

**EL PASILLO PARA PIANO COMO MUESTRA DE LA MINIATURA  
ROMÁNTICA EN LA MÚSICA COLOMBIANA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX**

ANDRÉS FERNANDO VELANDIA MARTÍNEZ

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ D.C, COLOMBIA

NOVIEMBRE 2020

**EL PASILLO PARA PIANO COMO MUESTRA DE LA MINIATURA  
ROMÁNTICA EN LA MÚSICA COLOMBIANA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX**

Trabajo de grado para optar al título de licenciado en música

Andrés Fernando Velandia Martínez  
Cod.2015275039

**Asesora**  
Svetlana Skriagina  
Doctor en musicología

Universidad Pedagógica Nacional De Colombia

Facultad De Bellas Artes

Licenciatura En Música

Bogotá D.C, Colombia

Noviembre 2020

*A mi madre, a mis abuelos y a mi familia,  
pilares y parte indispensable de mi vida*

## Agradecimientos

Todo logro en mi vida, además de la elaboración de este trabajo, se lo atribuyo a mi madre que gracias a su amor, esfuerzo y trabajo constante me ha permitido gozar de una vida plena, donde, además de cubrir las necesidades básicas de todo ser humano, también perseveró en brindarme la mejor educación posible tanto desde lo moral y ético como desde mis intereses en los campos del arte y las ciencias.

A mis abuelos, Jesús y Stella — que considero como mi papá y segunda mamá respectivamente— agradezco el apoyo, herencia y enseñanzas sobre la vida. Ellos dos, igual que mi madre, son los que definen mi vida e incluso los que me han ayudado a decidir inteligente y coherentemente los caminos que he llegado a tomar en el transcurso de esta.

También, agradezco a los demás miembros de mi familia — tanto los de relación directa y sanguínea como los que no —, que siempre han procurado favorecer y participar de los ambientes de desarrollo de los miembros más jóvenes, al dar ánimos e inspirando a cada uno con el ejemplo de sus vidas.

Asimismo, reconozco con admiración y respeto la participación y colaboración de los maestros y maestras que me acompañaron en este proceso:

A Svetlana Skriagina que me ofreció todo el apoyo, guía y conocimiento necesarios para llevar a cabo este proyecto, incluso desde antes de encontrarse como asesora de este. A las tres personas que estuvieron a la cabeza de las materias de Taller proyecto y Proyecto de grado: Abelardo Jaimes, Bibiana Delgado y Henry Roa. Igualmente, ofrezco un agradecimiento general a todos los maestros que hicieron parte de mi formación durante toda mi carrera profesional en la Universidad Pedagógica Nacional.

Por último, doy gratitud a mis amigos y amigas, tanto a los que me acompañan desde la infancia y adolescencia como a los que me encontré en el transcurso de la carrera. Todos han sido siempre un medio de escape a las situaciones de estrés y reto que me ha puesto la vida, además, siempre han ofrecido su ayuda y apoyo incondicionales dentro de lo que sus habilidades y conocimientos les permite.

## Tabla de contenido

Introducción.....	XIII
1. Aspectos generales de la investigación .....	1
1.1. Objetivos .....	1
1.1.1. General.....	1
1.1.2. Específicos.....	1
1.2. Justificación.....	2
2. Referencias .....	5
2.1. Antecedentes .....	5
2.2. Marco contextual.....	9
2.2.1. Romanticismo musical .....	9
2.2.2. Romanticismo musical en América Latina.....	12
2.3. Marco teórico .....	28
2.3.1. La miniatura romántica.....	28
2.3.2. El pasillo colombiano .....	38
3. Metodología.....	45
3.1. Enfoque y tipo de investigación.....	45
3.2. Diseño metodológico.....	46
4. Análisis del pasillo para piano en la música colombiana de principios del siglo XX..	48
4.1. Desarrollo.....	48
4.1.1. Madrigal (Emilio Murillo).....	48
4.1.2. Nacionalismo (Polo Tabares) .....	51
4.1.3. Brisas del salto (Carlos Escamilla).....	55
4.1.4. Entusiasmo (Luis A. Calvo) .....	58
4.1.5. Cafetero (Maruja Hinestrosa).....	61

4.1.6.	Rayo de luna (Pedro Morales Pino).....	65
4.1.7.	Trozo 171 (Guillermo Uribe Holguín) .....	70
4.1.8.	Pasillo n° 4 (Antonio María Valencia) .....	74
4.1.9.	Pasillo (Adolfo Mejía) .....	78
4.1.10.	Pasillo n° 14 (Emilio Murillo) .....	83
4.1.11.	Estudio de pasillo (Oriol Rangel) .....	87
5.	Conclusiones.....	93
6.	Bibliografía.....	96
7.	Anexos.....	100

## Índice de ilustraciones

Ilustración 1 Patrones rítmicos para acompañamiento y final de sección. Fuente: Elaboración propia.....	44
Ilustración 2 Patrón rítmico de acompañamiento. Fuente: Elaboración propia. ....	44
Ilustración 3 Patrón rítmico sin silencio de corchea en el segundo tiempo. Fuente: Elaboración propia.....	44
Ilustración 4 Motivo de la obra “Madrigal” de Emilio Murillo. Fuente: Elaboración propia. ....	50
Ilustración 5 Patrón rítmico de “Madrigal”. Fuente: Elaboración propia.....	50
Ilustración 6 Patrón rítmico para los finales de frase de “Madrigal”. Fuente: Elaboración propia. ....	51
Ilustración 7 Motivo de la obra “Nacionalismo”. Fuente: Elaboración propia. ....	52
Ilustración 8 Variaciones rítmicas sobre el motivo de "Nacionalismo". Fuente: Elaboración propia. ....	52
Ilustración 9 Variación del segundo inciso del motivo de “Nacionalismo”. Fuente: Elaboración propia.....	53
Ilustración 10 Ejemplo de notas de paso cromáticas en la obra “Nacionalismo”. Fuente: Elaboración propia.....	54
Ilustración 11 Compases 39 y 40 de la obra Nacionalismo. Fuente: Elaboración propia. ...	54
Ilustración 12 Motivo de la obra "Brisas del salto". Fuente: Elaboración propia. ....	56
Ilustración 13 Ejemplo de contramelodía en "Brisas del salto", compás 39. Fuente: Elaboración propia.....	57
Ilustración 14 Patrón de acompañamiento y final de frase en "Brisas del salto". Fuente: Elaboración propia.....	57
Ilustración 15 Motivo de la obra "Entusiasmo". Fuente: Elaboración propia. ....	59
Ilustración 16 Ejemplo del motivo en los compases 38, 39 y 46, 47 de "Entusiasmo". Fuente: Elaboración propia.....	60
Ilustración 17 Ejemplo del material temático de la parte D, en "Entusiasmo". Fuente: Elaboración propia.....	61
Ilustración 18 Patrones de acompañamiento en "Entusiasmo". Fuente: Elaboración propia. ....	61

