

ACTA DE SUSTENTACIÓN TRABAJO DE GRADO II

El día 21 de noviembre de 2023 se reunieron en el Conservatorio del Tolima, las estudiantes Viviana Leyton Méndez COD 5220191018 y Ángela María Ramírez Castillo COD 5220191024; como jurados estuvieron presente los docentes, Eugenio Zamora y David Camelo, junto con la comunidad académica para presentar la sustentación del trabajo de grado titulado *Adaptación musical de tres boleros del trío Los Panchos para formato no convencional de música de cámara: flauta, clarinete, trombón y piano*.

Finalizada la sustentación, los jurados evaluaron el trabajo, y tras su deliberación otorgaron la siguiente calificación:


Nota Sustentación: 4.6

Observaciones:

En constancia firman:



EUGENIO ZAMORA
Jurado Lector



DAVID CAMELO
Jurado de Sustentación

VIGILADO MINEDUCACIÓN

Fecha de Entrega 31/10/2023

I. Identificación de Documento y Autor

Nombre de autor(es)	Viviana Leyton Méndez, Ángela María Ramírez Castillo
Correo electrónico	5220191024@conservatoriodeltolima.edu.co

Facultad			
Educación y artes			
Programa:			
Maestro en música			
Tipo de Documento Cédula de ciudadanía			
Tesis	<input checked="" type="checkbox"/> (x)	Informe de Investigación	<input type="checkbox"/> ()
Libro	<input type="checkbox"/> ()	Otro	<input type="checkbox"/> ()
Especificaciones		Descriptorios (palabras clave)	

II. Autorización de publicación, permiso de consulta y uso de obra en el repositorio

Los autores o titulares del derecho de autor confieren al Conservatorio del Tolima una licencia no exclusiva, limitada y gratuita sobre la obra que se integra en el Repositorio Institucional, que se ajusta a las siguientes características:

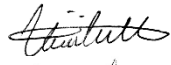
- Estará vigente a partir de la fecha en que se incluye en el repositorio, por un plazo de 5 años, prorrogables indefinidamente por el tiempo que dure el derecho patrimonial del autor. El autor podrá dar por terminada la licencia solicitándolo dos meses antes de la correspondiente prórroga.
- Los autores autorizan al Conservatorio del Tolima para publicar la obra en el formato que el repositorio lo requiera (impreso, digital, electrónico o cualquier otro conocido o por conocer) y conocen que dicha publicación tendrá circulación mundial por medios virtuales.
- La autorización se hace a título gratuito, por lo tanto se renuncia a recibir emolumento alguno por la publicación, distribución, comunicación pública y cualquier otro uso que se haga en los términos de la presente licencia y de la licencia Creative Commons con que se publica.
- Los autores declaran que se trata de una obra original sobre la que tienen los derechos que autorizan y que asumen total responsabilidad por el contenido de su obra ante el Conservatorio del Tolima y ante terceros. En todo caso el Conservatorio del Tolima se compromete a indicar siempre la autoría incluyendo el nombre del autor y la fecha de publicación.
- Los autores autorizan a Conservatorio para incluir la obra en los índices y buscadores que estimen necesarios para promover su difusión.
- Los autores aceptan que el Conservatorio del Tolima pueda convertir el documento a cualquier medio o formato para propósitos de preservación digital.
- Si el documento se basa en un trabajo que ha sido patrocinado o apoyado por una entidad, diferente del Conservatorio del Tolima, los autores garantizan que se ha cumplido con los derechos y obligaciones requeridos por el respectivo contrato o acuerdo.

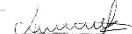
Con base en este documento, se autoriza la publicación electrónica, consulta y uso de su obra por el Conservatorio del Tolima y sus usuarios de la siguiente manera:

- Se otorga una licencia especial para publicación de obras en el repositorio institucional del Conservatorio del Tolima que forma parte integral del presente documento y de la que ha recibido una copia.
Si autorizo No autorizo
- Se autoriza para que la obra sea puesta a disposición del público en los términos autorizados por usted en los literales a, y b, con la Licencia Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 2.5 Colombia cuyo texto completo se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/co/>

Si autorizo No autorizo en constancia de lo anterior,

Autores:

Nombre: Viviana Leyton Méndez. Firma:  c.c.: 1106790586

Nombre: Ángela María Ramírez Castillo. Firma:  c.c.: 1082658394



Adaptación musical de tres boleros del Trío Los Panchos para formato no convencional de música de cámara: voz, flauta, clarinete, corno francés y piano

Viviana Leyton Méndez
Código 5220191018
Ángela María Ramírez Castillo
Código 5220191024

Modalidad: Monografía

Programa maestro en Música

Conservatorio del Tolima
Ibagué, Tolima.
2023



Adaptación musical de tres boleros del Trío Los Panchos para formato no convencional de música de cámara: voz, flauta, clarinete, corno francés y piano

Autores:
Viviana Leyton Méndez
Código 5220191018
Ángela María Ramírez Castillo
Código 5220191024

Mtro. Adrián Camilo Ramírez Méndez
Director

Modalidad: Monografía
Para optar al título de pregrado

Programa maestro en Música

Conservatorio del Tolima
Ibagué, Tolima.
2023



Advertencia

El Conservatorio del Tolima no se hace responsable de los conceptos y puntos de vista expresados por los autores en el presente trabajo, respetando la autonomía de propiedad intelectual del mismo, enmarcados en los lineamientos de ética profesional y rigor académicos institucionales.



Dedicatoria

Dedicado a nuestro maestro Adrián Camilo Ramírez, que supo valorar cada esfuerzo sin siquiera tildarlo de grande o pequeño.



Agradecimientos

A nuestros familiares y amigos por su apoyo e ideas, quienes estuvieron siempre ahí para alentarnos a seguir adelante a pesar de las dificultades. A los músicos que participaron de la grabación por su disposición para unirse en torno a la música. A los maestros que nos compartieron con generosidad su conocimiento.

Resumen

En las diferentes instituciones de educación superior en Colombia, los formatos de música de cámara, su repertorio y muestras musicales, se parecen mucho entre sí. Ello denota un rezago, porque la música de cámara está descontextualizándose del momento histórico actual. Así pues, el objetivo de esta tesis es adaptar tres boleros del Trío Los Panchos, a través de un formato no convencional: voz, flauta, clarinete, corno francés y piano. Ello como el resultado de una investigación con enfoque cualitativo y un diseño de investigación-creación. Además, se entrevistó a tres expertos en el área y se aplicó una encuesta a diecisiete músicos. Los datos recolectados revelaron el grado de conocimiento del público sobre el tema. Finalmente, esta investigación entrega un trabajo monográfico y un cuadernillo de partituras independiente con las tres adaptaciones e información referente a las mismas.

Palabras clave

Formato no convencional, música de cámara, adaptación, boleros.

Abstract

In the different institutions of higher education in Colombia, chamber music formats, repertoire and musical samples are very similar to each other. This denotes a lag, because chamber music is being decontextualized from the current historical moment. Thus, the objective of this thesis is to adapt three boleros by the Trio Los Panchos, through a non-conventional format. The instrumentation is for voice, flute, clarinet, French horn and piano. This was the result of a qualitative research approach and a research-creation design. In addition, three experts in the area were interviewed and a survey was applied to seventeen musicians. The data collected revealed the degree of public knowledge on the subject. Finally, this research delivers a monographic work and an independent booklet with the three adaptations and information about them.

Key words

Non-conventional format, chamber music, adaptation, boleros.

Tabla de contenido

Introducción.....	13
1. Planteamiento de problema.....	15
1.1. Formulación de la pregunta problema	16
2. Justificación	17
3. Objetivos	19
3.1. Objetivo general	19
3.2. Objetivos específicos	19
4. Marco de referencia.....	20
4.1. Antecedentes.....	20
4.1.1. Internacionales.....	20
4.1.2. Nacionales.....	22
4.1.3 Regionales	24
4.2. Marco teórico.....	27
4.2.1. Bolero	28
4.2.2. Trío Los Panchos	30
4.2.3. Música de cámara.....	31
4.2.4. Adaptación musical.....	32
4.2.5. Organología y registros de la voz y los instrumentos a adaptar.....	35
4.2.6. Análisis musical en la música popular.....	42

5.	Diseño metodológico	47
5.1.	Enfoque de la investigación	47
5.2.	Diseños de investigación.....	47
5.3.	Línea de investigación.....	48
5.4.	Etapas de investigación	48
5.4.1.	Etapa de diseño	49
5.4.2.	Etapa de desarrollo	50
5.4.3.	Etapa de validación.....	51
5.5.	Herramientas de investigación.....	51
5.5.1.	Entrevista semiestructurada	51
5.5.2.	Encuesta	52
5.6.	Cronograma de actividades:	53
6.	Informe	54
6.1.1.	Rayito de Luna	55
6.1.2.	Sin un amor	55
6.1.3.	Me castiga Dios.....	56
6.2.	Análisis de las piezas	56
6.2.2.	Rayito de Luna	57
6.3.2.	Sin un amor	59
6.3.3.	Me castiga Dios.....	61
6.1.	Canciones adaptadas y sus respectivos procesos.....	69
6.1.1.	Rayito de luna	69
6.2.2.	Sin un amor	71



6.2.3	Me castiga Dios.....	76
	Visualización del producto	82
	Conclusiones.....	83
	Referencias	85

Lista de figuras

Figura 1 Rítmica del bolero.....	29
Figura 2 Trío Los Panchos.....	30
Figura 3 Registros.....	35
Figura 4 Registro de la flauta.....	36
Figura 5 Flauta traversa.....	37
Figura 6 Registro del Clarinete en Bb	38
Figura 7 Clarinete.....	38
Figura 8 Corno francés	39
Figura 9 Registro del Corno Francés	39
Figura 10 Registro del Piano	40
Figura 11 Piano.....	41
Figura 12 IOCM.....	44
Figura 13 Modelo de análisis Tagg	45
Figura 14 Gráfica de análisis Rayito de luna.....	58
Figura 15 Gráfica de análisis Sin un amor	60
Figura 16 Gráfica de análisis Me castiga Dios.....	62
Figura 17 Mi madre la oca	65
Figura 18 Pavana de la bella durmiente.....	66
Figura 19 El pequeño pulgar para dos pianos	67
Figura 20 El pequeño pulgar orquestado.....	68
Figura 21 Transcripción Rayito de luna.....	70



Figura 22 Rayito de luna adaptación.....	71
Figura 23 Transcripción Sin un amor	72
Figura 24 Adaptación Sin un amor	73
Figura 25 Reexposición melodía adaptación	74
Figura 26 Compás veintiuno Sin un amor	75
Figura 27 Compás veintiuno adaptación.....	75
Figura 28 Transcripción Me castiga Dios	77
Figura 29 Adaptación Me castiga Dios.....	78
Figura 30 Adaptación compás cuatro.....	78
Figura 31 Transcripción compás dieciseis	79
Figura 32 Compás ocho adaptación.....	80
Figura 33 Compás veintiocho adaptación	80
Figura 34 Compás veintiocho transcripción	81
Figura 35 Portada cuadernillo de partituras	82



Lista de tablas

Tabla 4 IOCM	35
Tabla 4 IOCM	44
Tabla 4 Etapa de diseño	49
Tabla 5 Etapa de desarrollo	50
Tabla 6 Etapa de validación	51
Tabla 7 Cronograma	53
Tabla 4 IOCM	63

Introducción

Este trabajo aborda tres adaptaciones del Trío Los Panchos, con el propósito de generar un repertorio para formato no convencional de música de cámara. Para cumplir con la finalidad de este trabajo, en primer lugar se eligieron las piezas a adaptar; después se hizo un análisis de cada una de las piezas seleccionadas; posteriormente se realizó un análisis preliminar del proceso de adaptación de dos piezas del repertorio universal y, finalmente se consiguió desarrollar las adaptaciones propuestas.

Cabe destacar que esta investigación es importante porque busca aportar al campo musical a través de la generación de un repertorio a este momento histórico de la música que demanda su exploración y, en contextos como Ibagué (ciudad musical de Colombia) es fundamental que un músico pueda encontrar la forma de desenvolverse y desarrollar su vida profesional. Sin repertorio ni formatos que puedan incluirlo las posibilidades de lograrlo serán muy bajas.

De acuerdo a lo anterior, con este trabajo se benefician los músicos interesados en explorar formatos no convencionales dentro de géneros populares, ya sea desde la interpretación de las piezas adaptadas o desde el estudio de este ejercicio académico que da cuenta del camino recorrido tanto a nivel investigativo como en aspectos musicales, cuyos esfuerzos fueron direccionados hacia la elaboración de las adaptaciones.

Ahora bien, el documento está organizado de la siguiente manera: primero, se presenta el marco referencial que sirvió de fundamento para el desarrollo de la investigación. En este sentido, los antecedentes dieron un acercamiento al catálogo de trabajos relacionados con la historia del bolero, el análisis del discurso, la inclusión y exclusión de la música popular en la academia; pero existió la necesidad de aproximarse al estudio del bolero desde el análisis musical y la creación de adaptaciones para un nuevo

formato. Por lo tanto, este trabajo muestra nuevas formas de interpretar el bolero por medio de una instrumentación diferente a la tradicional.

A su vez, el marco teórico se compuso por autores como José Pérez, Escobar, González, Tapia y Córdoba, que abordan el tema del bolero. Por otro lado, al hablar del Trío Los Panchos, el equipo investigador se basó principalmente en Velázquez. En el apartado de Música de cámara, hubo dos autores importantes que fueron Merino y Zamacois. Seguidamente, al definir el término *adaptación musical*, se realizó un paralelismo en el que Mildred Larson fue fundamental para hablar de la traducción basada en el significado, mas en este mismo tema, los dos autores más sobresalientes fueron Valsecchi y Cotin. Sin embargo, hay otros como Hinson y Adler que fueron imprescindibles para tocar temas como los aspectos a tener en cuenta para realizar una adaptación y los orígenes de la adaptación musical. Adler también estuvo presente junto con Fernández y Bonilla en el subcapítulo de organología y registros. Por último, Philip Tagg fue el único autor en el que se basó el equipo investigador para hablar del análisis de la música popular.

Por otra parte, el método de esta investigación es cualitativo; mediante el análisis del formato tradicional se dio lugar a la investigación–creación de nuevas versiones para formato no convencional. Como resultado, se desarrollaron un informe de análisis detallado y un cuadernillo de partituras. En el informe se hallan los distintos procedimientos que se realizaron con cada una de las obras a adaptar. De manera que se encuentran en este apartado las canciones adaptadas y la razón por la que fueron seleccionadas y su respectivo análisis. Después, hay un análisis preliminar de dos piezas del repertorio universal enfocado en el proceso adaptativo y por último un análisis con la misma orientación de las piezas adaptadas.

Por último, gracias a todo el conocimiento y experiencias que la elaboración de este ejercicio académico le proporcionó al equipo investigador, el trabajo dirige su atención, a las conclusiones de todas las actividades realizadas, principalmente con referencia al proceso adaptativo de las piezas, un trayecto lleno de decisiones.

1. Planteamiento de problema

Después de una búsqueda exhaustiva de material bibliográfico y trabajos relacionados con adaptaciones que pudieran contribuir a este estudio, se constata la ausencia de referencias acerca de adaptaciones para el formato que involucra voz, flauta, clarinete, corno francés y piano. Teniendo en cuenta que este no ha sido mayormente explorado, generalmente los grupos de cámara se configuran por familias o por secciones de instrumentos con características similares en su organología, por ejemplo, el más cultivado, el cuarteto de cuerdas (dos violines, una viola y un chelo), u otros abordados en la música clásica como el quinteto clásico de maderas, quinteto de cañas, dueto de flautas, quinteto de metales, etc. Merino (2005)

Los formatos de música de cámara raramente exhiben diversidad y suelen mantenerse dentro de lo convencional, debido en parte a la escasa disponibilidad de obras destinadas a formaciones de formatos de música de cámara no tradicionales. En algunos casos, se puede detectar una carencia de creatividad entre los estudiantes, quienes se limitan a ejecutar lo que está estrictamente escrito en las partituras, o bien, se adhieren a la interpretación lineal de las composiciones legadas por los grandes maestros de la música occidental a lo largo de la historia.

