de YouTube de la orquesta de Aldemaro Romero y la respectiva adaptación realizada para el presente trabajo. Se tuvieron en cuenta los aspectos de ritmo, melodía y acompañamiento.

Orquesta de Aldemaro Romero	Adaptación
<ul style="list-style-type: none"> • La melodía se reparte entre los instrumentos de viento y cuerdas frotadas, luego la guitarra hace una parte de la melodía sola. • El acompañamiento se reparte entre todos los instrumentos de la orquesta. 	<ul style="list-style-type: none"> • La melodía se reparte entre los tres instrumentos. • El acompañamiento está principalmente entre el Tiple y la Guitarra.

8. Discusión de los resultados

Con base en los trabajos de grado que sirvieron como antecedentes para este trabajo se realizó el análisis del componente rítmico, melódico y armónico de las obras seleccionadas, La negra Atilia y Vals venezolano N°3, el cuál sirvió como base y guía para la realización de las respectivas adaptaciones, además se exploraron diferentes medios como guía para el desarrollo de las adaptaciones para este tipo de formato, tales como la repartición de la melodía entre los tres instrumentos (Tiple, Guitarra y Bandola), la implementación de acordes en la Bandola, el acercamiento a ritmos no tradicionales para

este tipo de formatos, la inclusión de elementos percutivos, además de las otras técnicas ya conocidas y usadas para la interpretación de estos instrumentos.

9. Conclusiones

- Se realizó el análisis del componente rítmico, melódico y armónico de las dos obras seleccionadas para hacer las adaptaciones La negra Atilia y Vals venezolano N°3.
- Se realizó un cuadro comparativo descriptivo por cada una de las versiones seleccionadas.
- Se realizaron dos adaptaciones de dos ritmos tradicionales venezolanos seleccionados para este trabajo, en formato de trío típico andino colombiano (Tiple, Guitarra y Bandola).
- La selección de los ritmos escogidos permitió la exploración de recursos técnicos para la interpretación de estos instrumentos en este formato.
- Este trabajo contribuye a la ampliación del repertorio para agrupaciones en formato de trío típico andino colombiano.
- Este tipo de trabajos enriquecen el repertorio para las agrupaciones en este tipo de formatos tradicionales, además que permite conocer la diferentes culturas que se encuentran en países vecinos.
- Debido a las condiciones ocasionadas por la pandemia no se pudo realizar el montaje esperado de las adaptaciones realizadas.

10. Referencias

- ALDANA, Andrés Fernando (2017). Montaje de tres adaptaciones para bajo eléctrico. Obtenido de: <http://repositorio.ucundinamarca.edu.co/handle/20.500.12558/791>
- ALVAREZ, Daniel (2017). Cuatro estilos de tocar el Tiple en la rumba y el merengue carranguero. Obtenido de: <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1572>
- ANTIOQUIA, U. d. (2004). Bandola, tiple y guitarra de las fiestas populares a la música de cámara. ARTES. Obtenido de: <file:///C:/Users/drami/Downloads/Dialnet-BandolaTipleYGuitarra-1213852.pdf>
- ABADÍA, Guillermo (1973). La música folclórica colombiana. 158 p. ilustr. 22 cm [Bogotá] Universidad Nacional de Colombia, Dirección de Divulgación Cultural.
- BRINKMAN, David (2009). How to Orchestrate and Arrange Music. Obtenido de: <https://forum.makemusic.com/attach.aspx/16594/How%20to%20Orchestrate%20and%20Arrange%20Music.pdf>
- CONTRERAS, Liz Amanda (2016). Pequeñas piezas para bandola andina colombiana en formato inédito. Obtenido de: <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1605>
- Ensamble Gurrufío. (2015). La Negra Atilia [Canción]. <https://www.youtube.com/watch?v=sU5pppJUPE0>
- GARCIA, Manuel. Recursos Técnicos del Trío Típico Andino Colombiano según su aplicación a las grabaciones del Trío Morales Pino. Obtenido de: https://www.academia.edu/9479382/Recursos_T%C3%A9cnicos_del_Tr%C3%ADo_T%

[C3%ADpico_Andino_Colombiano_seg%C3%BAn_su_aplicaci%C3%B3n_a_las_grabaciones_del_Tr%C3%ADo_Morales_Pino](#)

GARCÍA, Carlos. Entrevista. Caracas, 10 de febrero de 2006. Obtenido de:

<http://saber.ucv.ve/handle/123456789/2719>

GIRALDO, Edwin y ROJAS, Nella (2019). La Negra Atilia [Canción].

https://www.youtube.com/watch?v=XrkW_4tBYug

Grupo Raíces de Venezuela. (2018). La Negra Atilia [Canción].

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

JÁUREGUI, Diana (16 de septiembre de 2012). La Guitarra y los instrumentos de cuerda pulsada. Obtenido de La Guitarra y los instrumentos de cuerda pulsada. Obtenido de:

https://docs.google.com/document/d/1XKs8iNxnwOHjavgiJgIvct_SLD2oarD1/edit

MONTENEGRO, Edison (2016). Bandola Tiple y Guitarra en movimiento, ocho obras originales para trío andino colombiano, Obtenido de:

<https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/22085>

PUERTA, David. (1988). Los caminos del Tiple. Bogotá: Ediciones AMP. Obtenido de:

<http://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/3750>

RODRÍGUEZ, Giovanni. (2016). La guitarra eléctrica solista en la interpretación del pasillo y el bambuco andino colombiano. Obtenido de unicundi:

<http://repositorio.ucundinamarca.edu.co/bitstream/handle/20.500.12558/363/La%20Guitarra%20El%C3%A9ctrica%20Solista%20en%20el%20Interpretaci%C3%B3n%20del%20Pasil.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

ROMERO, Aldemaro. (1982). Vals Venezolano N°3 [Canción]. Dinner in Caracas Vol. II.

<https://www.youtube.com/watch?v=ZxeqeU7qUqE>

SALAZAR, Rafael. Entrevista. Caracas, 21 de marzo de 2006. Obtenido de:

<http://saber.ucv.ve/handle/123456789/2719>

TORRES, Ernesto. (2017). Vals Venezolano N°3 [Canción].

<https://www.youtube.com/watch?v=UbbpHaQ2zW4>

VIDOVIC, Ana. (2015). Vals Venezolano N°3 [Canción].

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