Ilustración 19 Patrones de final de sección en "Entusiasmo". Fuente: Elaboración propia.	61
Ilustración 20 Motivo de la obra "Cafetero". Fuente: Elaboración propia.	63
Ilustración 21 Segunda semifrase de la primer frase del "Cafetero". Fuente: Elaboración propia.	63
Ilustración 22 Motivo de la parte C del "Cafetero". Fuente: Elaboración propia.	64
Ilustración 23 Ejemplo de los compases 36 y 37 del "Cafetero" sobre las funciones de la mano izquierda. Fuente: Elaboración propia.	65
Ilustración 24 Final de la primera sección del "Cafetero", compás 23. Fuente: Elaboración propia.	65
Ilustración 25 Motivo de la obra "Rayo de luna". Fuente: Elaboración propia.	68
Ilustración 26 Motivo de la parte B, "Rayo de Luna". Fuente: Elaboración propia.	68
Ilustración 27 Ejemplo de la temática de la parte C en "Rayo de luna", compás 57 al 62. Fuente: Elaboración propia.	69
Ilustración 28 Acompañamiento tradicional alternado con otras formas en "Rayo de luna", compás 23 al 26. Fuente: Elaboración propia.	70
Ilustración 29 Final de la parte A' en "Rayo de luna". Fuente: Elaboración propia.	70
Ilustración 30 Fragmento de la parte A del "Trozo 171". Fuente: Elaboración propia.	73
Ilustración 31 Patrones de acompañamiento en el "Trozo 171". Fuente: Elaboración propia.	74
Ilustración 32 Motivo de la obra "Pasillo n° 4". Fuente: Elaboración propia.	76
Ilustración 33 Acompañamiento en las voces superiores del "Pasillo n° 4". Fuente: Elaboración propia.	76
Ilustración 34 Melodía y acompañamiento, parte B del "Pasillo n° 4". Fuente: Elaboración propia.	77
Ilustración 35 Compás 1 con antecompás de la obra "Pasillo". Fuente: Elaboración propia.	80
Ilustración 36 Síntesis del motivo en "Pasillo". Fuente: Elaboración propia.	80
Ilustración 37 Motivo de la parte B de "Pasillo". Fuente: Elaboración propia.	81
Ilustración 38 Motivo de la parte C en "Pasillo". Fuente: Elaboración propia.	82
Ilustración 39 Ejemplo de acompañamiento en "Pasillo". Fuente: Elaboración propia.	83
Ilustración 40 Motivo de la sección A del "Pasillo n° 14". Fuente: Elaboración propia.	85



Ilustración 41 Motivo de la sección B del "Pasillo n° 14". Fuente: Elaboración propia.....	86
Ilustración 42 Patrones de acompañamiento de las diferentes secciones del "Pasillo n° 14". Fuente: Elaboración propia.....	86
Ilustración 43 Motivo de la obra "Estudio de pasillo". Fuente: Elaboración propia. ....	89
Ilustración 44 Contraste en la parte A en el "Estudio de pasillo". Fuente: Elaboración propia. .....	89
Ilustración 45 Ejemplo del motivo en la segunda frase en A', "Estudio de pasillo". Fuente: Elaboración propia.....	90
Ilustración 46 Motivo de la parte B en "Estudio de pasillo". Fuente: Elaboración propia...	90
Ilustración 47 Motivo de la parte C en "Estudio de pasillo". Fuente: Elaboración propia..	91
Ilustración 48 Patrón rítmico de acompañamiento y final de sección en "Estudio de pasillo". Fuente: Elaboración propia.....	92

## Índice de tablas

Tabla 1. Principales compositores latinoamericanos o europeos activos en Latinoamérica durante el siglo XIX. Fuente: (Miranda y Tello 2011).....	21
Tabla 2. Ejes musicales de Colombia. Fuente: (Franco Arbeláez, Lambuley Alferez, y Sossa Santos 2008) .....	39
Tabla 3 Características de la investigación cualitativa. Fuente: (Cerdea y Gutiérrez 2011, 48) .....	45
Tabla 4 Forma de la obra "Madrigal". Fuente: Elaboración propia. ....	49
Tabla 5 Forma de la obra "Nacionalismo". Fuente: Elaboración propia.....	52
Tabla 6 Forma de la obra "Brisas del salto". Fuente: Elaboración propia.....	55
Tabla 7 Forma de la obra "Entusiasmo". Fuente: Elaboración propia. ....	59
Tabla 8 Forma de la obra "Cafetero" .....	62
Tabla 9 Forma de la obra "Rayo de luna". Fuente: Elaboración propia. ....	66
Tabla 10 Forma de el "Trozo 171". Fuente: Elaboración propia.....	72
Tabla 11 Forma de la obra "Pasillo n° 4". Fuente: Elaboración propia.....	75
Tabla 12 Forma de la obra "Pasillo". Fuente: Elaboración propia. ....	79
Tabla 13 Forma del "Pasillo n° 14" de Emilio Murillo. Fuente: Elaboración propia.....	84
Tabla 14 Forma de la obra "Estudio de pasillo". Fuente: Elaboración propia. ....	88

## Índice de anexos

Anexo 1 Emilio Murillo, Madrigal. Fuente: Centro de documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia.....	100
Anexo 2 Hipólito "Polo" Tabares, Nacionalismo, pág. 1. Fuente: Centro de documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia .....	101
Anexo 3 Hipólito "Polo" Tabares, Nacionalismo, pág. 2. Fuente: Centro de documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia .....	102
Anexo 4 Carlos Escamilla, Brisas del salto, pág. 1. Fuente: Centro de documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia .....	103
Anexo 5 Carlos Escamilla, Brisas del salto, pág. 2. Fuente: Centro de documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia .....	104
Anexo 6 Luis A. Calvo, Entusiasmo, pág. 1. Fuente: Centro de documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia.....	105
Anexo 7 Luis A. Calvo, Entusiasmo, pág. 2. Fuente: Centro de documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia.....	106
Anexo 8 Luis A. Calvo, Entusiasmo, pág. 3. Fuente: Centro de documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia.....	107
Anexo 9 Maruja Hinestrosa, Cafetero, pág. 1. Fuente: (Mesa Martínez 2018).....	108
Anexo 10 Maruja Hinestrosa, Cafetero, pág. 2. Fuente: (Mesa Martínez 2018).....	109
Anexo 11 Pedro Morales Pino, Rayo de luna, pág. 1. Fuente: (González Arévalo y Collazos García 2013) .....	110
Anexo 12 Pedro Morales Pino, Rayo de luna, pág. 2. Fuente: (González Arévalo y Collazos García 2013) .....	111
Anexo 13 Pedro Morales Pino, Rayo de luna, pág. 3. Fuente: (González Arévalo y Collazos García 2013) .....	112
Anexo 14 Pedro Morales Pino, Rayo de luna, pág. 4. Fuente: (González Arévalo y Collazos García 2013) .....	113
Anexo 15 Guillermo Uribe Holguín, Trozo en el sentimiento popular n° 171, pág. 1. Fuente: (Patronato de Artes y Ciencias 1992) .....	114
Anexo 16 Guillermo Uribe Holguín, Trozo en el sentimiento popular n° 171, pág. 2. Fuente: (Patronato de Artes y Ciencias 1992) .....	115