Eso significa una posible limitante en la evolución de la música de cámara, pues la música y en general las artes en este momento histórico no están en proceso de conservación de estilos o formatos, todo lo opuesto: es un momento que se presta para la exploración sin ningún tipo de restricción. No significa esto que solo se vea la música con ojos postmodernistas de un alto nivel de subjetivismo, “sino de analizarla como una manifestación de comportamientos sociales que buscan una expresión de las necesidades subyacentes al cambio cultural de un determinado tipo de producción y consumo de música” (Steingress, 2008, p. 13).

En este caso, el objeto de estudio recae en el bolero, un género ampliamente apreciado por diversos segmentos de la población. Esta valoración puede servir como estímulo para explorar un formato novedoso que escape de las convenciones establecidas en el ámbito de la comunidad educativa. Por consiguiente, en el transcurso de esta investigación, se abordará la cuestión problemática planteada de la siguiente manera:

1.1. Formulación de la pregunta problema

¿Qué elementos musicales se deben emplear para realizar una adaptación musical de tres boleros del Trío Los Panchos para formato no convencional de música de cámara para voz, flauta, clarinete, corno francés y piano?

2. Justificación

La exploración y vinculación de las músicas populares con la academia en la mayor parte de instituciones de educación superior de Colombia ha tenido como prioridad siempre las músicas académicas y, en las muestras musicales se suelen presentar las músicas anteriores al siglo XX. Las músicas fuera del contexto académico que más se abordan son las populares colombianas, principalmente las músicas andinas y, evidentemente un poco menos las de las periferias. Es decir, que de estas músicas populares se halla repertorio con facilidad para un formato convencional de música de cámara.

Según Gaztambide (2014), en el aula de música se jerarquiza la música y sólo hacen merecedora y “digna” la música clásica para ahondar a su estudio, dejando así un valor menor a la músicas urbanas o populares. De igual modo ocurre con la hegemonía de los formatos de música de cámara convencionales frente a los no convencionales; las muestras musicales de música de cámara no son muy diversas en este aspecto pues los formatos son casi siempre iguales, lo cual limita un poco la diversidad en las dichas muestras. Dicho esto, el repertorio ha sido el “tradicional” de música de cámara en cada formato, y a pesar de que las interpretaciones nunca van a ser iguales, esto pudiera detener sensiblemente el proceso de la música de cámara, debido a que estamos en un momento histórico en las artes que propende por la libertad para explorar.

Pero como lo expresa Giraldo (2016), la práctica común no se pudo mantener por mucho tiempo, pues dio paso a una necesidad colectiva por parte de músicos y compositores a explorar nuevas sonoridades abriendo camino al modernismo musical, la nueva era de constante búsqueda de lo novedoso que llevó a diversos géneros y formatos instrumentales nunca antes interpretados.

Así pues, cierto grado de rezago en la música de cámara significaría un estancamiento para los estudiantes, que al obtener su título tendrían una visión tradicionalista de la

música y no una mirada más amplia que pueda dar proyección a su curiosidad dentro del contexto laboral colombiano. En ese orden y aprovechando la gran aprobación con que cuenta el género bolero por parte de diversas poblaciones, el aporte de este trabajo es práctico, y consiste en generar un nuevo repertorio: una adaptación de tres piezas del Trio Los Panchos para voz, flauta, clarinete, corno francés y piano, con sus respectivas grabaciones que se pueden encontrar en los anexos. Lo anterior con el fin de promover el interés hacia el formato no convencional de ensambles modernos.

Como se mencionó, la cantidad de repertorio de música popular para formatos de música de cámara no convencionales es limitado en las instituciones de educación superior de Colombia, debido a que la tendencia ha sido a conservar lo tradicional por la dificultad que existe para encontrar un repertorio diferente. Así que el aporte de tres piezas de música popular adaptadas a un formato no convencional, encuentra su pertinencia en su potencial para cambiar la visión de la ejecución de la música en el aula y promover su evolución y contextualización al momento histórico actual de la música, en particular de la música de cámara.

Apoyando el uso de la música popular en el aula, el tema que surgió con mayor frecuencia fue que la música popular se puede usar como una poderosa herramienta de motivación, que puede captar la atención de los estudiantes, mantener su interés y aumentar su participación en actividades de aula. (Springer y Gooding, 2013, citado por Jorquera, 2009, p.31).

Un trabajo como este reviste de mucha importancia por cuanto promueve el dinamismo de la música en el aula haciendo uso de un género como el bolero, del que gustan muchas personas, para llamar la atención de otros músicos hacia la búsqueda de sonoridades diferentes a las tradicionales. En ese sentido cabe resaltar que los trabajos de grado de este tipo no son abundantes en este momento y que, por ende, traerá resultados positivamente novedosos para su población beneficiaria, es decir, los estudiantes de música en las instituciones de educación superior.

3. Objetivos

3.1. Objetivo general

Realizar una adaptación de tres boleros del Trío Los Panchos para formato no convencional (música de cámara) para voz, flauta, clarinete, corno francés y piano.

3.2. Objetivos específicos

- Elegir las piezas a adaptar
- Analizar las piezas seleccionadas
- Llevar a cabo un análisis preliminar del proceso de adaptación de dos piezas del repertorio universal
- Realizar el proceso adaptativo

4. Marco de referencia

Esta sección presenta la compilación de información que se recolectó antes de emprender las adaptaciones. Los contenidos de esta recopilación hacen alusión al Trío Los Panchos, el género del bolero, los instrumentos empleados en el nuevo formato, el análisis de música popular y la conceptualización sobre el término *adaptación musical*.

4.1. Antecedentes

En este subcapítulo se incorporarán investigaciones llevadas a cabo en diversas universidades a nivel internacional, nacional y regional. Estos trabajos abordan contenidos que enriquecen la presente investigación, contribuyendo a la ampliación del conocimiento en relación con los temas propuestos en el marco teórico.

4.1.1. Internacionales

En primer lugar, a nivel internacional se encontró el trabajo de Escobar (2005) titulado *Análisis del discurso musical del Trío Los Panchos*. Esta labor investigativa tuvo como objetivo “Realizar un análisis del discurso musical del Trío Los Panchos”

Mediante un enfoque cualitativo, se emprende el estudio de la historia de Los Panchos con el propósito de obtener una comprensión más profunda del mensaje transmitido en sus canciones. Este proyecto se enfoca en analizar el contexto de canciones específicas, aportando beneficios tanto a músicos como a seguidores al proporcionar un análisis más significativo de la música al interpretarla o escucharla. Dicho análisis se realiza a través de la observación y culmina en una deconstrucción del discurso musical que considera las figuras retóricas presentes en ocho de las canciones interpretadas por el Trío Los Panchos.

Este antecedente contribuye de manera significativa a este proyecto al permitir una interpretación más precisa del léxico presente en las canciones del Trío Los Panchos.

Esto resulta fundamental antes de llevar a cabo las adaptaciones, ya que garantiza que no se pierda el sentido original planteado por el compositor y previene el error de desviarse del mensaje que se pretendía transmitir en un principio.

En segundo lugar, se destaca el trabajo de doctorado titulado *Músicas populares urbanas en ámbitos de la educación musical chilena* realizado por Jorquera (2009). El objetivo principal de esta investigación es desarrollar un análisis exhaustivo de la inclusión y exclusión de las músicas populares urbanas en el contexto de la educación musical en Chile. Este estudio se lleva a cabo utilizando una metodología cualitativa que busca proporcionar una explicación al rechazo de las músicas populares dentro de la academia, enfocándose en cómo este fenómeno impacta a los estudiantes de música y las academias, que deben decidir si es relevante o no incorporarlas en su plan de estudios.

Los datos presentados en esta investigación se basan en una serie de encuestas realizadas a estudiantes de música y docentes, lo que arroja resultados estadísticos claros. Estos resultados provienen tanto del ámbito universitario como del Ministerio de Educación, y cada uno de ellos ofrece conclusiones y síntesis específicas en relación a la inclusión de las músicas populares urbanas en la educación musical en Chile.

La contribución de esta investigación radica en la expansión del conocimiento sobre el estado de la música popular en el ámbito académico, fortaleciendo así el argumento central de este estudio. Se respalda la idea de que, en general, la música popular no recibe la debida consideración en la formación académica.

El siguiente antecedente se refiere al trabajo titulado *La influencia de la industria cultural en el resurgimiento del bolero en México en la actualidad*, realizado por Márquez y Rosado (2002) como parte de su trabajo de pregrado. El objetivo principal de este documento es “analizar de qué manera la industria cultural ha influido en el resurgimiento del bolero en la actualidad en México.”

Este trabajo de grado se vale de una metodología cualitativa para explorar el bolero desde una perspectiva social. Se argumenta que la música ha ido perdiendo su importancia artística y, en la actualidad, se enfoca principalmente en el mercado, es decir, en producir lo que el público acepta. El estudio proporciona una recopilación de

información relevante sobre la industria del bolero, lo cual beneficia a quienes deseen comprender cómo la música genera impacto en la sociedad. Además, a través de encuestas y entrevistas, el trabajo arroja resultados que contribuyen a una aproximación psicosocial de la cultura popular y la industria musical en México.

La contribución de este antecedente a la investigación proporciona una contextualización previa sobre el estado actual del género musical en estudio. Esto es fundamental para analizar la viabilidad de realizar adaptaciones, teniendo en consideración la aceptación por parte del público, lo que a su vez puede influir en el impacto general de dichas adaptaciones.

4.1.2. Nacionales

Este primer antecedente nacional se relaciona con el trabajo de pregrado titulado *Adaptación de dos canciones del Pacífico Chocoano a un formato no convencional*, realizado por Ojeda (2020). El objetivo principal de este proyecto consistió en llevar a cabo la adaptación de dos canciones tradicionales del Pacífico Chocoano a un formato musical no convencional.

Este proyecto se desarrolló a través de una metodología cualitativa y surgió de la necesidad de otorgar relevancia a las músicas tradicionales de Colombia. A través de encuestas, se evidenció que existe un bajo porcentaje de personas que escuchan canciones del Pacífico Chocoano. Por lo tanto, el propósito de este trabajo fue ofrecer este repertorio en un formato de mayor accesibilidad en todas las regiones, no limitándolo únicamente al Pacífico. Como resultado de la investigación, se proporcionan las transcripciones de las dos canciones, junto con un análisis de su métrica, tonalidad y armonía.

Este antecedente aporta significativamente a la investigación en curso al permitir el análisis de los resultados de propuestas de investigación similares que se centran en la adaptación de música popular a formatos no convencionales. Esta comparación y análisis de investigaciones previas en el mismo campo temático enriquece el enfoque de la investigación actual y proporciona valiosas perspectivas que pueden contribuir al

desarrollo y comprensión de la adaptación de música popular en formatos no convencionales.

El segundo antecedente nacional titulado *Análisis integral sobre la historia del bolero (auge y decadencia) desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días*, por Orozco (2018) en su tesis de maestría. Su objetivo es “Desarrollar un estudio analítico integral sobre la historia del bolero (auge y decadencia), desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días”. Este trabajo usa una metodología de enfoque cualitativo en el que analiza el bolero en sus distintas etapas en el tiempo, teniendo en cuenta su génesis y evolución, ofreciendo así un material informativo para músicos o público en general que se interese por ahondar en el proceso de cada etapa del bolero. Se desarrollaron una serie de entrevistas y encuestas a expertos para dar como resultado un análisis de los distintos aspectos a través de la historia que ayudaron al éxito del bolero y así mismo de los factores que hicieron que el bolero entrara en su ocaso.

Aporta a este trabajo investigativo una contextualización histórica del bolero para el análisis de aceptación por parte del público y también aporta mejor comprensión del género en los contextos sociales e históricos.

El antecedente nacional titulado "Adaptación musical del bambuco 'Bochicaneando' para flauta travesa, trombón y piano," realizado por Bolívar y Devia (2019) como parte de su proyecto de pregrado, tiene como objetivo principal la realización de una adaptación musical de un bambuco titulado "Bochicaneando" para ser interpretado por un grupo de cámara compuesto por flauta travesa, trombón y piano. Este trabajo se llevó a cabo a través de una investigación cualitativa y descriptiva.

Uno de los propósitos de este proyecto es incentivar la exploración de nuevas sonoridades en la música colombiana, proporcionando material de referencia para investigadores de la región y el país que estén interesados en adaptaciones a formatos de cámara no convencionales. Además, busca ofrecer material para personas que deseen participar en concursos con modalidad libre, dado que, según los resultados de encuestas realizadas, este tipo de material no es comúnmente encontrado.

Este antecedente también proporciona un análisis formal de la obra "Bochicaneando", incluyendo detalles como el número de compases y un análisis armónico con las partituras de la adaptación final para el formato no convencional de flauta travesa, trombón y piano. Este análisis y material de consulta son valiosos recursos para quienes

desean estudiar y comprender la adaptación de esta pieza musical en un formato no convencional.

Este antecedente aporta de manera significativa a la investigación actual al proporcionar una visión más clara del manejo de un formato no convencional, basado en la experiencia de trabajos investigativos previos. Estos proyectos anteriores ofrecen valiosas lecciones y ejemplos prácticos que pueden enriquecer la comprensión de la adaptación de música popular en formatos no convencionales. Además, el análisis y material de consulta relacionados con la adaptación del bambuco "Bochicaneando" para flauta travesa, trombón y piano, brindan un recurso útil para aquellos que deseen abordar proyectos similares en el futuro. En conjunto, este antecedente ayuda a tener una mejor visualización de investigaciones similares realizadas por otros, lo que puede inspirar y guiar la investigación actual.

4.1.3 Regionales

El primer antecedente regional está relacionado con la *Adaptación de los pasillos 'Castilla', 'Coqueteos' y 'Rosas de la tarde'* del compositor tolimense Fulgencio García para el formato de violín y guitarra, llevado a cabo por Urrea e Hincapié (2022), como parte de su proyecto de pregrado, tiene como objetivo principal realizar la adaptación de los pasillos mencionados para ser interpretados en un formato de violín y guitarra.

Esta investigación se desarrolló mediante un enfoque cualitativo de diseño investigación-creación y ofrece beneficios a los instrumentistas de violín y guitarra al proporcionarles repertorio andino para su participación en festivales o concursos. El instrumento de recolección de información utilizado fue la entrevista, aplicada a diferentes maestros o expertos en el tema. Esto condujo a un análisis de diversas categorías de los pasillos. Además, se presenta un informe detallado sobre la estructura, armonía, melodía y textura de estas piezas andinas. El trabajo se complementa con un informe sobre el procedimiento seguido para la adaptación de las obras y, finalmente, se realiza una comparación entre la versión original de cada pieza y su adaptación correspondiente.

Aporta significativamente a la investigación actual al proporcionar una revisión previa de la viabilidad en la comunidad que se está investigando, ya que la investigación se llevó a cabo en la misma región. Esto ayuda a estimar de antemano si los resultados podrían ser bien acogidos en la región. Además, contribuye al análisis del procedimiento de adaptación relacionado con la música popular, brindando perspectivas útiles para la investigación en curso.