Anexo 17 Antonio María Valencia, Pasillo n° 4, pág. 1. Fuente: (Fondo Editorial EAFIT y Valencia 2017).....	116
Anexo 18 Antonio María Valencia, Pasillo n° 4, pág. 2. Fuente: (Fondo Editorial EAFIT y Valencia 2017).....	117
Anexo 19 Antonio María Valencia, Pasillo n° 4, pág. 3. Fuente: (Fondo Editorial EAFIT y Valencia 2017).....	118
Anexo 20 Adolfo Mejía, Pasillo, pág. 1. Fuente: (Patronato de Artes y Ciencias 1990)...	119
Anexo 21 Adolfo Mejía, Pasillo, pág. 2. Fuente: (Patronato de Artes y Ciencias 1990)..	120
Anexo 22 Adolfo Mejía, Pasillo, pág. 3. (Patronato de Artes y Ciencias 1990).....	121
Anexo 23 Emilio Murillo, Pasillo n° 14, pág. 1. Fuente: Transcripción del autor. ....	122
Anexo 24 Emilio Murillo, Pasillo n° 14, pág. 2. Fuente: Transcripción del autor. ....	123
Anexo 25 Emilio Murillo, Pasillo n° 14, pág. 3. Fuente: Transcripción del autor. ....	124
Anexo 26 Oriol Rangel, Estudio de pasillo, pág. 1. Fuente: Transcripción del autor. ....	125
Anexo 27 Oriol Rangel, Estudio de pasillo, pág. 2. Fuente: Transcripción del autor. ....	126
Anexo 28 Oriol Rangel, Estudio de pasillo, pág. 3. Fuente: Transcripción del autor. ....	127
Anexo 29 Oriol Rangel, Estudio de pasillo, pág. 4. Fuente: Transcripción del autor. ....	128
Anexo 30 Oriol Rangel, Estudio de pasillo, pág. 5. Fuente: Transcripción del autor. ....	129

## Introducción

El pasillo colombiano para piano, a principios del siglo XX, adquiere elementos que lo inscriben dentro del contexto de la música romántica. Estos pueden ser la base para situarlo dentro del repertorio de la miniatura consolidada durante el periodo romántico europeo. Muestra de ello se encuentra en la obra de compositores como Emilio Murillo, Adolfo Mejía, Antonio María Valencia, Oriol Rangel, Luis A. Calvo, entre otros que también estaban adscritos al movimiento romántico nacionalista en el país. Lo anterior, como respuesta a la tendencia y postulados estéticos planteados desde el romanticismo. Con esto, el género de pasillo se logra transformar en una miniatura que expresa tanto la estética como los referentes culturales nacionales. En otras palabras, se constituye como un nuevo género en el ámbito de la música profesional que conserva las características que lo identifican con la tradición de la música folclórica.

Esta investigación busca determinar cuáles son esos elementos que constituyen este nuevo género y se plantea el siguiente cuestionamiento como punto de partida: ¿Qué elementos, especialmente, del lenguaje musical y estructurales del pasillo para piano de principios del siglo XX se sitúan dentro del marco de referencia de la miniatura para piano?

En primera instancia, este documento presenta algunos aspectos genéricos propios de un trabajo monográfico, donde el lector puede hacerse conocedor de los objetivos y el argumento del autor con respecto al tema de investigación.

Acto seguido, encontrará las referencias que además de abarcar los antecedentes investigativos, también engloban el marco contextual y el marco teórico. Estos, son de gran relevancia para la comprensión y asimilación del presente planteamiento, ya que trazan las bases históricas, ideológicas, filosóficas, conceptuales y teóricas tanto del periodo romántico, visto desde el contexto europeo y latinoamericano, como de la especificidad de la miniatura para piano y el pasillo colombiano compuesto para el mismo instrumento.

El siguiente apartado con el que el lector se familiarizará, es el de la metodología, en este encontrará las consideraciones sobre el tipo y enfoqué de la investigación, cada uno con sus respectivos referentes, así como el diseño metodológico que presenta las distintas fases del proceso investigativo.

Lo que comprende el desarrollo del proyecto de investigación, es consistente con el análisis directo del material musical que representa al pasillo colombiano para piano de principios del siglo XX. Aquí se realiza la descripción de once obras a partir de los elementos del lenguaje musical usado por sus respectivos autores.

Por último, con ayuda de los elementos y referentes expuestos en el marco contextual y teórico, además del análisis del material musical, se consolida una serie de conclusiones que responden a la pregunta base de la investigación y que también se corresponden con los objetivos planteados por el autor. Con esto, se demuestra teóricamente el planteamiento respecto al pasillo colombiano para piano de principios del siglo XX como una miniatura enmarcada dentro del contexto del pensamiento y la estética romántica.

Para facilitar el desplazamiento a través del documento y la comprensión de la citación dentro del mismo, el autor hace acotación de que todo esto está regido sobre las normas del manual de estilo Chicago en su decimoséptima edición y específicamente realiza la gestión documental con el sistema autor-fecha.

## **1. Aspectos generales de la investigación**

### **1.1. Objetivos**

#### 1.1.1. General

Demostrar desde una postura teórica la posición del pasillo para piano como representante de la miniatura romántica en la música colombiana de principios del siglo XX.

#### 1.1.2. Específicos

- i. Definir el origen y las características de la miniatura romántica.
- ii. Establecer el marco de referencia de la miniatura romántica para piano de acuerdo con la obra de algunos compositores colombianos a principios del siglo XX.
- iii. Constituir una descripción analítico-musical que evidencie los distintos elementos que se pueden encontrar en el pasillo para piano de algunos autores a principios del siglo XX.
- iv. Seleccionar los elementos característicos del género de pasillo para piano que se inscriben dentro de la miniatura romántica para piano.
- v. Consolidar la información obtenida a partir del corpus teórico y el análisis musical en una formulación de las características estilísticas del pasillo relativas al pensamiento estético musical del romanticismo.

## 1.2. Justificación

La relevancia de este trabajo radica en una demostración teórica de que el género de pasillo para piano hace parte de la tradición cultural en Colombia. Además, esta tradición asciende al nivel de la música profesional y a principios del siglo XX representa una nueva temática en la música colombiana que se acoge a la tendencia y postulados estéticos planteados desde el romanticismo. Evento por el que el pasillo ya no expresa en su discurso la condición campesina y la vida rural en el país, sino que proclama formas más intelectuales de índole académico-musical. Esta es una situación declarada por algunos investigadores, por ejemplo:

*El pasillo, además, es una creación urbana de mediados del siglo XIX que nada tuvo que ver con el campesinado colombiano de entonces. Paulatinamente, el término música nacional se convertía en sinónimo de música popular. (Duque 2000, 178)*

Este nuevo género gracias al ámbito y círculo social en el que surge —incluso antes de consolidarse— adquiere un estatus diferente dentro de los niveles socioeconómicos de la comunidad. Se puede decir que migra de los niveles bajos a los medios y altos situándose dentro del repertorio de preferencia para la escucha e interpretación aficionada de los dos últimos. Con relación a esto María Casas comenta lo siguiente:

*A diferencia del vals, el pasillo y el bambuco sufrieron una transformación en términos sociales luego de 1860, cuando adquirieron un mejor estatus social, pasando de un baile popular campesino a una obra de mayor elaboración, entre otras por la formación musical de algunos compositores. (Casas Figueroa 2010, 116)*

Se infiere entonces que detrás del género de pasillo a principios del siglo XX hay un movimiento académico, lo cual muestra que en Colombia se empieza a formar “escuela” en términos de la composición musical profesional. Este asunto se consolida gracias a que los compositores comparten los mismos principios culturales, epistemológicos y estéticos alrededor de un mismo pensamiento musical, con lo cual dejan un legado para futuras generaciones en este campo. Jaime Cortés hace referencia a esto al decir:



*La acogida de ideologías nacionalistas en el ámbito musical de los años veinte y treinta estimuló el proceso creativo de una generación de compositores e intérpretes que estuvieron estrechamente ligados al cultivo del repertorio musical popular colombiano. (Cortés 1999)*

La asociación entre el pasillo para piano y la miniatura romántica que se propone en este trabajo se fundamenta en el hecho de que distintos investigadores que trabajan en el campo de la musicología, documentación histórica e investigación artística en el país no se refieren al pasillo como miniatura, pero si hacen afirmaciones como:

*En general son piezas breves o con secciones que se repiten, cuyos títulos evocan sentimientos, elementos, lugares de la vida cotidiana, o sencillamente el nombre de la danza (polka-mazurca). Es el común denominador de una estética y particular para cierto nivel musical de la élite en las ciudades capitales, como Bogotá o Medellín. (Casas Figueroa 2010, 117)*

Este tipo de afirmaciones conducen al lector formado académicamente a hacer algunas asociaciones con el repertorio y poética que obedecen al periodo romántico europeo, justamente con el que se consolida la miniatura. Esta, es el ejemplo y referente más claro de las características que se describen allí. Así, el pasillo es uno de los géneros que surgen en el desarrollo de la miniatura, a excepción de que se da en una localización cultural y geográfica particular. En este caso y como ya se puede deducir, los compositores y aún más los formados profesionalmente son los que replican estas particularidades en la música del país.

El trabajo parte del análisis de once pasillos para piano, al tomar el material musical como objeto principal de estudio y se da soporte al planteamiento desde el corpus teórico abordado en las referencias. Se busca entrever esa relación y correspondencia del pasillo con la miniatura al destacar aquellos elementos característicos que se desplazaron a géneros como este. Además de rescatar las peculiaridades propias del pasillo que lo identifican con la tradición de la música folclórica.

Esta investigación es un pequeño aporte a la conceptualización sobre el pasillo y sobre la cultura musical del país. Por lo tanto, se espera sea de utilidad para el desarrollo de trabajos relacionados y, por qué no, como referencia para músicos que deseen explorar este género.

El pasillo es uno de los géneros que colma ampliamente la producción para piano en el país y del cual, en este trabajo, se demuestra validez dentro del ámbito profesional. Egberto Bermúdez es muy claro al indicar:

*En este contexto debe verse el sustrato real sobre el que se construyó la supremacía de la música urbana de Bogotá y de otras ciudades del interior como paradigma nacional. Este en realidad no era el bambuco sino el pasillo, género que en este repertorio lo supera ampliamente en número de composiciones y que constituía la mayor parte de las piezas del repertorio de los músicos de la época. (Bermúdez 1996, 118)*

La idea que impulsa este proyecto viene antecedida por muchas vivencias, influencias y gustos personales relacionados con la música que desde la infancia me fueron infundidos. Gracias a mi familia —en la cual la música es un eje muy importante— pude conocer y apreciar el arte y cultura de mi país por medio de la música que lo representa. Es de gran importancia para mí visibilizar, comprender y difundir mi herencia.

La formación académica profesional nos abre las puertas a nuevas culturas y conocimientos, en este ambiente, y al tener presente aquella música tradicional que marca mis inicios, surge el deseo de interpretarla con la misma pericia y técnica que la música que se aborda en la academia. Además, brota una curiosidad que anima comprenderla y verla desde perspectivas distintas, más allá de los sentimientos y recuerdos que evoca, los cuales forman mi interior subjetivo musical.

Dentro de mis aspiraciones profesionales contemplo formarme en el campo de la investigación y también estudiar la composición musical. Esto con el fin de aportar al estudio, conocimiento y repertorio de la música del país. Concibo este trabajo como punto de partida para lograr estas aspiraciones y como un elemento particular y diferenciador que demuestra mi interés por el conocimiento frente a las instituciones y entidades dedicadas a la investigación y creación musical de carácter nacional e internacional.

## 2. Referencias

En esta sección del trabajo de investigación se sitúa lo relacionado con los antecedentes que refieren temáticas afines a la de este proyecto. Además, se abordan distintos temas que darán al lector las herramientas para situarse en un contexto histórico, ideológico y geográfico sobre el romanticismo musical. Asimismo, en la segunda parte encontrará la conceptualización teórica necesaria que da soporte al planteamiento de este documento:

### 2.1. Antecedentes

Los antecedentes de este trabajo se exponen en el modelo planteado a partir del espacio académico Taller proyecto I, cursado en el segundo semestre del año 2018 bajo la tutoría del maestro Abelardo Jaimes.

- i. “Nociones interpretativas de pasillo colombiano en la guitarra solista” es un trabajo de investigación con enfoque pedagógico realizado por Luis Eduardo Castellanos Sánchez desde la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional. Este trabajo es una propuesta pedagógica con pretensión constructivista y aplicación a la guitarra solista, abordada a partir elementos del análisis musical, el estudio etnográfico, musicológico y el análisis de la organología instrumental desde las músicas tradicionales colombianas, más específicamente el pasillo colombiano. De esta propuesta es posible tomar como referencia su metodología al realizar el análisis y la categorización relacionada para la realización de este.
- ii. “Entre bambucos y pasillos. Una perspectiva del estilo musical de Adolfo Mejía” es un trabajo de investigación realizado por Alber Fair Corredor Mesa como requerimiento para optar al grado como licenciado en música de la Universidad Pedagógica Nacional en el año 2018. Este trabajo busca aportar conocimientos desde una perspectiva histórica y desde una visión analítica del estilo musical del compositor Adolfo Mejía, de manera que pudiese aportar elementos musicales a partir

del análisis de dos de las producciones del autor al ensamble Jazz Rock de la Universidad Pedagógica Nacional. El trabajo contiene el análisis de un pasillo de Adolfo Mejía abordado desde la metodología de Jan La Rue lo cual establece un referente analítico desde el estilo, esto desemboca en la representación de elementos estilísticos que definen parte de la estética del trabajo de Adolfo Mejía.