El segundo antecedente regional, se titula *Dos arreglos musicales de bambuco para trío no convencional: saxofón alto, violín y vibráfono*, de Arroyo, Castro y Diaz (2022) en su pregrado, tiene como objetivo “Realizar dos arreglos musicales de bambuco para trío no convencional: saxofón alto, violín y vibráfono dirigido a los estudiantes de maestro en música del Conservatorio del Tolima”. Este trabajo de investigación mediante enfoque cualitativo muestra que alrededor de la música andina colombiana existen muchos espacios donde se puede aprovechar su divulgación, por ejemplo, los concursos de música andina que hay en Colombia.

Es por eso que se propone un arreglo de bambucos para un formato no convencional en el Conservatorio del Tolima, ya que al ser una institución de educación superior y por ubicarse en la llamada capital musical de Colombia, debe ser pionera en incentivar a sus estudiantes a participar en estos eventos. Se presentan dos arreglos de bambuco para un formato de saxofón alto, violín y vibráfono. Ya que en la actualidad existe la posibilidad de explorar este formato no convencional en la institución. Una de las razones por las que se considera importante, es la pertinencia para crear nuevas sonoridades para la música andina colombiana. Mediante entrevistas y encuestas se evidencia que los estudiantes desean tocar nuevos repertorios.

Finalmente, aporta un análisis armónico y melódico de dos bambucos con sus respectivas partituras de los arreglos para saxofón alto, violín y vibráfono.

El tercer antecedente regional está relacionado con *la Adaptación de la danza Badinerie de la suite orquestal N°2 en Bm BWV 1067 de Johan Sebastián Bach para el grupo instrumental de flauta traversa, saxofón soprano, saxofón barítono y trombón tenor*, realizado por Daza, Contreras, Rodríguez y Soto (2019) como parte de su proyecto de pregrado, tiene como objetivo “elaborar una adaptación de la mencionada danza de Bach para un grupo instrumental poco convencional, teniendo en cuenta los parámetros

musicales y procedimientos estilísticos del Barroco”.

Este trabajo se llevó a cabo mediante un enfoque de investigación cualitativo con un método de investigación-creación, dentro de la línea de investigación de lenguaje y teoría de la música. Propone una adaptación de una obra académica de la época barroca para un formato instrumental que no estaba en uso en ese período. Además, el proyecto explora la dimensión tímbrica de la música barroca con instrumentos que no eran comunes en la época, lo que conlleva a adaptarse a nuevas sonoridades. La adaptación se basa en la experimentación, ya que no se encuentran referencias de adaptaciones anteriores de esta pieza en el formato propuesto.

La recolección de información se realizó mediante entrevistas para obtener conocimientos relacionados con la época musical barroca y aspectos clave para la interpretación. El documento resultante incluye un análisis de la interpretación en el estilo del período barroco, junto con análisis armónicos y melódicos de la pieza, además de las partituras de la adaptación al nuevo formato.

Este antecedente aporta a la investigación actual al ofrecer una retroalimentación valiosa sobre el proceso de adaptación, particularmente en el contexto de transformar una obra académica en un formato no convencional. Además, demuestra cómo se pueden explorar nuevas sonoridades y adaptaciones musicales a través de la experimentación y la creatividad.

Y por último, se presenta el antecedente titulado *The Beatles para niños: adaptación instrumental y vocal de tres canciones para ensamble de iniciación musical en la fundación Nacional Batuta – centro de Ibagué*. Cuyos autores Bautista, Rojas y urrego, (2019) presentan para su título de pregrado, tiene como objetivo “Elaborar una adaptación instrumental y vocal de tres canciones de the Beatles para ensamble de iniciación musical en la FNB – Centro de Ibagué”.

Esta iniciativa busca ampliar el repertorio musical de la Fundación Nacional Batuta, considerando su nivel educativo, los instrumentos disponibles y la población a la que se dirige en su formación musical.

El estudio se complementa con una recopilación de información obtenida a través de entrevistas semiestructuradas y encuestas que exploran el contexto sociocultural que rodea a la fundación objetivo. El documento final proporciona un análisis detallado de las canciones adaptadas, incluyendo la caracterización del ensamble y las partituras de las canciones "Here Comes the Sun," "Hey Jude," y "Let It Be."

Esta investigación aporta a la retroalimentación del proceso de adaptación, destacando la importancia de considerar la dificultad y las habilidades de los intérpretes al realizar las adaptaciones. Además, demuestra cómo es posible adaptar música popular a formatos más accesibles, lo que puede ser especialmente relevante para programas educativos y fundaciones que trabajan con músicos en formación.

4.2. Marco teórico

En este subcapítulo se encuentra todas las bases teóricas respaldadas por teóricos que se consultaron previamente a realizar el proceso de adaptación, en él, se abordan diversos temas clave que sustentan la investigación, incluyendo el bolero, el Trío Los Panchos, la organología y registro de los instrumentos del nuevo formato, el análisis en la música popular y la adaptación musical.

En conjunto, estas bases teóricas proporcionan un sólido fundamento para la investigación y el proceso de adaptación musical, al combinar el conocimiento sobre el género musical, los instrumentos, el análisis musical y las técnicas de adaptación.

4.2.1. Bolero

El bolero es un género musical de ritmo lento, “un discurso amplio, que interpreta las experiencias y afectos de mucha gente, sirviendo a todos: blancos, negros, indígenas, migrantes, adultos, jóvenes, viejos y académicos.” (Arzubiaga, 2007, p. 96). Se caracteriza por narrar cuentos o historias que tiene una trama y propone solución, usa un lenguaje metafórico y las ideas deben ser elaboradas para su mejor comprensión por parte de los oyentes. Surge a mediados del siglo XIX entre los trovadores de Oriente en la Provincia de oriente en Santiago de Cuba, después de un largo proceso cultural. José Fefo Pérez, historiador, reconoce que el bolero nace en cuba y que el primer bolero fue “Tristezas” de José Pepe Sánchez en 1886.

Este generó una manera diferente de ver la música, ya no como música de cantina, si no de serenata, idea con la que, el toque romántico amplió la diversidad de gente que acudía a escucharlo. Escobar (2005) afirma que posiblemente el bolero empezó como una manifestación de música gitana. Sus movimientos a la hora de bailar, simulan aves, y posiblemente de allí surge el nombre “bolero”. Para el bolero no existe una temática definida. González (2019) dice que algo que sí se puede generalizar es que la mayoría de veces, salvo algunas excepciones, existe una conexión histórica, de amor, desamor, melancolía e incluso cantos a lugares y/o religiones.

Tapia (2007) en su acta académica *Música e identidad latinoamericana: el caso del Bolero*, dice que este género se hizo popular con mucha rapidez gracias a las serenatas que se realizaban con mucha frecuencia (p.2). Según González (2019) entre 1935 y 1965 el bolero tuvo gran visibilidad en el contexto de la música en Latinoamérica: inicialmente, gracias a los acetatos. Luego, con la evolución de medios masivos como el cine y la televisión, su extensión se dio desde España hasta Cuba, pasando por diferentes países y llegando a México. Algunos estudiosos reconocen una expansión masiva del bolero en el año 1935 impulsada por la muerte de Carlos Gardel, reconocido como el intérprete más destacado en la época. Así mismo, se encuentra presente en los repertorios de la música actual.

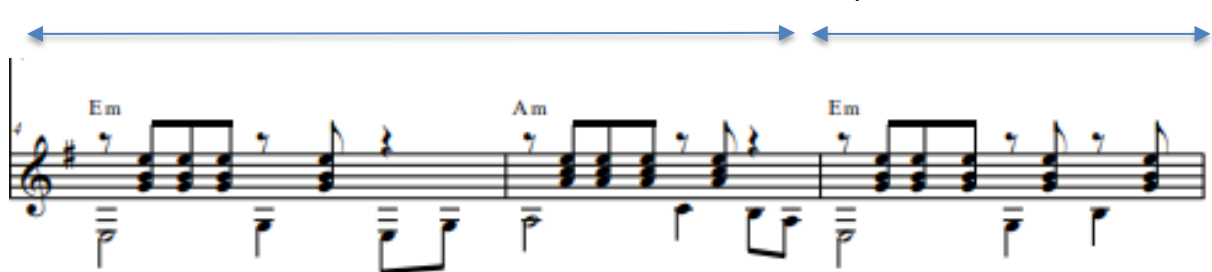
En términos de González (2019) el bolero tiene muchas formas de reproducirse culturalmente y, por ello, llegó para quedarse definitivamente en América Latina.

Además, el bolero no cuenta con una única forma de ser interpretado ni con una sola forma de componer, pues según González (2019) hay varios subgéneros: bolero rítmico, bolero cha-cha-cha, bolero mambola, bolero son, bolero vallenato, bolero ranchero, bolero cantinero, bachata, bolero moruno, entre otros.

El bolero tradicional cuenta con una estructura rítmica que se sustenta en el compás de 4/4. El bajo camina a tiempo a la vez que la armonía responde a contra tiempo en el primero y los dos últimos pulsos, como se muestra en la figura 1.

Figura 1 Rítmica del bolero

Opción A: Opción B:



Fuente, Transcripción del bolero del Trío Los Panchos

En cuanto a sus características musicales, generalmente el trío las voces son cantadas por intervalos de terceras y en ocasiones cortas al unísono y uno que otro contra canto, su base rítmica de inicio a fin se mantiene con la percusión y el acompañamiento armónico y la armonía usada generalmente se conforma por acordes sencillos mayores y menores haciendo círculos armónicos de I – IV y V.

Hoy en día, el bolero no está propiamente en auge, pero es un género que se mantiene, se resiste a desaparecer y conserva su popularidad. Pareciera extraño, pero sus oyentes no son únicamente personas mayores. En diversos contextos los jóvenes en Colombia escuchan boleros y encuentran en este género elementos muy llamativos, tanto desde lo musical como en el significado literario de sus canciones Córdoba (2021).

4.2.2. Trío Los Panchos

No es extraño que la música del Trío Los Panchos cuente con gran aceptación por parte de diferentes poblaciones, pues marcaron un hito en la escena internacional de la música romántica por estas razones principalmente: con el Trío Los Panchos se extiende en Latinoamérica y el mundo entero el gusto por el género del bolero, y este hecho da lugar al surgimiento de nuevos tríos. Su éxito fue tal, que incluso en Japón se creaban tríos de imitación o que a veces cantaban en japonés, llamados “Los Panchos” y su respectivo lugar de procedencia, Hollander (2021).

Su aporte no sólo fue musical y de reconocimiento, también lo fue en cuanto a instrumentación, pues el requinto surge gracias a Alfredo Gil, quien, al realizar punteos en la guitarra, vio la necesidad de acortarla y hacer un instrumento más pequeño que facilitara la ejecución de melodías en registro de solista. Acude, entonces, al luthier para acondicionar un instrumento con el diapasón más corto, una especie de “tráiler” Velázquez (2016).

Figura 2 Trío Los Panchos



Fuente, Blog Sendero, 2018.

Nota, En la imagen se observa a los miembros del trío Los Panchos: de izquierda a derecha se encuentran Hernando Avilés, Chucho Navarro y Alfredo Gil.

En 1948 llegaron a México desde Estados Unidos, donde cuatro años atrás habrían decidido conformar un trío y crear repertorio de canciones jarocho entre los tres. Hasta ese momento estaban los hermanos Chucho y Antonio Navarro con Felipe Gil. Cuando se incorpora Alfredo Gil, hermano de Felipe, crearon un repertorio de canciones folclóricas y deciden hacer una gira por Estados Unidos que fue muy exitosa. Al volver a México, Alfredo decide seguir con Chucho, Antonio y un muy buen guitarrista de Puerto Rico llamado Hernando Avilés, para formar el Trío Los Panchos. Hollander (2021).

En Latinoamérica este trío aún es considerado como uno de los tríos más famosos de todos los tiempos, pues vendieron varios miles de millones de sus discos y álbumes, récord que, en cuanto a producción musical, hoy en día sigue conservando el liderazgo. Para la fecha, sus actuales integrantes son Chucho Navarro, Misael Reyes y Eduardo Beristain, Treto (2023).

4.2.3. Música de cámara

El término "música de cámara" se refiere a la interpretación musical realizada por un grupo reducido de músicos. Según Merino (2005), esta práctica tuvo sus inicios en la Edad Media en países como Francia, España e Inglaterra. Inicialmente, la música de cámara se realizaba en un formato vocal y se presentaba en reuniones familiares, ya que en ese momento no existían espacios públicos para conciertos. Era una actividad de entretenimiento en el hogar.

Merino (2005) afirma que la práctica de la música de cámara instrumental comenzó en el siglo XV, en esta etapa se empleaban instrumentos de la época, como chirimías, sacabuche, bajón, arpa, laúd, flauta de pico y viola de gamba.

La música de cámara empezó a ser interpretada en escenarios públicos gracias a figuras como Ludwig van Beethoven, quien junto con Amadeus Mozart y Joseph Haydn, compuso repertorio instrumental para ser interpretado por ellos mismos. Uno de los hitos en la presentación de música de cámara en escenarios ocurrió en el siglo XIX, cuando Beethoven compuso su obra "Septimino," que según Zamacois (2003), estaba diseñada para músicos principiantes.

Con la irrupción del modernismo musical en la segunda mitad del siglo XIX, se abrió la puerta a una gran variedad de formatos musicales, dificultando la clasificación de cada uno de ellos. Esto incluyó una amplia gama de géneros musicales, no solo música clásica, sino también rock, jazz, dodecafonismo, música electroacústica y muchos otros, como señala Zamacois (2003).

Estos desarrollos históricos muestran cómo la música de cámara evolucionó desde sus modestos comienzos en reuniones familiares hasta convertirse en un género diversificado y abierto a una amplia gama de influencias musicales. Merino (2005).

4.2.4. Adaptación musical.

Adaptación musical es un término que aún en los tiempos actuales resulta ambiguo, porque en muchos momentos y contextos puede llegar a emplearse de manera aleatoria, sin establecer una diferencia clara entre este y otros que pueden resultar familiares. Un ejemplo de ello es cuando se habla de transcripciones o de arreglos. Es por ello que, para propósitos de este ejercicio académico, se emplearán dos definiciones muy cercanas a lo que se quiere lograr con el mismo.

Así pues, Valsecchi (2019) aclara que una adaptación es el proceso mediante el cual se hace ejecutable para determinado grupo instrumental, una pieza para el que originalmente no fue escrita. Entonces, el resultado final de una adaptación, es decir, lo que recibe el oyente, es lo más similar posible a la pieza original. Por otro lado, la opinión de Cotin (2017) al respecto, es que se desarrolla una adaptación cuando existe la necesidad de ejecutar una pieza, concebida para un determinado tipo de conjunto, con una instrumentación diferente a la que se quiere emplear.

Lo anterior quiere decir que en una adaptación es fundamental que las características originales como melodía, armonía, ritmo y texto, en caso de que haya, tendrán que permanecer inalteradas. En suma, transcripción es el arte de trasladar un contenido musical que ha sido escrito para determinado formato, a otro. Este proceso surge gracias a distintas necesidades, por ejemplo, pasar una obra orquestal a piano, resuelve la necesidad de contar con un amplio grupo de músicos para su ejecución. Por otro lado, es importante aclarar que el desarrollo de esta actividad requiere de un extenso conocimiento de la orquestación que incluye tanto el formato inicial, como el formato al

que se va a adaptar, todo este proceso se lleva a cabo con un minucioso cuidado para respetar la obra, el compositor y el periodo inicial en el que se concibió la obra.

De acuerdo con lo anterior, cada vez que se crea un instrumento musical, nace con éste la posibilidad de una nueva adaptación, gracias a lo cual Hinson (1990) sugiere que no hay certeza del origen de las adaptaciones musicales ni de cuál fue la primera de ellas, pues desde tiempos remotos se han creado instrumentos musicales y por ende se desconoce el inicio de la práctica de la adaptación musical. Se sabe, sin embargo, de algunos compositores que han hecho uso de esta práctica a lo largo de la historia. Un ejemplo de ello fue J.S. Bach, que adaptó el concierto para cuatro violines RV 580 de Antonio Vivaldi, a un formato de cuatro clavecines. Esta adaptación se conoce hoy en día como concierto para 4 clavecines BWV 1065, Hincapié (2022)

Según el libro “El estudio de la orquestación” Adler (2006) se plantean 5 aspectos importantes a tener en cuenta para llevar a cabo una adaptación (a lo que el autor nombra como transcripción), estos incluyen conocer las características de los instrumentos de la obra original y los que pretende usar en la adaptación, percatarse de la estructura y forma de la pieza musical, comprender el estilo del compositor o las prácticas orquestales del periodo al que pertenece el compositor, amor por la obra a adaptar y contar con un buen argumento para explicar la razón de su adaptación.

Se habla del conocimiento previo de las características de cada instrumento, porque éstos cuentan con un lenguaje propio. Las características sonoras de cada uno, demandan que al realizar un proceso de adaptación se piense más en el sentido musical de la obra. A partir de eso, no se puede realizar una escritura literal, pues dependiendo de la combinación de los instrumentos surgen nuevas sonoridades que pueden reemplazar algunos motivos en específico, respetando las intenciones iniciales del compositor.

Existen muchos métodos de adaptación. Por ejemplo, la adaptación literal. Los ejercicios de orquestación de los corales de Bach, dan muestra de ello, pues básicamente el orquestador otorga una de las cuatro voces a determinado grupo instrumental. El resultado es bastante efectivo, pues se han respetado los rangos, tesituras y roles de las voces, al ser “traducidas” al nuevo medio instrumental. Por supuesto, bajo un análisis coherente que permita escoger de manera acertada el nuevo formato instrumental.

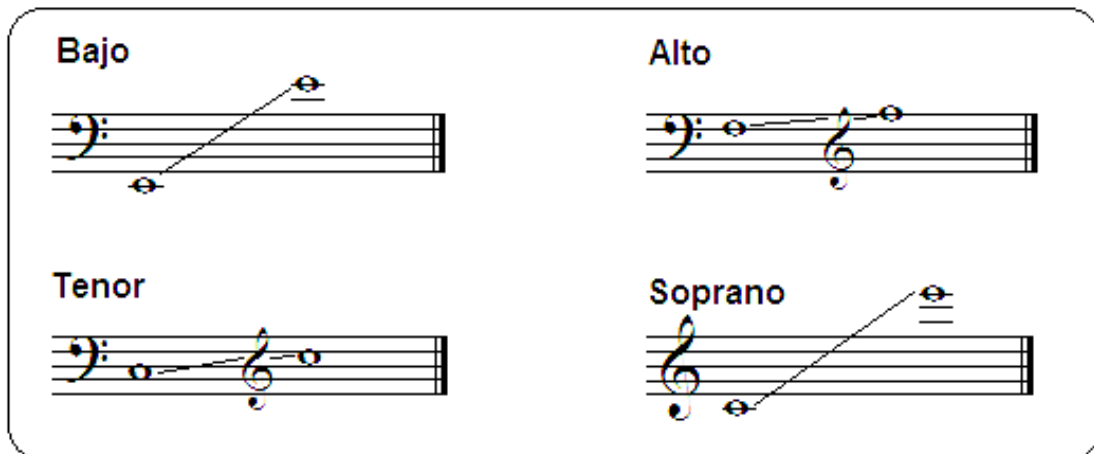
Por otro lado, existe un tipo de adaptación que llega a ser paralelo a la teoría que propone Mildred Larson (1998) en su texto “Meaning-based translation: A guide to Cross-language Equivalence”. Se trata de la traducción basada en el significado. Resulta muy apropiado hacer este paralelismo, pues los grandes maestros como Debussy, Ravel, Grieg y Respighi, precisamente acudieron a este concepto al adaptar para orquesta sus propios trabajos, o los de otros, desde el piano. Bajo este concepto de traducción basada en el significado, lo más importante es la esencia del mensaje y su fondo, no lo superfluo. De allí que se respete la estructura, la armonía y el contrapunto cuando se transcribe de un medio a otro, pero, se acuda a medios instrumentales inimaginables que sustentan y soportan con claridad el concepto original de la obra.

4.2.5. Organología y registros de la voz y los instrumentos a adaptar.

4.2.5.1. La voz cantada

La voz cantada según Fernández (2006) es una forma de expresión artística, que se ejecuta mediante emisión de tonos acompañado con estructuras rítmicas. Se conocen distintos rangos frecuenciales que se clasifican gracias a estudios aerodinámicos que concluye que existen 4 tipos de voces en los cantantes líricos, estos son: bajo, tenor, alto y soprano, que según las frecuencias que emita, se clasifican en diferentes registros, como se evidencia en la siguiente figura:

Figura 3 Registros



Fuente, Fernandez, 2006, La voz Cantada.

Es difícil especifica el momento en que se empezó a usar la voz como instrumento musical. Se puede decir que su estudio empezó gracias al descubrimiento de la laringoscopia por Manuel García que da paso al estudio físico de los mecanismos que producen sonido y sus carterísticas acústicas. Se usará este recurso en el presente trabajo para lograr una mejor emisión del mensaje ya que el género que se está trabajando tiene una gran relevancia en las letras de sus canciones, procurando así mantener su esencia inicial, con su toque de innovación con el formato no convencional que se propone.

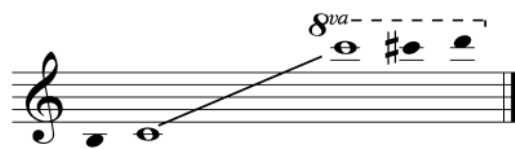
4.2.5.2. Flauta Traversa

La flauta traversa pertenece al orden organológico de los instrumentos de viento de madera (no por su material de construcción más frecuente en estos tiempos, sino por su historia de clasificación). De esta familia, la flauta es la única que no usa lengüeta o caña, y se caracteriza por ser la más ágil, Adler (2006).

Actualmente se siguen fabricando flautas de madera, pero son de costos más elevados que las de plata, y cada material ofrece características acústicas distintas, Bonilla (2018). Hay varios factores a tener en cuenta para determinar cómo la calidad del material afecta el resultado sonoro: la temperatura del material, importante para la afinación y proyección del instrumento, pues los principios físicos dictan que, a mayor temperatura, mayor la velocidad del sonido y viceversa, lo que altera la frecuencia de las ondas sonoras producidas. La proyección, o la propagación de las ondas sonoras, se ve afectada también por la dureza del material, calibre, temperatura y humedad del ambiente. Siguiendo con esta idea, el color (el timbre) se ve afectado por los armónicos que produce cada material, pues unos suenan más brillantes que otros.

Su tesitura se encuentra entre un C4 hasta un D7, pero su registro de uso más común se encuentra entre el D4 y el A6, Bonilla (2018).

Figura 4 Registro de la flauta



Fuente, Adler (2016), , “Estudio de la orquestación” .

Además, la flauta cuenta con la capacidad de hacer vibrato, que es la ondulación del sonido producida por una ligera ondulación del tono, lo que ayuda a que el músico imprima más expresividad a su interpretación.

En cuanto al registro, los sonidos que sobrepasan hacia arriba el La₆, no son fáciles de producir y el intérprete debe ser muy cuidadoso para generarlos, preferiblemente a través de una escala ascendente, Adler (2006). Samuel Adler en su manual de orquestación, afirma que “en general, la cuarta más aguda y la cuarta más grave con todos los intervalos cromáticos intermedios, son muy problemáticas, sobre todo para intérpretes que no sean profesionales.”

A continuación, la figura cinco con del instrumento mencionado.

Figura 5 Flauta traversa



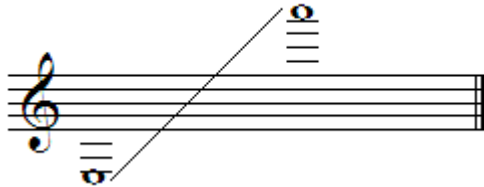
Fuente, imagen recuperada de sitio web

4.2.5.3. *Clarinete*

Se utiliza el modelo de clarinete de 1988. Este clarinete está dividido en cinco piezas. De arriba abajo son: la boquilla, el barrilete, el cuerpo superior, el cuerpo inferior y la campana. Está fabricado con madera de ébano o de granadilla, en el caso de los de mejor calidad, o con resina sintética, como los clarinetes de principiantes. Las llaves están hechas de níquel y latón, generalmente, Castro (2010).

El clarinete abarca una tesitura desde el E3 hasta el A6 como se muestra en la siguiente ilustración.

Figura 6 Registro del Clarinete en Bb



Fuente, Adler (2006), “Estudio de la orquestación”.

Según Adler (2006), el clarinete cuenta con el registro más homogéneo de todas las maderas, con la posibilidad de tocar todo el espectro dinámico en cualquier parte de su registro. Este mismo autor dice que hay dos efectos que se pueden lograr mejor en el clarinete que en cualquier otro instrumento: el ataque dal niente (sonido que empieza desde un silencio casi total sin articulación, crece hasta llegar a un piano y decrece hasta desaparecer de nuevo) y los sonidos de eco (sonidos en dinámicas extraordinariamente bajas). Éste último, en realidad, sólo se puede hacer en el clarinete. Adler (2006).

Figura 7 Clarinete



Fuente, imagen recuperada de sitio web

4.2.5.4. Corno francés

Es un instrumento musical de la familia de vientos-metales. En él, el sonido se produce a través de los labios que están en contacto con la boquilla. Tiene una particularidad en su ejecución, pues se toca con la mano en la campana, lo cual permite, además de afinar notas y darle su sonoridad característica, hacer efectos de sonido. Es muy versátil, pues permite el uso de una gran variedad de sonidos exóticos y armónicos naturales. El origen del corno francés se remonta al cuerno de caza, un instrumento utilizado siglos atrás, para convocar ejércitos para la guerra o para la temporada de caza o incluso, para convocar asambleas.

En la ilustración seis se puede ver el amplio registro con pocos pistones, con que cuenta el corno francés. Allí se pueden encontrar unas notas adentro y otras afuera, que corresponden a el registro aproximado de un estudiante y el de un profesional respectivamente.

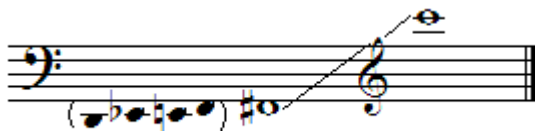
Figura 8 Corno francés



Fuente, imagen tomada de sitio web.

Cuenta con un registro de D#2 a C6 como se muestra en la siguiente figura.

Figura 9 Registro del Corno Francés



Fuente, Adler (2006), "Estudio de la orquestación".

4.2.5.5. Piano

El piano surge de inspiración de instrumentos anteriores, como la cítara, el monocordio, el salterio con forma trapezoidal que da paso al clavecín. De ellos hace mención en su trabajo de investigación Salgado cuando menciona que “la tabla trapezoidal del salterio, mucho más tarde, dio paso al diseño de los primeros clavecines. Se pretendía encontrar algún tipo de mecanismo que hiciera que las cuerdas no estuvieran en contacto con los dedos” (Hernández, 2010)

Bartolomeo Cristofori es reconocido como el inventor del piano y, aunque no hay una fecha exacta, se cuenta con presuntos indicadores de que fue en el año 1700: “alrededor del año 1695 Bartolomeo Cristófori comenzó a construir un instrumento que, aunque básicamente era de una especie similar al Clavicordio y al Harpiscordio, incluía en el diseño de su mecanismo un concepto revolucionario” (Hernandez 2010). En ese entonces fue llamado “*forte - piano*” por el hecho de tener el intérprete la facilidad de hacer sonar sus teclas con la libre intención de expresar la sensibilidad del instrumento para hacer sonar notas fuertes y suaves. Ese instrumento es el que hoy llamamos piano y que desde génesis a la actualidad ha venido sufriendo ciertos desarrollos mecánicos y técnicos. En el manual del estudio de la orquestación de Adler (2006), se dice que, a excepción del órgano, el piano es el instrumento con el registro más amplio de todos los instrumentos usados en la orquesta, su registro se muestra en la figura 10.

Figura 10 Registro del Piano



Fuente, “Estudio de la orquestación” Adler (2006)

El piano llegó a ser el instrumento con más obras solistas que cualquier otro instrumento. Desde finales del siglo XIX se empezó a usar como extensión orquestal en Francia y a partir de allí ha contado con diversas funcionalidades como solista, ejecutante de una parte obligatoria, instrumento puramente orquestal, instrumento de percusión o instrumento de acompañamiento orquestal y tímbrico. Adler (2006)

A continuación, se adjunta figura 11 del instrumento anterior mente mencionado, para su apreciación.

Figura 11 Piano



Fuente, “Historia y evolución del piano”, de Hernández (2010)

4.2.6. Análisis musical en la música popular.

El análisis musical se ha desarrollado con un enfoque principalmente orientado hacia la comprensión de aspectos estructurales a través de la evaluación de elementos formales y armónicos en las composiciones de la música académica, este enfoque no se adapta de manera óptima al análisis de músicas folclóricas o populares. Tagg (1982)

El método de análisis musical del maestro Tagg (1982), que sugiere en su libro “*Analysing popular music: theory, method and practice*”, que la música popular es considerada como un campo de estudio sociocultural o SCFS por sus siglas en inglés (*sociocultural field of study*). A continuación, se presentará un resumen del método de análisis que el autor mencionado propone.

Lo primero a tener en cuenta son algunas siglas que se recomiendan y se estarán empleando durante todo el procedimiento de análisis:

Tabla 1 Siglas de análisis Tagg

Siglas	Significado en inglés	Traducción al español
AO	Analysis object	Objeto de análisis
IOCM	Interobjective comparison material	Material de comparación interobjetivo
IMC	Item of musical code	Elemento de código musical
PMFC	Paramusical field of connotation	Campo de connotación paramusical
SCFS	Sociocultural field of study	Campo de estudio sociocultural
Music v	Music as a conception (thought, purpose, mind)	Música como una concepción (pensamiento, propósito, mente).
Music y	Music as a notation (write)	Música como notación (escritura).