- iii. “Emilio Murillo y la Canción Andina Nacionalista: un acercamiento a la estética popular de Colombia a comienzos de siglo XX” es un trabajo de investigación realizado por Diana Carolina Granda Mazo en el año 2015 desde la maestría en música de la Universidad EAFIT. Esta autora se basa en el análisis del contexto histórico, la biografía y el análisis musical de 6 obras del autor Emilio Murillo para llegar a una aproximación conceptual de la estética de sus producciones y el aporte realizado a partir de estas al nacionalismo en el siglo XX. De este trabajo se rescatan las referencias bibliográficas por ser un corpus teórico relevante especialmente a los autores Atehortúa, Cortés, Duque, Londoño, MUNDO AL DÍA (Revista), Perdomo, Restrepo y Rico.
- iv. “Composición y producción de bambucos y pasillos basado en estilo musical bogotano de la primera mitad del siglo XX” trata el trabajo de grado de Camilo Eduardo Martínez Ossa para optar a la titulación como maestro en música de la Pontificia Universidad Javeriana en 2009. Es a grandes rasgos un ejercicio creativo de composición musical realizado a partir del modelo estilístico musical bogotano de pasillos y bambucos de la primera mitad del siglo XX. De este trabajo se tomará el listado de pasillos escuchados y analizados, así como la información aportada sobre sus autores.
- v. “Método de improvisación en el pasillo de la región andina colombiana” consiste en un documento elaborado por Francy Montalvo y Javier Pérez para la convocatoria a la beca nacional de investigación en música del Ministerio de Cultura de Colombia en el año 2006. Su contenido abarca distintos aspectos del género del pasillo

colombiano, que mediante el análisis y selección de los elementos más relevantes del material musical que es objeto de estudio, se logran involucrar y articular con los conceptos de improvisación aplicados en el Jazz. En este caso, lo más relevante con relación a la presente investigación es el apartado donde los autores abordan la historia del género de pasillo, además de la descripción que hacen respecto a las características musicales tradicionales de este.

- vi. “La obertura de la nación: la búsqueda de una música nacional por parte de la élite en Bogotá (1847-1910)” es una investigación de Nayibert Stephanie Moreno Umaña realizada como trabajo de grado en la carrera de historia de la Pontificia Universidad Javeriana en 2017. La investigación da cuenta de la búsqueda de una música nacional por parte de la élite en Bogotá durante los años 1847 y 1910. A lo largo del texto se identifica la manera como algunos acontecimientos políticos permearon el desarrollo musical de la época y el rol que tuvo Bogotá. Esta investigación facilita información esencial con respecto al contexto histórico y político entre 1847 y 1910 relacionándolo directamente con la música y todo lo que esta implica en cuanto a lo no estrictamente musical. A parte de lo anterior también destacan en gran proporción las referencias bibliográficas como Egberto Bermúdez, María Victoria Casas, Elli Anne Duque, Alejandro Madrid, Armando Martínez, Frederic Martínez, Sergio Daniel Ospina, José Ignacio Perdomo, Hugo Quintana y Martha Enna Rodríguez.
  
- vii. “La construcción de la nación en tres obras sinfónicas colombianas” es producto del trabajo de Laura Natalia Pastrana Silva, quien optó para su titulación como Músico Teórico en la Universidad de los Andes en el año 2011. La autora basa su investigación sobre el objetivo de reconocer, a través del análisis musical de tres obras sinfónicas colombianas, los elementos musicales que responden a la idea o concepto de nación. De este documento se encuentra relevancia en algunos aspectos históricos relativos al contexto de la música colombiana y en los referentes bibliográficos que también se apoyan en esta parte.

- viii. “Armonía en la música andina colombiana, análisis de los recursos armónicos de dos músicos académicos de la ciudad de Bogotá” es un trabajo llevado a cabo por Cristian Stivens Sánchez como monografía para optar por el título de licenciado en música de la Universidad Pedagógica Nacional en el año 2014. En síntesis, el objetivo del autor en esta investigación es, a través del análisis armónico, encontrar recursos que provienen de músicas extranjeras en la obra de dos músicos académicos de la ciudad de Bogotá. El análisis armónico que realiza el autor — sobre todo en la obra de Luis A. Calvo — plantea una referencia para esta investigación sobre las distintas aplicaciones y tratamientos que hacían de la armonía compositores contemporáneos a éste. Asimismo, la descripción y delimitación de la geografía que se presenta aquí es de utilidad y se toma como referencia.
- ix. “Una visión analítica gramatical-musical de las piezas para piano de Adolfo Mejía” tesis realizada en el año 2012 por Leonardo Zambrano Rodríguez como tesis de grado en el magister en música de la Universidad EAFIT, pretende determinar las técnicas de escritura utilizadas por el compositor colombiano Adolfo Mejía en la composición de sus piezas para piano, tarea que requiere de una descripción analítica de los procesos y técnicas de composición utilizados; para ello recurre a los análisis armónico, formal, contrapuntístico y rítmico de estas obras abordados desde la partitura musical. Este trabajo es de gran relevancia ya que desarrolla parte del ejercicio de análisis e identificación de los elementos que destacan y forman la identidad y la estética, en términos de lo específico musical, del autor, aplicable también a producciones realizadas por otros autores así como en otros formatos.

## 2.2. Marco contextual

### 2.2.1. Romanticismo musical

El romanticismo comprende una forma de pensamiento que se asocia generalmente al periodo de tiempo del siglo XIX y que se localiza geográficamente en el continente europeo. Esta corriente se sitúa en distintas esferas sociales y campos del conocimiento que van desde lo político y lo filosófico hasta las ciencias y las artes.

Hubo distintos acontecimientos que labran el camino a una transformación de la sociedad como se conocía en épocas anteriores. En consecuencia, generan cambios en la economía, la política y la calidad de vida:

La revolución francesa (1789) dio la oportunidad a la clase baja — en su mayoría campesinos — de ser ciudadanos y no súbditos. “Las guerras de Napoleón erradicaron antiguos límites políticos y propagaron por toda Europa las ideas revolucionarias de libertad, igualdad e identidad nacional.”(Burkholder, Grout, y Palisca 2008, 672) El congreso de Viena estableció nuevas fronteras y forma estados más pequeños. Había países que aún estaban fragmentados pero que cada vez se percibían más como nación gracias a el lenguaje, la cultura o imaginarios de libertad en algunos casos. Esto último desemboca en las revoluciones de 1848-1849.

Gracias al espíritu nacional que proliferó y se expandió por el territorio europeo surge el interés de los músicos por la cultura nacional al incluir rasgos nacionales en sus obras, en la búsqueda de plasmar en ellas esa identidad nacional. Esto sustituye el pensamiento cosmopolita implantado en el siglo XVIII.

Entre 1810 y 1824 sobrevienen las revoluciones que traen la independencia a América Latina. Esto mientras España y Portugal se recuperaban de la invasión napoleónica. Estados Unidos expande su territorio mediante compras, tratados y guerras (1803-1848).

La economía en el continente europeo se vio afectada radicalmente por la guerra y la inflación. Esto se evidencia en la decadencia de la aristocracia e incentivó la abolición de distintas cortes que apoyaban la práctica artística. Así, el quehacer del músico toma otros rumbos ya que ya no estaba al servicio de la corona ni del clero, sino que debía responder a la demanda del público de clase media que crecía en tamaño y autoridad.

La revolución industrial transformó la manufactura, redujo costos e impulsó que los campesinos se mudaran a las urbes en busca de una mejor vida con el trabajo ofrecido en las fábricas. Además, la música entra en los intereses del estado, la iglesia y la industria como mecanismo de control social, por ejemplo:

*La ópera patrocinada por el Estado portaba a menudo mensajes políticos. Las iglesias establecieron coros de aficionados y las fábricas organizaron bandas de instrumentos de viento para sus trabajadores, en un intento de proporcionar entretenimiento, elevar el gusto y desviar a las clases trabajadoras de la bebida y el alboroto. Y en una época de funciones fuertemente diferenciadas según el sexo, la música mantenía a las mujeres ocupadas en los hogares. (Burkholder, Grout, y Palisca 2008, 673)*

Asimismo, en estos momentos la clase media era mayoritariamente la que contaba con el tiempo y recursos necesarios para adquirir instrumentos musicales y aprender a tocarlos. Esto les ofrecía un medio para hacer frente a las consecuencias de la guerra, la depresión económica y la represión política.

En el piano se implementan mejoras e innovaciones que originaron nuevos efectos y un ámbito más amplio. Gracias a esto el instrumento de teclado adquiere un carácter universal y particularidades sin precedentes que lo sitúan como el instrumento por excelencia del siglo XIX. Dice Zenkin:

*La universalidad del piano es una calidad diferente a la de un clavicémbalo o incluso órgano. No sólo en la concentración de todo el espacio sonoro en las manos de un intérprete, sino también en una especial y mayor flexibilidad de extracción del sonido (inagotables posibilidades de tinta, pedaleo, etc.), lo que da como resultado la universalidad del timbre, la capacidad de reflejar toda la riqueza de los colores, incluidos los orquestales.<sup>1</sup> (Зенкин 2019, 9)*

---

<sup>1</sup> Универсальность фортепиано — иного качества, чем у клавесина и даже органа. Она — не только в сосредоточении всего звукового пространства в руках одного исполнителя, но еще и в особой, повышенной гибкости звукоизвлечения (неисчерпаемые возможности туше, педализации и т. п.), приводящей к тембровой универсальности, способности отразить все богатство красок — в том числе и оркестровых. (Traducción libre al español del autor).



También y debido a la misma causa (industrialización) el piano llega a ser lo suficientemente accesible para la clase media. Este instrumento — sobre todo el piano vertical por su tamaño — halla su lugar en los salones sociales del hogar de las familias de esta clase, donde particularmente las mujeres lo interpretaban con gran habilidad y en ocasiones los hombres hacían acompañamiento a sus esposas, hermanas o hijas al cantar.

La práctica aficionada demandaba nueva música y facilidades para adquirirla, lo cual propició un auge de la publicación musical. Esto otorgó al público una influencia sobre la música que debía producirse, ya que las editoriales suministraban lo que músico aficionado deseaba. Entonces, de igual manera, los compositores tomaron partido en esta dinámica como lo evidencia Burkholder y otros a continuación:

*Los compositores que escribían para el público buscaban hacer una música accesible y atractiva para los intérpretes aficionados y componían melodías cantables con acompañamientos atractivos, escaso contrapunto, un ritmo relativamente uniforme y un nivel de dificultad gradual, una fuerte fantasía musical y extra musical, títulos evocativos, asociaciones nacionales o exóticas, acordes y progresiones familiares intercaladas con contrastes dramáticos o de coloración armónica, un fraseo predecible en grupos de cuatro compases, formas cantables simples y una escritura idiomática que explotaba las texturas, las sonoridades y los contrastes dinámicos disponibles en el piano moderno. (Burkholder, Grout, y Palisca 2008, 675)*

Así esta situación promovía continuamente que la música que se creaba introdujera algo novedoso y singular, si se esperaba tener éxito (debido a la competitividad en las ventas). Entonces estas innovaciones, por ejemplo: [...en la armonía, como un mayor uso de tonos ajenos a la misma, progresiones inesperadas, acordes y conducción cromática de las voces, modulaciones a tonalidades distantes y ambigüedad tonal.” (Burkholder, Grout, y Palisca 2008, 676) llevaron a definir un nuevo idioma en la música el cual ya se identificaba con el estilo del romanticismo.

### 2.2.2. Romanticismo musical en América Latina

En Latinoamérica el movimiento romántico musical se manifiesta estrechamente ligado al nacionalismo, y este como tendencia del romanticismo mismo.

El siglo XIX latinoamericano es un periodo muy poco conocido en términos de riqueza en la música. Igual que en la historia de la música europea, en Latinoamérica el surgimiento de una clase media urbana trajo consigo un cambio en la escena musical. (Miranda y Tello 2011) Los ejes que sostenían y en los que radicaba — mayoritariamente — el quehacer musical eran el religioso y el aristocrático. Entre 1810 y 1824 las revoluciones independentistas traen consigo la emancipación de Latinoamérica, a partir de este punto, y cada vez más, la música fue desplazada hacia los espacios sociales del común.