Fuente, “*Analysing popular music: theory, method and practice*” Tagg (1982)

El primer punto para iniciar con un análisis de música popular según Philip Tagg, es hacer una lista de chequeo con los ítems que se encuentran en la siguiente tabla:

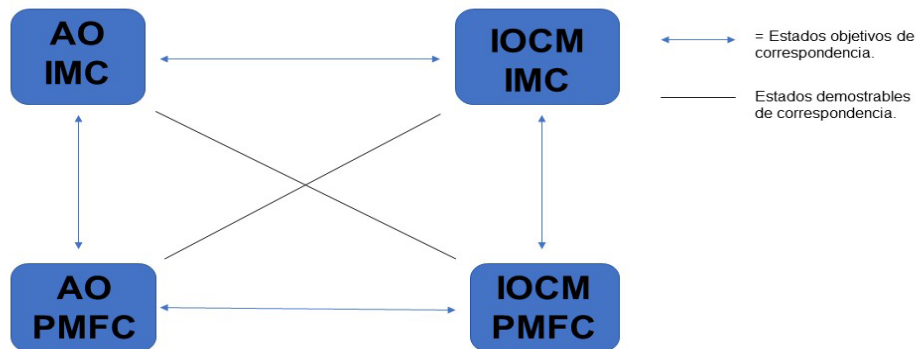
Tabla 2 ítems de análisis Tagg

ítem	Aspecto	Análisis
1	Tiempo	duración general, duración de las secciones dentro del AO, pulso, textura rítmica de los motivos
2	Melódico	registro, tonalidad, contorno melódico y timbre
3	Orquestación	tipo y número de voces, instrumentos, timbre, fraseo, acentuaciones
4	Tonalidad y textura	centro tonal y tipo de tonalidad, ritmo armónico, tipos de cambio armónico, alternación de acordes, relación entre las voces, textura composicional y método
5	Dinámicas	niveles fuerza en el sonido, acentuaciones, lo audible de las partes
6	Acústicos	Espacio físico
7	Electromusicales y mecánicos	panorámica, filtración, compresión, mezcla, muting, pizz, frullatto de lengua, etc

Fuente, “*Analysing popular music: theory, method and practice*” Tagg (1982)

Una vez realizada la lista de chequeo, se prosigue con el segundo punto, llamado IOCM. Aquí se crea una relación entre el IOCM y el AO, verificando si tienen en común aspectos paramusicales como lo visual o el significado verbal, como se muestra en la figura 12:

Figura 12 IOCM

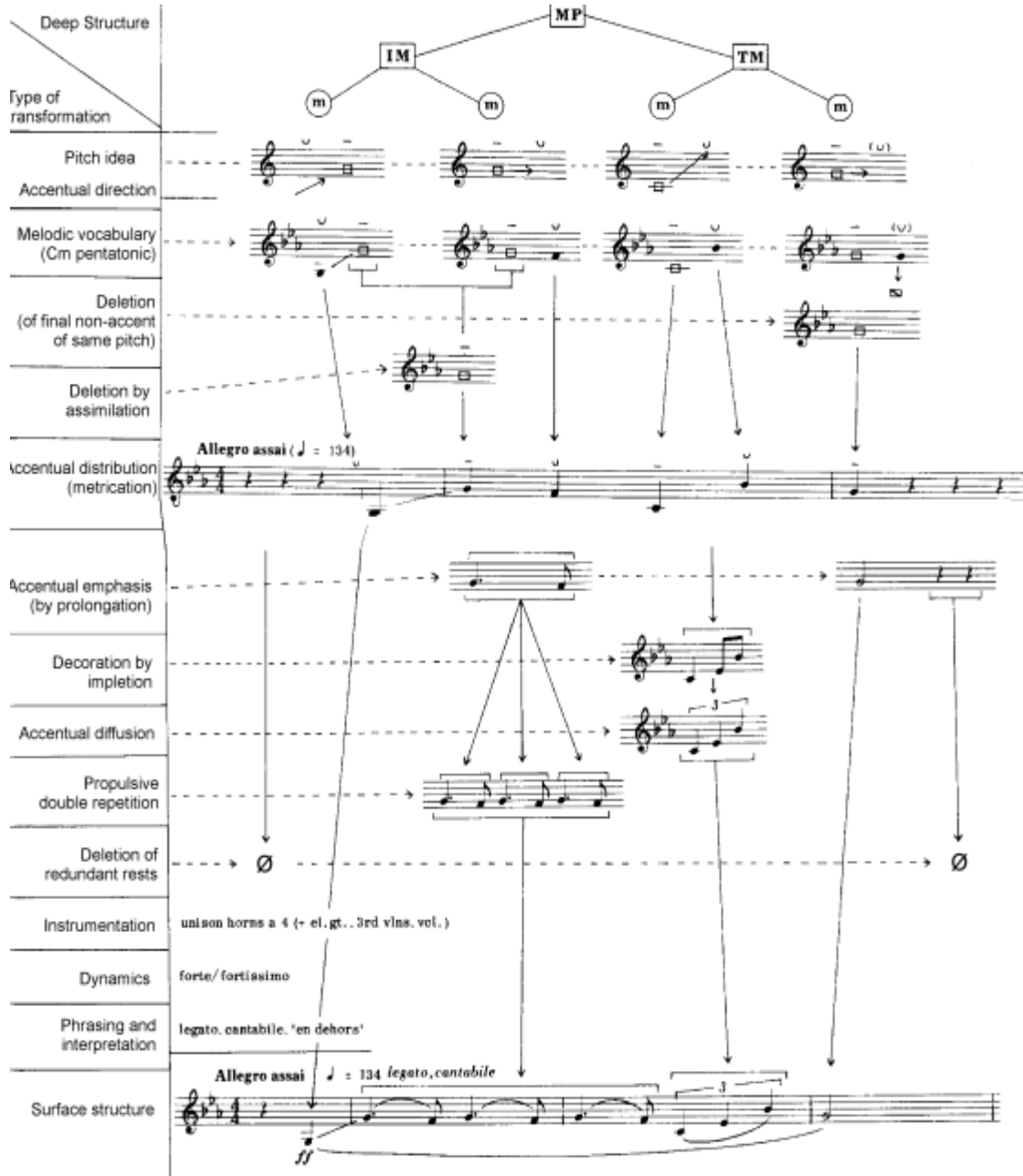


Fuente, “*Analysing popular music: theory, method and practice*” Tagg (1982)

Como segundo ítem de este mismo punto, se realiza una conmutación alterando, un aspecto a la vez, el contorno melódico, el ritmo, la armadura, el fraseo, el tempo, la letra. Esto con el fin de comprobar si sigue evocando lo mismo o si aún pertenecería al mismo género que inicialmente. Para ello, Tagg (1982), sugiere que las frases melódicas tienen una estructura profunda compuesta por “*musemas*”. Un *musema* es la unidad mínima de significado en la música, análoga al morfema en la lingüística.

Los pasos anteriores conducen a un diagrama de análisis que de algún modo trata de resumir principalmente el paso número 2, el modelo de análisis de la música popular sugerido por Tagg (1982)

Figura 13 Modelo de análisis Tagg



Fuente, Analysing popular music: theory, method and practice. By Philip Tagg (1982)

La propuesta de análisis “Analysing popular music: theory method and practice”, es de mucha importancia en la actualidad, para darle validez a la música popular en contextos académicos y de este modo, tener conocimiento de su tratamiento a nivel de análisis, teniendo en cuenta las evidentes diferencias entre la música popular y la académica, donde el análisis de la segunda, no es necesariamente igual de funcional en la primera para facilitar su comprensión. Tagg (1982).

Entonces la aplicación de este material en el ejercicio académico es justamente por su aporte significativo a la comprensión de la música popular, desde una perspectiva analítica que se ajusta mucho mejor a sus necesidades particulares. Es decir, que según Tagg (1982), no es un análisis derivado del orden netamente académico.

5. Diseño metodológico

En este capítulo se abordan aspectos vinculados al enfoque, los diseños, la línea de investigación, las distintas etapas y las herramientas utilizadas para llevar a cabo el presente proyecto de investigación.

5.1. Enfoque de la investigación

El enfoque de la investigación de este trabajo es de corte cualitativo, ya que su principal objetivo a nivel de investigación, es la observación a fin de integrar particularidades a la conclusión que pueda resultar de esta. De acuerdo con Sandoval (2002)

La orientación fenomenológica, común a la mayor parte de las opciones de investigación cualitativa, propone como alternativas para el análisis las categorías de sujeto, subjetividad y significación, cuya mutua filiación se irá a encontrar en los conceptos de interioridad y vivencia. Desde el punto de vista del conocimiento, lo que interesará desarrollar es aquello que en las percepciones, sentimientos y acciones de los actores sociales aparece como pertinente y significativo. (p. 31)

Lo anterior sustenta la idea inicial del carácter cualitativo de esta investigación, pues su orientación es hacia un resultado subjetivo que traerá la creación de las adaptaciones que se plantean.

5.2. Diseños de investigación

La investigación-creación es un método investigativo propio de las artes, según Daza (2009). Además, es un campo a través del cual el arte pretende “estar al nivel de la comunidad académica y científica frente al debate sobre la generación de conocimiento desde el campo de las artes” (Daza, 2009, p. 1). Es por ello que, el diseño de investigación de este trabajo se refiere a la investigación-creación, pues alrededor de un

problema detectado en un contexto se ha tomado la decisión de crear un producto musical.

5.3. Línea de investigación

Según el Acuerdo No. 5 de noviembre de 2015, Declaratoria de líneas de investigación, por medio del cual se aprueba la nueva declaratoria de líneas y sublíneas institucionales de investigación, éste trabajo se enmarca dentro de la línea de investigación Teoría e historia de la música, y la sublínea de Creación musical. Y debido a la naturaleza propia de los requerimientos teóricos y técnicos que se requieren para efectuar una adaptación musical, el presente trabajo se cobija bajo los estatutos que rigen dichas características específicas del resultado investigativo y de su proceso. De igual modo, será importante conocer datos históricos para que la adaptación sea fiel a las intenciones musicales de la época y de la agrupación en cuestión.

5.4. Etapas de investigación

En esta sección se evidenciará de manera detallada la actividad y descripción de cada etapa en la elaboración de esta investigación, empezando desde la etapa de diseño continuando con el desarrollo y cerrando con la etapa de validación.

5.4.1. *Etapa de diseño*

En la tabla 4 se relacionan las actividades desarrolladas, cada una con una breve descripción de la misma.

Tabla 3 Etapa de diseño

ACTIVIDADES	DESCRIPCIÓN
Formulación de la idea de investigación	El grupo se reunirá proponer ideas claras y coherentes, para elegir una y formularla.
Revisión de literatura	Con el fin de encontrar teoría que fundamente la idea de este trabajo, se emprenderá una búsqueda de antecedentes y bibliografía en la que apoyarse.
Planteamiento inicial del problema de investigación	Se identificará la problemática correspondiente a la idea de investigación para encontrar posibles soluciones.
Construcción del marco teórico	Gracias a la literatura encontrada, se creará un marco teórico que dé cuenta de los fundamentos en los cuales se cimienta este trabajo.
Diseño metodológico de la investigación	Para responder a la metodología empleada, se dará cuenta de las técnicas usadas para el desarrollo de esta investigación.

Fuente, elaboración propia.

Las actividades enumeradas anteriormente, fueron las que se consideran pertinentes para que la realización de la primera etapa de este trabajo se desarrollara de manera eficaz y óptima en lo que se refiere a los tiempos.

5.4.2. Etapa de desarrollo

La siguiente tabla contiene la lista de actividades relacionadas con la etapa de desarrollo del presente proyecto.

Tabla 4 Etapa de desarrollo

ACTIVIDADES	DESCRIPCIÓN
Redacción del documento	Según las bases teóricas recopiladas en la etapa de diseño, se ampliará la redacción del documento
Revisión	Se hará una búsqueda e integración de detalles que ayuden a mejorar el resultado del documento.
Elección de las piezas a adaptar	Haciendo una investigación de las obras del Trío Los Panchos que han tenido peso en su historia musical, se eligen tres de ellas para realizar las adaptaciones.
Análisis musical de las piezas elegidas	Se hará un análisis de cada una de las piezas elegidas según Philip Tagg
Realización de las adaptaciones	Una vez obtenidos los resultados del análisis, se procederá a darle marcha a las adaptaciones
Realizar cuadernillo de partituras	Se hará la recopilación de los scores de las tres adaptaciones y se presentará junto con la partitura de cada instrumento en un cuadernillo de partituras.
Ensayos de prueba	Se realizarán ensayo con los instrumentistas del nuevo formato para confirmar si la escritura es idónea para cada uno
Montaje musical	Se realizarán ensayo para lograr el montaje de las adaptaciones en el formato propuesto
Preparación para la sustentación	Etapa en la que se estudiará la investigación realizada.

Fuente, elaboración propia.

5.4.3. Etapa de validación

La tabla 6 que se presenta a continuación, contiene las actividades desarrolladas en la etapa de validación.

Tabla 5 Etapa de validación

ACTIVIDADES	DESCRIPCIÓN
Aprobación de adaptaciones por parte del tutor	Se presentan las adaptaciones a tutor de la presente investigación para recibir recomendaciones si las hay.
Entrevistas a instrumentistas	Se realiza entrevista a 2 instrumentistas que participaron en el montaje para conocer su apreciación sobre las adaptaciones.

Fuente, elaboración propia.

Se desarrollarán estas actividades como etapa de validación, donde intervendrán opiniones externas a quienes corresponde esta investigación, con el fin de perfeccionarla.

5.5. Herramientas de investigación

En este subcapítulo se profundizará en las herramientas de investigación empleadas en este proyecto, las cuales consisten en la realización de entrevistas semiestructuradas y encuestas.

5.9.1. Entrevista semiestructurada

Gonzales (2020) dice que la entrevista se define como una reunión y conversación que se realiza con el fin de que el entrevistador obtenga del entrevistado, información sobre un aspecto determinado. Esta herramienta cuenta con diferentes tipos, entre ellos la entrevista semiestructurada que Miguel Martínez define como una “conversación amistosa” en la que se tienen en cuenta muchos aspectos como el lugar de entrevista, el trato al entrevistado, el análisis del mensaje corporal del entrevistado.

Todo esto complementado con una descripción detallada de 4 fases que se llevan a cabo durante la entrevista y hace también referencia al tipo de preguntas que pueden ir en la entrevista: descriptivas, estructurales y preguntas de contraste, aspectos que tienen una breve relación con la aplicación de encuestas.

5.5.2. Encuesta

La encuesta es una herramienta de investigación que Bravo (1994) define como un medio para “la obtención de datos de nivel sociológico” que permiten una observación de la sociedad que cumple con 4 características especiales que incluye la observación, la obtención de datos, obtención de información desde un amplio grupo de personas, a uno reducido y hace posible una investigación. Para llevar a cabo una encuesta se requiere de un instrumento básico llamado cuestionario.

5.6. Cronograma de actividades:

En la tabla 8 se muestran las actividades realizadas según los meses del año 2023 con cada una de sus etapas.

Tabla 6 Cronograma

Etapa	Actividades	2023A					2023B				
		Feb	Mar	Abr	May	Jun	Ago	Sep	Oct	Nov	
Etapa de diseño	Formulación de la idea de investigación										
	Revisión de literatura										
	Planteamiento inicial del problema de investigación										
	Construcción del marco teórico										
	Diseño metodológico de la investigación										
Etapa de desarrollo	Redacción del documento										
	Revisión										
	Elección de las piezas a adaptar										
	Análisis musical de las piezas elegidas										
	Realización de las adaptaciones										
	Realizar cuadernillo de partituras										
	Ensayos de prueba										
	Montaje musical										
	Preparación para la sustentación										
Etapa de validación	Aprobación de adaptaciones por parte del tutor										
	Entrevistas a instrumentistas										

Fuente, elaboración propia.

6. Informe

Adaptación musical de tres boleros del Trío Los Panchos para formato no convencional de música de cámara: voz, flauta, clarinete, corno francés y piano

En este capítulo se expone el proceso de adaptación de las tres piezas propuestas del Trío Los Panchos. Así pues, se encuentra en primer lugar, el nombre de las piezas elegidas para adaptar y el motivo por el cual se seleccionaron para ser adaptadas. Como segundo punto, hay un análisis de los primeros compases de cada una de las piezas basado en el análisis de la música popular que propone Philip Tagg, con el fin de comprenderlas mejor desde un punto de vista que se ajustó mejor a su naturaleza, es decir, una perspectiva más popular que académica musicalmente hablando. Por último, se halla un ejemplo de dos piezas de Ravel con un análisis enfocado en dar mayor claridad sobre la connotación particular dentro de este trabajo investigativo del término *adaptación* y, asimismo, se realizó dentro de este apartado un análisis con similar enfoque, de las piezas adaptadas por el equipo investigador, donde se puede apreciar a grandes rasgos su proceso adaptativo a través de las decisiones que se tomaron en pos de hacer ejecutables las piezas en el nuevo formato.

6.1. Criterios de selección de las canciones.

El Trío Los Pancho es una agrupación que obtuvo fama a nivel global, tanto que su fama perdura hasta la actualidad. Además, han grabado más de ciento cincuenta álbumes. Con tal trayectoria, elegir tres de sus canciones se convierte en una decisión compleja. Dicha decisión se consigna en este subcapítulo, donde se comentan las razones por las cuales se seleccionaron precisamente las tres canciones que se adaptaron en este ejercicio.