Miranda relaciona adicionalmente a esto dos particularidades que no distinguen entre el contexto europeo y el latinoamericano:

La primera:

*[... la música ha sido siempre un elemento fundamental y decisivo de la identidad y su construcción.] [... es un poderoso constructor de identidades, ya colectivas, ya personales, y encuentro reveladora la forma paralela en la que se dieron distintos procesos de construcción de identidad en Europa y América. El cambio de estatus político que toda América experimentó durante el siglo XIX tuvo efecto muy importante en lo musical entendido como agente cultural de la identidad de las incipientes naciones independientes del hemisferio occidental.] (Miranda y Tello 2011, 29)*

La segunda:

*[... la definición de esa reconocida identidad musical está plagada de contradicciones y omisiones.] (Miranda y Tello 2011, 32)*

Hay algunas figuras europeas que llegaron —incluso primero que Beethoven— al ambiente musical latinoamericano, por ejemplo, de la música de Rossini se considera que los compositores latinoamericanos acogieron algunas características como “la inventiva temática, el uso de múltiples temas sin desarrollar, plasmados en composiciones breves o en

secuencias de baile, y el entendimiento de las ideas musicales no como gérmenes de un desarrollo técnico ulterior, sino como un todo sonoro, completo y autosuficiente.” (Miranda y Tello 2011, 34) Todo esto basado en lo que Miranda llama “emoción escénica” aspecto que fue observado sobre todo en la ópera. El pensamiento romántico transformó en gran medida la mentalidad de compositor latinoamericano, pero llegó mucho más tarde a Latinoamérica. Aquí aporta Miranda:

*[... con el romanticismo, con la idea de una música absoluta, los latinoamericanos guardaron una lejana relación, y sólo se acercaron a ellos al final del siglo XIX.] (Miranda y Tello 2011, 35)*

Es evidente que en el siglo XIX la música desempeñó un papel importante en cuanto al anuncio de los nuevos países latinoamericanos, pero todas estas naciones en el proceso de establecer su identidad musical se rigieron bajo los parámetros y el modelo de organización que instituyó el primer mundo. “La consolidación de las independencias y de las nuevas sociedades tenía que pasar por la música y sus manifestaciones.” (Miranda y Tello 2011, 37)

Formar esta identidad en los países latinoamericanos fue por mucho el centro de la creación musical en el siglo XIX, asimismo esto se ve reflejado de muchas otras formas como [...en las instituciones musicales creadas entonces y que aún florecen, en la organización de la vida musical, en la creación de los himnos, en los interminables repertorios locales, en la pasión operística que todo el continente vivió...] (Miranda y Tello 2011, 38)

En los distintos países de Latinoamérica se llevó a cabo de forma similar este proceso, aunque en lapsos de tiempo distintos. En todas estas naciones se realizaron acciones con el fin de institucionalizar la música y posicionarla como campo de estudio en cada sociedad. Miranda comenta al respecto:

*[... puede realizarse una larga nómina de sociedades filarmónicas, de academias de música que tarde que temprano devinieron en los actuales conservatorios nacionales, y de asociaciones que dieron origen a temporadas de conciertos, orquestas u otras actividades musicales: imprentas, revistas, orfeones, etcétera.] (Miranda y Tello 2011, 53)*

Esto aporta a instituir aquella identidad musical colectivamente, además de que no hubiese sido posible un crecimiento musical constante sino se pensaba en términos de la educación. Miranda hace referencia a gran cantidad de instituciones, asociaciones, escuelas, academias, etc. que se extienden por toda Latinoamérica durante el siglo XIX y que surgen gracias a entes de carácter religioso, militar, político o privado. Estas naciones edificaron colectivamente su vida musical alrededor de todas las acciones que llevaron a tales organizaciones. Por ejemplo, en el caso de Colombia:

*En Bogotá se abrió en 1831 una escuela de música y dibujo en el colegio mayor de Nuestra Señora del Rosario que junto a la escuela de música fundada en 1845 por José Joaquín Guarín y Francisco Londoño, conforman los antecedentes de la Academia Nacional de Música, fundada en 1879 y denominada Conservatorio Nacional a partir de 1910. (Miranda y Tello 2011, 56)*

De igual manera en Colombia es fundada la Sociedad filarmónica de Bogotá en 1846 por Henry Price, la Sociedad lírica de José Guarín y la Sociedad filarmónica de Santa Cecilia fundada 1868.

Indistintamente procesos parecidos se dan en países como Argentina, Chile, México, Cuba, Ecuador, Perú, Bolivia, Costa Rica, Panamá etc. y en algunos de estos con mucha más fuerza y abundancia que en Colombia. Dentro de las iniciativas que se pueden encontrar están “la creación de círculos corales, el impulso a la organización por parte de artistas e inmigrantes, la creación de sociedades de cuartetos destinadas a la música de cámara o de sociedades que surgieron desde los conservatorios y escuelas nacionales, casi siempre para asegurar el funcionamiento de una orquesta más o menos permanente” (Miranda y Tello 2011, 60)

La importancia de esto radica en el interés de estas nuevas sociedades por llevar la música y su desarrollo académico —que en principio era algo propio y particular de las clases altas— a la gente del común, hacerlo más propio de la vida cotidiana. Resuelve Miranda:

*[... los latinoamericanos del XIX adoptaron fehacientemente la idea de construir una identidad propia donde lo sublime tuviera lugar relevante. La música desempeñó un papel central en la construcción de la*

*subjetividad burguesa y en la idea de estar formando civilización. (...) el programa fundacional de las naciones latinoamericanas incluyó necesariamente la organización de los conciertos de obras sublimes y las escuelas que formaban a los músicos locales en ese arte, que forzosamente requería una educación especial.] (Miranda y Tello 2011, 64)*

El establecer un conservatorio o alguna de las entidades ya nombradas hace parte de una expresión patriótica que exaltaba los logros del país en otras áreas particulares y distintas al hecho de haberse independizado y ganado las batallas contra los territorios colonizadores.

Otro de los hechos que destaca Miranda como identificador de la búsqueda y expresión de la identidad de las naciones latinoamericanas son los himnos nacionales. “Sobra decir que estos símbolos patrios se gestaron en el siglo XIX y que son la manifestación más evidente de cómo la música desempeñó un papel indispensable en la conformación identitaria de nuestros respectivos países” (Miranda y Tello 2011, 65)

Los himnos nacionales, sin importar su propósito específico y las razones que llevaron a su desarrollo en cada país, son parte de la herencia que dejó la sociedad europea en los territorios. Además, añade Miranda, su sonoridad está relacionada a la del género de la ópera, un fenómeno de gran importancia para las sociedades Latinoamericanas del siglo XIX.

La ópera comprende un ideal de civilización en estos nuevos países que surgen en América, en esta “se veía el adelanto de un país, lo refinado de sus costumbres, lo excelso de sus mujeres, aquello que da prestigio y es motivo de orgullo.” (Miranda y Tello 2011, 72)

De igual manera que con las instituciones educativas, y a raíz del deseo de hacer de la ópera un factor relevante de identidad, también empieza de forma activa la construcción de infraestructura adecuada para su disfrute. Eventualmente se edifican algunos teatros en las ciudades principales de cada país, dentro de los más destacados y que sirvieron de precedente para otros está el Palacio de Bellas Artes en México y en gran medida el teatro Colón en Buenos Aires.

El género operístico se desplegó al menos de tres formas diferentes en las sociedades latinoamericanas. Primero, su llegada está estrechamente relacionada con las compañías de ópera europeas, las cuales mantuvieron circulación constante en muchos de estos países. Luego del establecimiento del género, algunos compositores locales se animaron a

incursionar en este, unos tomaron como modelo las obras que ya habían escuchado —en gran medida el trabajo de Rossini— con creaciones sobre el mismo estilo, otros buscaban plasmar en sus obras elementos de lo local, en ocasiones ambientándolas en situaciones y ubicaciones propias o con adiciones de rasgos de los géneros autóctonos.