6.1.1. *Rayito de Luna*

Esta obra se seleccionó por las siguientes razones: el Trío Los Panchos con sus grandes éxitos y giras por todo el mundo bajo composiciones de sus integrantes como Chucho Navarro quien, según la página web SACM (Sociedad de autores y compositores de México) logran importantes reconocimientos. Entre ellos se destaca la canción Rayito de Luna que se nominó al salón de la fama de los Grammys. Cabe aclarar que en esta modalidad sólo se tienen en cuenta canciones con más de 25 años de importancia cualitativa o histórica, razón suficiente para resaltar y posicionar en un nuevo formato como el que se propone en el presente proyecto, en honra a su gran reconocimiento a nivel mundial.

6.1.2. *Sin un amor*

El motivo principal por el que esta canción fue seleccionada para adaptar, es porque en los años 50 y 60 La trilogía perfecta (como conocían al Trío Los Panchos) tuvo gran influencia en la sociedad y los productores de película decidieron ser parte de ello; empezaron a producir películas románticas musicales en las que se integró al Trío en el espacio cinematográfico. Gracias a su éxito, también fueron partícipes de un aproximado de 40 películas mexicanas. Su primera participación en el cine fue en la película “En cada puerto un amor” donde interpretan música del compositor Antonio Matas y el famoso bolero “Sin un amor” de Alfredo Gil y Chucho Navarro.

6.1.3. *Me castiga Dios*

Gracias al reconocimiento a nivel mundial del Trío Los Panchos, distintas organizaciones y entidades tuvieron relación con la agrupación. Hal Leonard corporation es una de las editoriales de partituras más grandes del mundo y deseando ser parte importante en la historia del Trío hizo una publicación de 12 de sus boleros más famosos. En esta ocasión, se escogió una de esas canciones teniendo en cuenta la viabilidad con respecto al ritmo, la conducción de voces y el timbre para llevar a cabo la adaptación al formato no convencional.

6.2. Análisis de las piezas

La adaptación de una pieza musical conlleva la comprensión de la pieza original en diferentes aspectos y niveles que no resultan fáciles de enumerar, pues cuando se elige una pieza musical con este objetivo, todo el conocimiento que se pueda tener alrededor de la misma, suma algo al éxito de la adaptación. Ahora bien, dentro del contexto académico se realizan análisis que no necesariamente van a ser funcionales para el estudio de la música popular. Es por ello que las tres piezas escogidas, se analizaron bajo los parámetros propuestos por Philip Tagg para el análisis de la música popular, donde se realiza una lista de chequeo y una gráfica de análisis.

La gráfica de análisis, como se expuso en el marco teórico, divide la frase en el motivo inicial y el motivo final, que a su vez se dividen en *musemas* (ver página 47). La frase se desmontó para facilitar su análisis en cada punto propuesto. De este modo, cuando se habla de *Pitch idea*, *accentual direction*, se hace referencia a los momentos de la frase donde hay un énfasis, los puntos de llegada. Las notas consignadas allí dan muestra de ello (no se puso la frase completa para hacer más fácil la explicación). Se encuentra después un nuevo ítem llamado *Melodic vocabulary*, que se refiere a las notas más importantes en la línea melódica, conectada con flechas a las notas establecidas en el punto en cuestión. Por otra parte, *Deletion by asimilation* se refiere a las notas en la frase melódica que se ubican en la misma altura y que cumplen con la misma función. Para finalizar, *Accentual distribution* da cuenta de la distribución de los acentos en la frase melódica registrada. Estos se señalan con flechas en el sitio en el que están ubicados.

6.2.2. *Rayito de Luna*

- Lista de chequeo:

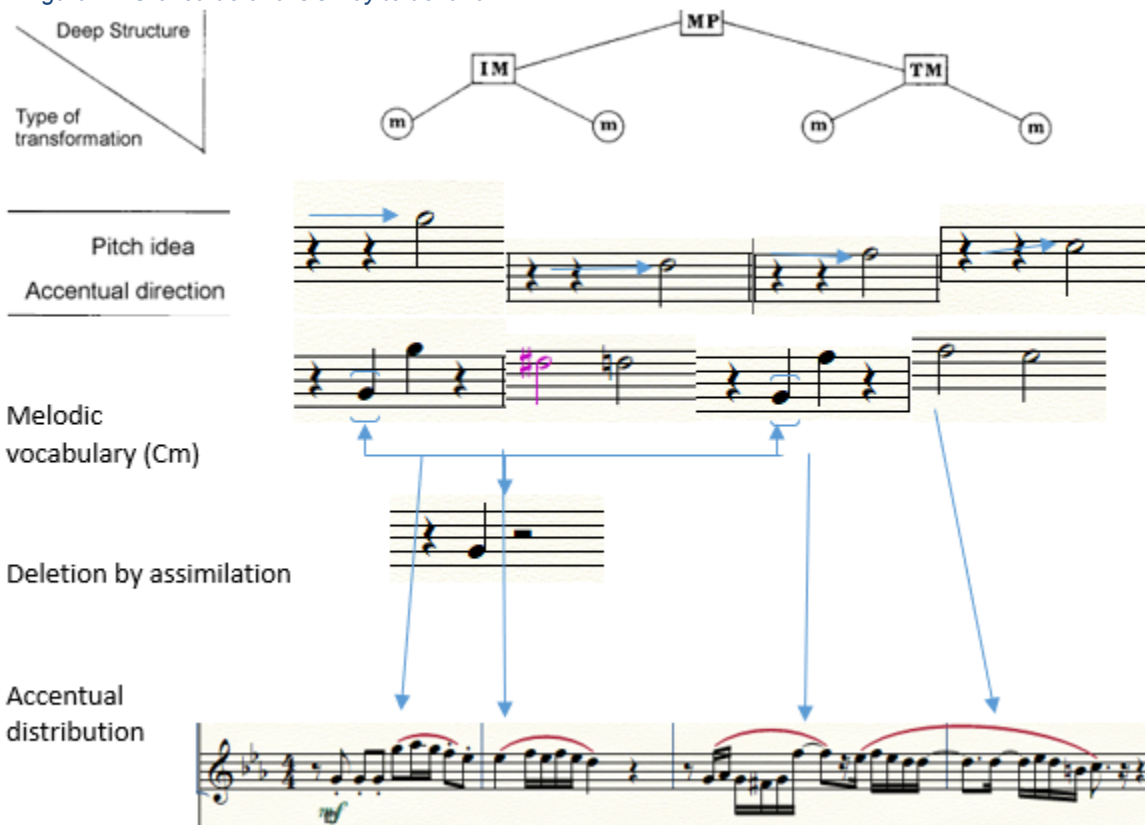
Este es el primer ítem en el análisis que propone Philip Tagg y dentro de este lo primero a tener en cuenta son los aspectos de duración. *Rayito de luna* dura dos minutos con cincuenta y cuatro segundos. Cada sección dura ocho compases (aproximadamente diez y siete segundos) con anacrusa. El pulso es de Negra igual a 112. La textura rítmica es de melodía con acompañamiento. Como segunda medida, Tagg sugiere analizar los aspectos melódicos. En el caso de *Rayito de Luna*, la melodía principal está diseñada para un tenor. La pieza está originalmente en Eb. La melodía en las partes instrumentales tiene algunos saltos grandes, pero cuando no es así, suele fluir en grados conjuntos; la melodía vocal tiene algunos saltos pequeños y se mueve también a través de grados conjuntos.

El tercer punto a analizar, será la orquestación. *Rayito de luna* se ejecuta en un formato de trío romántico originalmete, es decir, tres voces de tenores, una guitarra, una guitarra requinto y percusión. La acentuación viene por lo general en el tercer pulso del compás anacrúsico del inicio de cada frase melódica. En cuanto al fraseo, la tendencia es a que la primera frase melódica es la más *piano*, la segunda tiene un poco más de volumen y la tercera inicia más *forte* que las anteriores, pero genera un *decrescendo* posterior hasta cerrar el periodo. En cuanto a los aspectos de tonalidad y textura, que constituyen el cuarto ítem, es importante mencionar que *Rayito de luna* está en Eb y modula en algunas partes modula a Cm. En cuanto a la textura, la pieza tiene una línea melódica que en ocasiones cuenta con segunda y tercera voz además del acompañamiento de la guitarra y los contrapuntos de la guitarra requinto o en ocasiones prescinde de las voces segunda y tercera.

Tagg plantea que el siguiente tema a tener en cuenta, es decir el quinto, se relaciona con los aspectos dinámicos. En el caso de la pieza en cuestión se puede afirmar que es rica en dinámicas, pues tiene desde *pianos* hasta *fortes*. Por último y como sexto ítem, se encuentran los aspectos electromusicales, que en el caso de esta pieza, fue grabada con un solo micrófono, por lo cual es difícil aspirar a una escucha detallada, pues no suelen escucharse todos los instrumentos al mismo tiempo en toda la pieza.

- Gráfica de análisis (Ver página 58)

Figura 14 Gráfica de análisis Rayito de luna



Fuente, elaboración propia.

6.3.2. Sin un amor

- Lista de chequeo:

Como primera medida, se analizaron los aspectos de duración. Rayito de luna dura dos minutos con cincuenta y cuatro segundos. Cada sección dura ocho compases con anacrusa (aproximadamente diez y siete segundos). El pulso es de Negra igual a ciento doce. La textura rítmica es de melodía con acompañamiento. En cuanto a los aspectos melódicos, el segundo punto, se puede afirmar que la pieza está originalmente en Fm. La melodía principal está diseñada para un tenor. Tiene algunos saltos pequeños y se mueve también a través de grados conjuntos, salvo en la anacrusa que presenta inicialmente (y cuando repite igual), donde hay un salto de quinta.

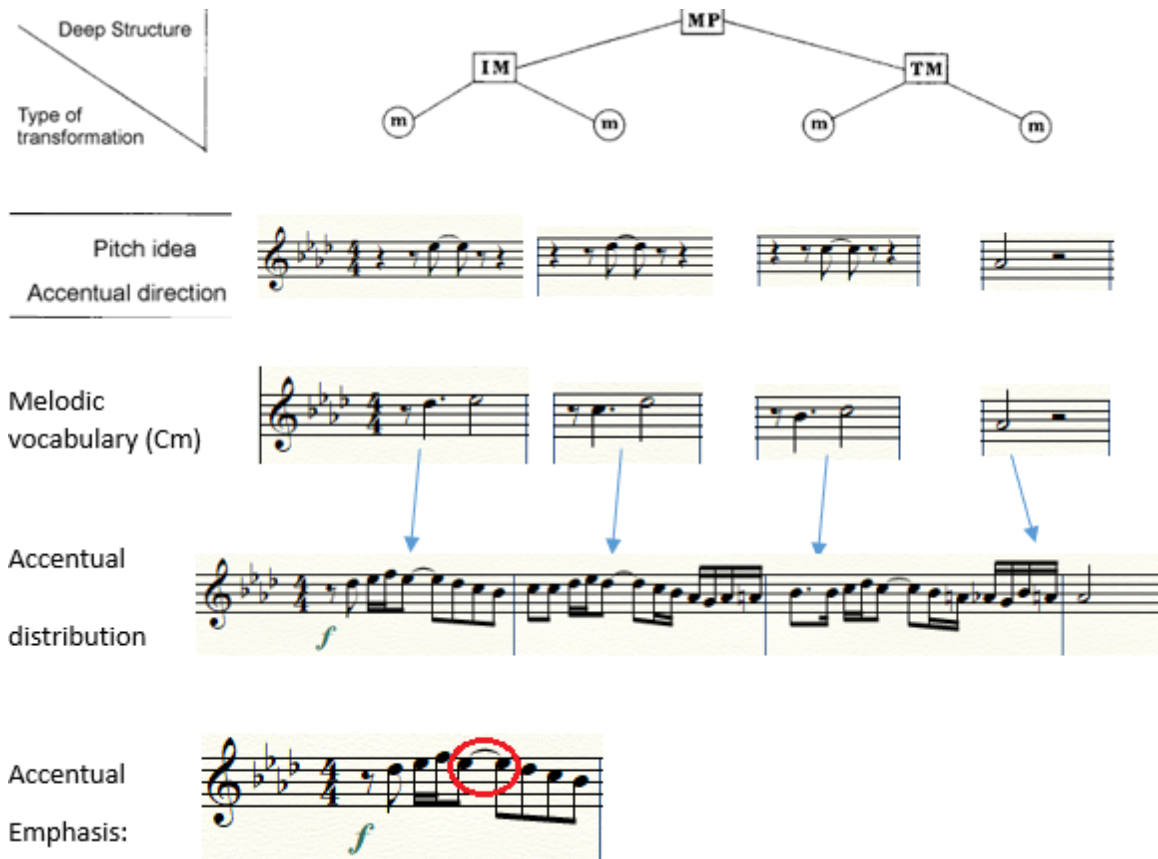
Con respecto a las partes instrumentales tiene algunos saltos amplios que son muy escasos, pues suele fluir en grados conjuntos; la melodía vocal. En algunos momentos donde esto se repite, dicho salto es suavizado llevando el primer fa una octava arriba y repitiéndolo en lugar de conducirlo hacia el do.

En lo que respecta a la orquestación, la pieza se ejecuta en un formato de trío romántico, es decir, tres voces de tenores, una guitarra, una guitarra requinto y percusión. La acentuación viene por lo general en el primer pulso de los compases que la contienen en cada frase. En el fraseo la tendencia es a que, la primera frase melódica es la más *piano*, la segunda un poco más de volumen y la tercera inicia más *forte* que las anteriores, pero genera un *decrecendo* posterior hasta cerrar la sección. Esto cambia en algunas partes, por ejemplo, en la segunda sección vocal, como sólo hay dos frases ambas se conducen hacia el final de la segunda frase para generar un descenso hacia el reposo. El análisis de los aspectos de tonalidad y textura, llevan a confluir que Sin un amor está en Fm.

La pieza tiene una línea melódica que en ocasiones cuenta con segunda y tercera voz además del acompañamiento de la guitarra y los contrapuntos de la guitarra requinto. En ocasiones prescinde de las voces segunda y tercera. En lo que se refiere a los aspectos dinámicos, La pieza es rica en dinámicas, tiene desde *pianos* hasta *fortes*. Finalmente, lo que respecta a los aspectos electromusicales, la pieza al parecer fue grabada con un solo micrófono, por lo cual es difícil aspirar una escucha detallada, pues no suelen escucharse todos los instrumentos al mismo tiempo en toda la pieza.

- Gráfica de análisis (Ver página 58)

Figura 15 Gráfica de análisis Sin un amor



Fuente, elaboración propia.

6.3.3. *Me castiga Dios*

- Lista de chequeo:

En primer lugar, basándose en el análisis de los aspectos de duración se puede afirmar que *Me castiga Dios* dura dos minutos con veinticuatro segundos y que a diferencia de las dos canciones expuestas anteriormente, aquí las secciones tienen diferentes duraciones: La pieza inicia con un solo de guitarra requinto, que dura siete compases con anacrusa (catorce segundos). A esta, le sigue una que tiene una duración de doce compases (veintitrés segundos) y contiene dos frases que están separadas una de la otra por una contra melodía de la guitarra requinto que se convierte en un patrón que se evidencia en toda la canción. Es así como llega la siguiente frase que tiene una duración de ocho compases (quince segundos).

Después de esta frase va una pequeña sección de diez compases (diez y nueve segundos) que inicia con la primera frase vocal que presenta la canción. A continuación, se presenta de nuevo la introducción del requinto con una variación al final, que su duración varíe a diez compases en lugar de siete (diez y siete segundos). Para continuar, va un solo instrumental ejecutado por una trompeta con sordina, que dura nueve compases (diez y siete segundos). Para terminar, en la pieza se repite la primera sección vocal y finaliza con una variación de la primera frase con un *ritardando*. El pulso es de Negra igual a ciento quince. La textura rítmica es de melodía con acompañamiento.

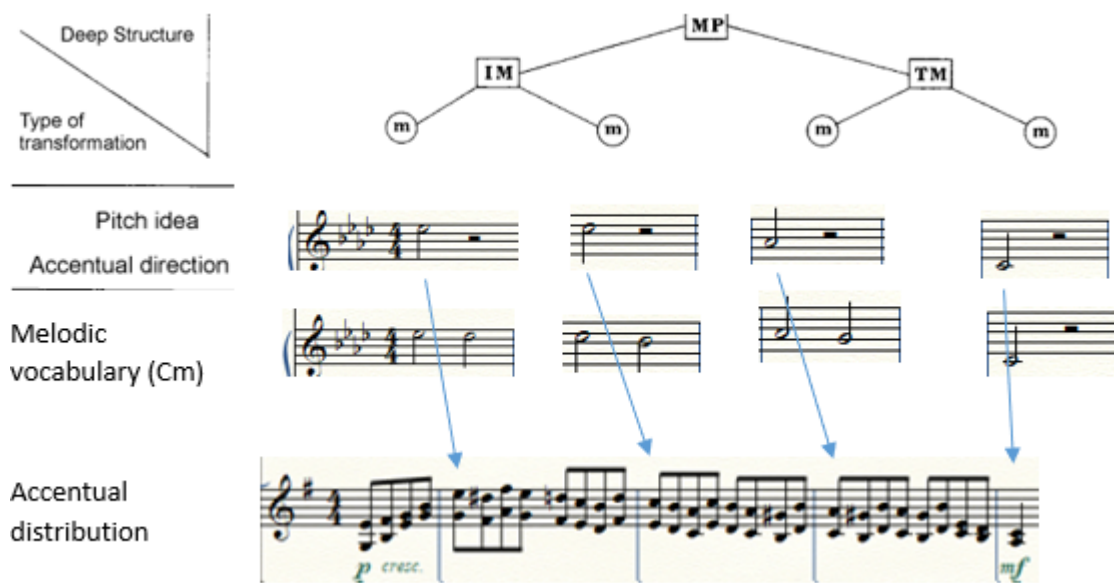
En segundo lugar, en cuanto a los aspectos melódicos hay para decir que la pieza está originalmente en Em, que la melodía principal está diseñada para un tenor y suele fluir en grados conjuntos, pues tiene algunos saltos pequeños y se mueve también a través de grados conjuntos. El tercer punto a analizar, fue la orquestación, donde se encontró que la pieza se ejecuta en un formato de trío romántico, es decir, tres voces de tenores, una guitarra, una guitarra requinto y percusión.

La acentuación viene por lo general en el primer pulso del compás (no es en todos los compases). El cuarto ítem de este análisis son los aspectos de tonalidad y textura, donde se puede decir que la pieza está en Em originalmente y que tiene una línea melódica que cuenta con segunda y tercera voz en cada intervención, además del acompañamiento de la guitarra y las contra melodías de la guitarra requinto.

En cuanto al quinto punto, aspectos dinámicos, se puede afirmar que la pieza es rica en dinámicas, tiene desde *pianos* hasta *fortes*. Por último y como sexto ítem, el análisis de los aspectos electromusicales permite aseverar que al parecer la pieza fue grabada con un solo micrófono, por lo cual es difícil aspirar una escucha detallada, pues no suelen escucharse todos los instrumentos al mismo tiempo en toda la pieza.

- Gráfica de análisis (Ver página 58)

Figura 16 Gráfica de análisis Me castiga Dios



Fuente, elaboración propia.

6.3. Ejemplos con análisis sobre el término *adaptación*.

En el apartado de *Análisis de la música popular* dentro del marco teórico se comentó sobre el significado de *adaptación musical* en el contexto específico de este ejercicio investigativo. En aras de ahondar en dicho término, el equipo investigador analizó dos piezas de Maurice Ravel en cuanto a lo que respecta a la adaptación de un formato a otro. A continuación, se presentan los ejemplos de *Ma Mère L'Oye* y "*Petit Poucet*" de Ravel.

El caso *Ma Mère L'Oye*:

Es una suite escrita inicialmente para piano a cuatro manos por Maurice Ravel quien de igual forma realizó la adaptación para orquesta. La impresión al realizar la audición de la versión para orquesta es por su sonoridad natural, el resultado de un cuidadoso tratamiento por parte de Ravel en la adaptación, pues no es precisamente imitar el piano con una escritura puntual, sino, a partir de la intención de la obra. Se aprovechan los recursos de cada instrumento con sus respectivos colores para lograr la intención deseada teniendo en cuenta que cada instrumento tiene su método de interpretación y escritura. Ravel aprovecha esos recursos y de manera conjunta con los instrumentos orquestales para que, a partir de esa intención original, se logre en su nuevo formato, sacrificando la escritura literal en pos del concepto basado en el significado.

Ravel escribía para el arpa con marcada habilidad, supliendo en ocasiones el efecto de la caja de resonancia del piano con armonías en diferentes texturas para aquella. Para la familia de metales solía escribir de forma tradicional. En cuanto a las maderas, las combinaciones, aunque románticas por herencia, destacan timbres más audaces y elocuentes, como el caso del corno inglés en la suite. Y con referencia a las cuerdas, el aporte es el más significativo, pues al suplir la necesidad de efectos etéreos y fantásticos exploró con acierto algunas de las técnicas extendidas que aún hoy en día se utilizan. Sirva de ejemplo, los armónicos naturales y artificiales, el uso del diapasón o tastiero, los unísonos en cuerdas diferentes y los pizzicatos para lograr tales efectos.

En su proceso de adaptación del piano a la orquesta, Ravel se decide por una orquestación reducida. En la sección de metales solamente cuenta con dos cornos en F. Además, tiene una flauta, un piccolo (que en algunos movimientos cambia a segunda flauta), un oboe, un corno inglés (que cambia a segundo oboe en algunos movimientos), dos clarinetes (que en todos los movimientos están en Bb, excepto en el tercero que es en A), un fagot, un

contrafagot (que cambia a segundo fagot en algunos movimientos), dos timbales sinfónicos, platillos, bombo, gong, xilófono, glockenspiel, celesta, arpa y cuerdas. Hay un papel para contrabajo de cinco cuerdas que es opcional.

En esta pieza Ravel demuestra su amplio conocimiento de los instrumentos para los cuales realizó la adaptación. Por ejemplo, en la versión original, desde el compás 71 el piano primo toca más suave que el piano secondo. Entonces en los mismos compases de la versión orquestal, la flauta, el piccolo, un fagot, dos de los tres violines solistas, las violas y los contrabajos, tocan piano; el otro fagot, un clarinete, un corno, los violines primeros y segundos y el primer violín solista, tienen un mezzo-forte.

Así, observando las dinámicas, es fácil determinar la importancia de cada partitura: las partes interpretadas por muchos instrumentos en conjunto, se tocan más suave que cuando la interpretación la realiza un solo instrumento. Otro ejemplo de ello es cuando en el compás 108 el solo de la flauta dice que debe ser interpretado en dinámica piano, pero el mismo compás en la parte del piano primo, lleva un pianísimo. Esto probablemente es así, porque en la parte del piano primo, el instrumentista está siendo acompañado por sí mismo, mientras que la persona encargada del solo de la flauta, será acompañada por toda la orquesta. Seguidamente se mostrará un ejemplo del amplio conocimiento de Ravel en la orquestación, específicamente en el inicio del primer movimiento, Pavana para la bella durmiente:

En la ilustración 2, en los compases cinco y seis se puede observar que el piano secondo tiene cuatro negras ligadas, con portato y staccato en cada uno. En la versión orquestal (figura 12), ningún instrumento replica esta figura de la misma forma; los oboes y el clarinete segundo tienen el re como nota pedal, este último lo anticipa en el compás 4.

Asimismo, el arpa tiene una blanca en re y un silencio de blanca, en los compases 5 y 6, resultando sobresaliente la sutil diferencia de cambio de timbre entre ambas notas, pues una es cuerda abierta y la otra, es un armónico. Lo anterior no quiere decir que estemos hablando de un arreglo. La conjetura que nos trae este análisis, es que esta es una traducción por significado, donde, como se ha explicado anteriormente, se le da prioridad al significado, más que a la literalidad.

Figura 17 *Mi madre la oca*



Fuente, Classical Sheet Music

Figura 18 Pavane de la bella durmiente

I.. Pavane de la Belle au bois dormant.

1^{re} GRANDE FLÛTE
Solo
2^{de} GRANDE FLÛTE
ppp expressif
1 HAUTOIS
1 COR ANGLAIS
2 CLARINETTES en Si \flat
1 BASSON
1 COR en FA
Chromatique
pp
HARPE
Lent $\text{♩} = 58$
VIOLONS
Sourdines
pizz.
ALTOIS
pp
VIOLONCELLES
Sourdines
Sourdines
pizz.
CONTRABASSES Div.
pp
Sourdines

Fuente, Maurice Ravel - Ma mère l'Oye/Mother Goose Suite

En el segundo movimiento, Le petit Poucet, encontramos otro ejemplo de traducción por significado, donde, gracias al amplio conocimiento referente al nuevo medio al que se “tradujo” la pieza, Ravel emplea técnicas extendidas, para que el violín solo (figura 14) comunique el mensaje que se pensó inicialmente en el piano, como se puede observar en el tercer compás de la Ilustración 4.

Figura 19 El pequeño pulgar para dos pianos



The image shows a musical score for Maurice Ravel's 'Le petit Poucet' for two pianos. The score is written for two pianos, with the right hand (RH) and left hand (LH) parts. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The score is divided into three measures. The first measure shows the RH part with a dynamic marking of *pp* and the LH part with a dynamic marking of *p en dehors et expressif*. The second and third measures show the RH part with a dynamic marking of *pp* and the LH part with a dynamic marking of *p en dehors et expressif*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fuente, Maurice Ravel - Ma mère l'Oye/Mother Goose Suite

Figura 20 El pequeño pulgar orquestado

Fuente, Maurice Ravel - Ma mère l'Oye/Mother Goose Suite

Se concluye entonces, que existe una delgada línea, casi invisible, entre el proceso de adaptación con el proceso creativo. Entre más profundo sea el conocimiento del medio original y del medio final, más sutil será aquella línea. De manera que, el proceso de adaptación de cualquier pieza musical, tiene las huellas dactilares de la creatividad del que lo realiza, sin dejar en lo absoluto, el aporte personal basado en la técnica. Ravel y Debussy dieron cuenta de ello con suficiente generosidad, pues en las piezas que fueron objeto de adaptación, se percibe claramente la interconexión de las intenciones originales y la exaltación estética del resultado.

6.4. Canciones adaptadas y sus respectivos procesos


En el subcapítulo anterior se aclaró con dos ejemplos lo que implica el término *adaptación* en el marco de este ejercicio investigativo, donde no hay una traducción literal de la música, sino una traducción basada en el significado. Esto quiere decir que, para guardar fidelidad a lo escrito inicialmente, no es necesario transcribir textualmente, sino basarse en la intención con el fin de que la pieza a adaptar resulte ejecutable para el formato al que se va a llevar. Teniendo esto en cuenta, en este subcapítulo se encontrarán algunos ejemplos de fragmentos de las piezas adaptadas en contraste con la transcripción de las piezas originales, en donde se pueden observar las decisiones que fueron importantes en el proceso.

6.4.2. *Rayito de luna*

Esta es una canción compuesta por Chucho Navarro. Está en 4/4 (cuatro cuartos), su tonalidad original es Eb y su formato es de trío romántico, es decir, guitarra, guitarra requinto y voces. De lo anterior, lo que cambió en la adaptación realizada fue el formato. A continuación, se muestra un análisis enfocado en identificar y explicar algunas de las transformaciones a las que la pieza se vio sometida en el proceso.

En la siguiente figura se puede observar un fragmento de la transcripción de *Rayito de luna*, donde una sola voz (el requinto) lleva la melodía que en este caso es el final de la frase introductoria. La armonía está escrita para guitarra y solamente este instrumento se encarga de la misma.

Figura 21 Transcripción Rayito de luna



The image shows a musical score for 'Rayito de luna'. It consists of four staves. The top three staves are for a woodwind section (flute and clarinet) and a horn. The bottom staff is for the piano. The piano part includes chords Fm7, Bb7, and Eb. The score is in 3/4 time and features a melodic line in the woodwinds and a harmonic accompaniment in the piano.

Fuente, elaboración propia.

Por su parte, en la adaptación hay dos instrumentos (la flauta y el clarinete) encargados de conducir la frase que anteriormente tenía el requinto hacia el final de la misma. El clarinete hace la melodía una octava por debajo de la flauta para darle mayor profundidad. Además, con el fin de resaltar los cambios armónicos, el corno camina hacia la nota del final con unas blancas. La armonía en el caso de la adaptación tiene las notas principales del acorde, dispuestas de manera que se facilite su ejecución en el piano.

Figura 22 Rayito de luna adaptación

Fuente, elaboración propia.

A pesar de que en la versión original no se hallan factores como un instrumento que tenga la voz del corno o un instrumento que doble la melodía de la guitarra requinto, es posible seguir afirmando que la versión entregada de Rayito de luna es una adaptación, pues no hay como tal una intervención compositiva. Al contrario, todos los esfuerzos se sumaron con el fin de ajustar la pieza al nuevo ensamble y posibilitar que la pieza resalte en el mismo, guardando fidelidad a la pieza original.

6.2.2. Sin un amor

Sin un amor, el segundo de los tres boleros elegidos para adaptar, es un bolero compuesto por Alfredo Gil. Adaptar esta pieza representó un reto debido a varios factores. El primero de ellos es el evidente cambio de formato y la duda que contiene de manera inherente de si iba a funcionar o no, pues los colores del formato original difieren en gran medida del formato al que se adaptó. El segundo que, como se mencionó en el análisis basado en la propuesta de Philip Tagg, la grabación original no permite escuchar con mucha claridad cada detalle y ello alarga y dificulta el proceso de adaptación en tanto se quiere ser fiel a la composición original.

Así pues, en la siguiente figura se pueden observar los primeros compases de la transcripción de la pieza original, en la que la melodía principal fue ejecutada por una guitarra requinto, hay una contramelodía que ejecutó un violín y la armonía naturalmente la lleva la guitarra, el instrumento armónico del trío romántico.

Figura 23 Transcripción Sin un amor



Fuente, elaboración propia.

En la adaptación se decide que la melodía principal la ejecutaría el piano, que paralelamente interpreta la voz del bajo, mientras que la flauta y el clarinete juntos (instrumentos melódicos) se unen para ejecutar las dos notas más importantes de la armonía presente en los primeros compases de la pieza. El corno en este caso lleva la contramelodía que en la versión original tenía el violín.

Figura 24 Adaptación Sin un amor



The musical score is for a 4/4 piece in B-flat major. It features five staves: Contralto (Voz de contralto), Flauta, Clarinete en si, Corno en fa, and Piano. The Contralto part is mostly rests. The Flauta and Clarinete en si parts play a melodic line starting in the second measure, marked *mp*. The Corno en fa part plays a sustained chord in the second measure, marked *p*. The Piano part plays a rhythmic accompaniment starting in the first measure, marked *f*.

Fuente, elaboración propia.

Una de las razones por las que se disponen las voces de esa manera, es que el corno generalmente no haría parte de un ensamble de boleros y por ello el equipo investigador consideró importante poder resaltar su color y capacidades. De igual modo, el piano siendo un instrumento armónico pudo haber sido fácilmente utilizado únicamente para ejecutar bloques de acordes, pero permitirle ser un instrumento que ejecuta melodías principales le da un brillo especial dentro del formato. Además, se consideró valioso poder dar variedad a la pieza, teniendo en cuenta que la melodía introductoria que originalmente ejecuta la guitarra requinto, se repite en la segunda parte de la canción. A continuación, se muestra la forma en que se dispusieron las voces en la reexposición de dicha melodía:

Figura 25 Reexposición melodía adaptación



40

Contr.

Fl.

Cl. en B \flat

Cor. en F

Pno.

ción

mp *f* *p*

E

Fuente, elaboración propia.

Aquí la melodía está dispuesta para un instrumento melódico, el piano en esta ocasión lleva la armonía y el corno dobla el bajo una octava arriba. Es así como el bajo del piano brinda profundidad a este momento específico de la canción y, como se comentó ya, se diversifica la canción para que su escucha no resulte monótona, demostrando lo versátil en cuanto a color que puede llegar a ser un formato no convencional como este, mientras que a su vez cada instrumento del ensamble destaca dentro de la pieza dando cuenta de sus diferentes capacidades.

Es así como en el compás 21 de la transcripción se puede apreciar que hay dos voces cantando la misma melodía, pero la principal está una octava por encima de la segunda. Fuera de eso, están únicamente el bajo y la armonía.

Figura 26 Compás veintiuno Sin un amor



21
 des es pe ra da en el do lor sa-fi ca da sin ra zon sin ún a mor no hay sal va
 des es pe ra da en el do lor sa-fi ca da sin ra zon sin ún a mor no hay sal va

Fuente, elaboración propia.

Por su parte, en la adaptación es el piano quien dobla la melodía. Los tres instrumentos melódicos están haciendo la armonía que en un inicio efectuaba la guitarra hasta que la frase melódica concluye, pues la idea fue darles diferentes usos a los instrumentos del formato y no los que se pensaría que podrían ejercer desde una perspectiva convencional.

Figura 27 Compás veintiuno adaptación



22
 voz: des - ce - pe - ra - da en el do - lor sa - cri - fi - ca - da sin ra - zon sin un a - mor no hay sal - va - ción
 Fl.: *mp*
 Cl. en B \flat : *mp*
 Cor. en F: *mf*
 Pno.: *mf*

Fuente, elaboración propia.

En suma, el proceso adaptativo de esta pieza le brindó diversidad por medio de los diferentes usos que se le dio a cada instrumento, resaltado en el formato que, dentro del género pudo generar un color identitario particular y totalmente funcional.

6.2.3 Me castiga Dios

De las tres canciones elegidas para el proceso de adaptación en este ejercicio investigativo, Me castiga Dios fue la que tuvo menos complejidades a nivel rítmico en el ámbito de la construcción de las frases melódicas, mas probablemente la que mejor se ajustó al color del formato no convencional propuesto.

En la pieza original, la melodía introductoria la lleva la guitarra requinto que es acompañada por el bajo. La frase se conduce por medio de un *crescendo* al compás cuatro donde corta para introducir otra idea musical. En el compás cinco se une la guitarra a la guitarra requinto y juntas interpretan las mismas notas hasta el compás seis, como se expone en la siguiente figura:

Figura 28 Transcripción Me castiga Dios



The musical score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system shows a vocal line with a rest for the first four measures, followed by a melodic phrase starting in the fifth measure. The piano accompaniment begins in the second measure with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The second system shows the vocal line with a rest for the first four measures, followed by the lyrics "me cas - ti - ga" starting in the fifth measure. The piano accompaniment continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings.

Fuente, elaboración propia.

En la adaptación esta melodía la lleva el piano y, con el fin de acentuar el crescendo de la pieza original, el trío de vientos se une al bajo progresivamente iniciando con el corno, siguiendo con el clarinete y finalizando con la flauta. Idea que se mantiene hasta el compás cuatro donde, como se comentó, la idea de la frase cambia.

Figura 29 Adaptación Me castiga Dios



Fuente, elaboración propia.

A partir del compás cuatro, el piano pasa a hacer la armonía, permitiendo que la flauta y el clarinete se encarguen de finalizar la frase introductoria a la que se le une el corno en la última parte del compás seis, donde cesa por primera vez en la pieza de doblar el bajo, como se puede apreciar en la siguiente figura:

Figura 30 Adaptación compás cuatro



Fuente, elaboración propia.

La razón por la que solamente la flauta y el clarinete están haciendo la melodía, es porque son instrumentos que juntos, tienen un potencial sonoro más alto que el de una guitarra y una guitarra requinto, entonces no necesitan que la melodía que están ejecutando sea doblada. Así que, como parte del estilo del género, el piano entra a hacer armonía con el ritmo de bolero que maneja específicamente esta canción.

Lo anterior tiene un cambio en el compás diecisiete donde, en la versión original solamente la guitarra requinto lleva la melodía:

Figura 31 Transcripción compás diecisiete



Fuente, elaboración propia.

En la adaptación nuevamente la flauta y el clarinete se encargan de esta melodía, pero en el compás siete se les une el piano que va hasta el final de la frase (compás ocho). Esta decisión fue tomada porque el equipo investigador consideró importante darle un color distinto a la melodía en esta ocasión para que, en lugar de ser escuchada como algo uniforme y sin ninguna novedad, el color que aporta el piano llegue como algo fresco. Con ese mismo objetivo en compás veintinueve con anacrusa el piano dobla la voz mientras el trío de vientos se encarga de la armonía, pues la primera vez que se expuso esta melodía fue la voz sola quien la ejecutó.

Figura 32 Compás ocho adaptación

A



Voz

Dios por-que a-ún te quic-ro sa-bien-do que en-ga-ñas a mi co-ra-

Fl.

Cl. en Bb

Cor. en F

Pno. *mp*

Fuente, elaboración propia.

A continuación, se presenta el compás veintinueve con anacrusa donde el piano dobla la voz con el objetivo de dar frescura a la repetición de la frase vocal del inicio de la canción:

Figura 33 Compás veintiocho adaptación

C



Voz

me cas-ti-ga Dios por-que a-ún te quic-ro sa-bien-do que en-

Fl. *mp*

Cl. en Bb *mp*

Cor. en F *mp*

Pno. *mf*

Fuente, elaboración propia.

En la versión original no ocurre así, es decir, en ambas ocasiones la voz va sola con la frase:

Figura 34 Compás veintiocho transcripción



A

mp me cas-ti-ga Dios por-que,a-ún te que-ro sa-bien-do que,en-

Pno.

mp

Em7 Am7 Em7 D7

Fuente, elaboración propia.

Pero se toma la decisión de que en la adaptación la voz vaya doblada por el piano en el compás veintinueve con anacrusa teniendo en cuenta que es un formato diferente y vale la pena resaltar sus cualidades.

Lo expuesto anteriormente, da muestra de un proceso en el que la intención no cambia, no cambia el significado. La música inicial se está traduciendo a un nuevo formato que cuenta con posibilidades diferentes al primero y se hace uso de ellas sin generar cambios sustanciales en las piezas originales. Los cambios son únicamente con dos objetivos, el primero, hacer ejecutables las piezas en el nuevo formato; el segundo, dar cuenta del potencial del nuevo formato.

Visualización del producto

Portada del cuadernillo de partituras

La siguiente figura representa la portada del cuadernillo de partituras que se encuentra en los anexos.

Figura 35 Portada cuadernillo de partituras



Fuente, elaboración propia.

Conclusiones

Teniendo en cuenta los objetivos propuestos en este trabajo, se llegó a las conclusiones que se consignan a continuación:

El Trío Los Panchos fue una agrupación de mucho éxito desde que pudo darse a conocer a nivel global con una cantidad muy grande de música compuesta y grabada, pues cuentan con más de ciento cincuenta álbumes. Las canciones escogidas para ser adaptadas en el marco de este trabajo investigativo significaron para el proceso del Trío Los Panchos logros importantes dentro de su trayectoria, como postulaciones a premios y participaciones en películas.

Gracias a la propuesta de análisis para la música popular de Philip Tagg, que se adoptó para desarrollar de la mejor manera las adaptaciones, fue posible identificar aspectos importantes como el pulso, análisis melódicos, la orquestación, la tonalidad y textura, los aspectos dinámicos, acústicos y mecánicos de las canciones elegidas para ser adaptadas del Trío Los Panchos. Se concluye entonces que un análisis especializado en música popular resulta mucho más funcional para un ejercicio como el que se efectuó en este trabajo en donde se adaptaron tres boleros, de lo que habría podido ser un análisis de tipo académico.

Para realizar una adaptación puede ser de mucha utilidad desarrollar un análisis preliminar orientado específicamente a la comprensión del proceso adaptativo, ya que, como se expuso en el marco teórico, hay diferencias importantes entre una adaptación y un arreglo. Un análisis como el que se realizó dentro de este trabajo académico da luz en el camino adaptativo, puesto que es fundamental entender qué acciones son más adecuadas dentro de la transformación de la pieza.

Con base en lo anterior y en la elaboración de las adaptaciones, se puede afirmar que al realizar una adaptación hay una serie de decisiones que se deben tomar teniendo en cuenta en primer lugar, el significado o intención de cada una de las partes de la pieza y de ahí la importancia del conocimiento previo que habría que tener de la misma. Como segunda medida a tener en cuenta, las cualidades específicas de los instrumentos dentro del formato al que se va a llevar la pieza con dos objetivos, hacer ejecutables las piezas y dar muestra de su potencial.

Referencias

- Adler, S. (2006). El estudio de la orquestación. Julliard School of Music.
- Arroyo, C. y. (2022). Dos arreglos musicales de bambuco para trío no convencional: saxofón alto, violín y vibráfono.
- Arzubiaga, J. P. (2007). Apuntes sobre el bolero: desde la esclavitud africana hasta la globalización. *Revista de ciencias sociales* (19), 24.
- Bautista, Rojas y Urrego. (2019). The Beatles para niños: adaptación instrumental y vocal de tres canciones para ensamble de iniciación musical en la fundación Nacional Batuta. Tesis de pregrado . Ibagué, Colombia.
- Bolivar Loaiza , S., & Devia Canchalá, P. A. (2019). Adaptación musical del bambuco "Bochicaneando" para grupo de cámara conformado por flauta traversa, Trombón y piano. Tesis de pregrado. Pereira, Risaralda, Colombia.
- Bravo, R. S. (1994). *Técnicas de investigación social* . parninfo sa.
- Charles, A. (2019). Instrumentación y orquestación clásica y contemporánea - la práctica orquestal (Vol. 4). Picanya, España.
- Córdoba, C. (2021). El bolero en Cali: legado y actualidad de un género musical que se resiste a desaparecer. Cali, Valle del Cauca: Instituto Departamental de Bellas Artes.
- Cotin, B. (2017). brunocotin.it. <https://www.brunocontin.it/differenza-tra-arrangiamento-e-trascrizione-musicale/#:~:text=L'adattamento%20musicale%20%C3%A8%20sicuramente,organico%2C%20con%20una%20strumentazione%20diversa>
- Daza, S. L. (2009). Investigación - creación. Un acercamiento a la investigación en las artes., 7.
- Daza; Contreras; Rodríguez; Soto;. (2019). Adaptación de la danza Badinerie de la suite orquestal N 2 en Bm BWV 1067 de Johan Sebastián Bach para el grupo instrumental de flauta traversa, saxofón soprano, saxofón barítono y trombón tenor. Tesis de pregrado . Ibagué, Tolima, Colombia .
- Escobar. (2005). Análisis del discurso musical del Trio los Panchos . tesis de pregrado . México D.F.
- Fernandez, S. (2006). Voz cantada. *red med univ navarra*, 50(3), 7. <https://doi.org/49-55>
- Gauldin, R. (2009). *la práctica armónica en la música tonal*. Madrid, España.

- Gaztambide, R. A. (Julio 2014). “Musiqueando” en la Ciudad: Re-conceptualizando la educación musical urbana como práctica cultural . Revista internacional de educación musical (2), 16.
- Giraldo, R. V. (2016). La música de cámara como estrategia pedagógica en el fortalecimiento de procesos académicos y musicales en un programa de licenciatura en música. La música de cámara como estrategia pedagógica, 30.
- Gonzales, Z. (2020). La entrevista . Academia, 14.
- Gonzalez, R. (Diciembre 2019). El bolero en américa latina. 9.
- Hernández, C. S. (2010). Historia y evolución del piano.
- Hincapié, F. y. (2022). Adaptación de los pasillos “Castilla”, “Coqueteos” y “Rosas de la tarde”. Ibagué, Tolima: Conservatorio del Tolima.
- Hinson, M. (1990). The pianists guide to transcriptions, arrangements and paraphases. Bloomington and Indianapolis: Indiana university press.
- Hollander, D. (Agosto de 2021). Tiempos de bolero.
<https://tiempodeboleros.eu/biografia/agrupaciones-del-bolero/153-los-panchos>
- Jorquera, R. A. (2019). Músicas populares urbanas en ámbitos de la educación chilena - análisis de inclusión y exclusión .
- Larson, M. (1998). Meaning-based translation. Boston: University press of America.
- Márquez, & Rosado. (2002). La influencia de la industria cultural en el resurgimiento del bolero en México en la actualidad. tesis de pregrado. México.
- Merino, V. S. (2005). La historia de la música de cámara y sus combinaciones . Visión net.
- ojeda, I. M. (2020). Adaptación de dos canciones del pacífico chiocoano a un formato no convencional . Zipaquirá, Cundinamarca, Colombia.
- Orozco. (2018). Análisis integral sobre la historia del bolero (auge y decadencia) desde la mitad del siglo XX hasta nuestros días . Tesis de maestría .
- Persichetti, V. (1961). Twentieth - Century Harmony. New York .
- Persichetti, V. (1995). Armonía del siglo XX. Real Musical.
- Piston, W. (1987). Armonía. España.
- Sandoval, C. C. (2002). Investigación cualitativa. Instituto colombiano para el fomento de educación superior, ICFES(modulo 4), 313.
- Steingress, G. (Enero de 2008). La música en el marco del análisis de la cultura contemporánea: un replanteamiento teórico y metodológico. Política y Sociedad, 237.
- Tagg, P. (1982). Analysing popular music: teory, method and practice (Vol. 2). Cambridge University Press.

- Tapia, E. (2007). Música e identidad latinoamericana: el caso del Bolero. XXVI Congreso de la asociación latinoamericana de sociología. Guadalajara: Acta académica.
<https://cdsa.academica.org/000-066/967.pdf>
- Treto, M. (2023). Buena música. <https://www.buenamusica.com/los-panchos/biografia>
- Urrea; Hincapié;. (2022). Adaptación de los pasillos "castilla", "coqueteos" y "rosas de la tarde" del compositor tolimense Fulgencio García para el formato de violín y guitarra. Tesis de pregrado. Ibagué, Tolima, Colombia.
- Valsecchi, L. (2019). lucavalsecchi.it. <https://www.lucavalsecchi.it/differenza-trascrizione-adattamento-arrangiamento/>
- Velázquez, L. (2016). DocPlayer. Trío Los Panchos de México:
<https://docplayer.es/9682371-Trio-los-panchos-mexico.html>
- Vergés, L. (2007). El lenguaje de la armonía de los inicios a la actualidad (Vol. 1). Barcelona.
- Zamacois, J. (2003). Temas de estética y de historia de la música. idea books.

Anexos

Los anexos se encuentran en la biblioteca Tatiana Cecilia Arias Camacho y comprenden los siguientes puntos:

- Anexo A: Entrevistas a expertos.
- Anexo B: Encuesta.
- Anexo C: Entrevistas a músicos.
- Anexo D: Vínculos de las grabaciones audiovisuales.