Respecto a esto último hubo compositores que lograron llegar a ser diestros y reconocidos por su trabajo en el género. Un ejemplo que destaca Miranda es el compositor brasileño Antonio Carlos Gomes con su obra más conocida “Il Guarany”. En Colombia la ópera se representa considerablemente en la labor de José María Ponce de León sobre todo en su obra “Ester” que, según Miranda, se considera la ópera colombiana más importante del siglo XIX.

Así la ópera llega a la vida del común Latinoamericano, aunque este género también encuentra un lugar en los hogares de esta clase social (clase media) y no sólo en los grandes teatros, esto “por medio de múltiples ediciones para piano y voz; de arreglos de oberturas y trozos orquestales para dos y cuatro manos; así como de las incontables fantasías para piano que llevaron las melodías de la ópera por todos los confines” (Miranda y Tello 2011, 72) entre ellos el salón.

El salón del hogar es uno de los lugares más relevantes musical y socialmente en el siglo XIX tanto en América como en Europa. La música de salón constituye integralmente en repertorios elaborados para el piano, instrumento que en esos momentos ya no solo cumplía una función musical, sino que promovía hábitos sociales y de esparcimiento que giraban alrededor de él.

Miranda en su “Cartografía del salón” hace distinción de tres apartados dentro de la música de salón: La música de baile, que se instaura como una de las favoritas debido a que cumplía específicamente esta función de acompañar la danza, la cual era una clara oportunidad para el coqueteo y el cortejo. Esta música no iba más allá de la función que cumplía, ahí no se presumía de gran especialidad ni rigor en cuanto a complejidad técnica o compositiva.

En segunda instancia se encuentra la música “propiamente” de salón compuesta por estas mismas formas de danza pero que se convierten en piezas hechas solo para ser escuchadas. En este apartado también se encuentra un considerable catálogo de piezas características en las cuales los compositores entran en contacto con los estándares del pensamiento romántico. Aquí el autor define:

*Las piezas características fueron habitualmente para piano, y tuvieron como intención fundamental la expresión de algún estado de ánimo o la proyección de alguna idea programática que estaba acotada, por lo general, desde el título de la obra y a menudo también desde la litografía que hacía las veces de carátula. (Miranda y Tello 2011, 89)*

Además, en el terreno de estas piezas hay dos variantes, una se refiere a las “ensoñaciones” que comprenden los nocturnos, pensamientos, momentos musicales entre otros; la otra son las piezas nacionales, que en estos territorios Latinoamericanos del siglo XIX representan más bien un precedente de lo que se alcanzaría en el próximo siglo. Lo anterior ya que para este periodo lo nacional —aunque era representativo— aún no era comparable con otros géneros de salón a los cuales se les había dado gran impulso.

En última instancia el tercer apartado dentro de la música de salón es la música de tertulia o de concierto, [... no necesariamente se implica que las obras se tocaban en conciertos tal y como ahora los conocemos, sino más bien que las partituras en cuestión poseen un nivel equiparable al de los repertorios que solían tocar los grandes intérpretes.] (Miranda y Tello 2011, 90) Aquí Miranda hace énfasis en que estas obras lograban una mayor dificultad técnica en comparación con lo visto antes. Precisamente en este tipo de obras es donde usualmente se hacía cabida a los temas de la ópera.

De estos tres apartados hay que dejar en claro que no necesariamente subsistían uno separado del otro ya que por ejemplo muchas piezas de concierto son también piezas características. (Miranda y Tello 2011)

Bajo circunstancias parecidas a las del continente europeo en su apogeo del piano, en Latinoamérica el género femenino es el que más vinculado está a estos espacios, al ser la mujer el sujeto central en términos de la interpretación de tales repertorios en los salones del hogar.

Al tomar nuevamente consideración de las manifestaciones donde se empiezan a evidenciar influencias de géneros locales es interesante como los músicos extranjeros fueron los primeros en aventurarse a crear este tipo de repertorios en Latinoamérica. En un breve barrido Miranda destaca distintos compositores en países como en Brasil Sigismund Neukomm, en Colombia a Henry Price, en México a Henri Hertz (que también tuvo paso por Perú) y

Ludwig Hahn, en Argentina a Vincenzo Massoni, en Perú a Claudio Rebagliati y en Chile a Carlo Bassini; también nombra algunos intérpretes como José White y Giovanni Botessini que estuvieron en diferentes países Latinoamericanos. Todos ellos con producciones o interpretaciones basadas en temas y géneros de estos países. Con esto el autor determina:

*[... el influjo de los compositores y solistas europeos (...) conformó un singular espejo en el que lo otro, lo nativo, pudo observarse plenamente como un asunto de carácter local y no como parte de un nacionalismo incipiente o en etapa primigenia.] (Miranda y Tello 2011, 94)*

A términos del siglo XIX —como ya se había comentado— ya empieza a brotar lo que más adelante culmina en los nacionalismos del siglo XX. En este punto Miranda señala a Argentina, Brasil, Cuba y México como los grandes polos musicales Latinoamericanos fortalecidos por compositores que lograron grandes méritos tanto localmente como en el exterior. Pero en este trabajo y con fines de referencia se trae a colación el siguiente cuadro donde el autor menciona los “Principales compositores latinoamericanos o europeos activos en Latinoamérica durante el siglo XIX”:

<b>Argentina</b>	<b>Colombia</b>
Amancio Alcorta (1805-1862)	Nicolás Quevedo Rachadell (1803-1874)
Juan Pedro Esnaola (1808-1878)	Eugenio Salas (1813-1843)
Juan Bautista Alberdi (1810-1884)	Henry Price (1819-1863)
José Antonio Wilde (1813-1885)	Manuel María Párraga (ca. 1826-1895)
Federico Espinosa (1830-1872)	Julio Quevedo Arvelo (1829-1897)
Federico Guzmán (1836-1885)	Joaquín Guarín (1825-1854)
Dalmiro Costa (1838-1901)	José María Ponce de León (1846-1842)
Eloísa D’Herbil de Silva (1842-1944)	Francisco Londoño (?-1854)
Juan Alais (1844-1914)	Pedro Morales Pino (1863-1926)
Miguel Rojas (1845-1904)	
Saturnino Berón (1847-1898)	<b>Costa Rica</b>
Francisco Hargreaves (1849-1900)	Rafael Chaves Torres (1839-1907)
Hermann Bemberg (1861-1931)	Alejandro Monestel (1865-1950)



Arturo Berutti (1862-1938)	Manuel María Gutiérrez (1829-1887)
Alberto Williams (1862-1952)	
Pablo M. Berutti (1866-1914)	<b>Cuba</b>
Ferruccio Cattelanni (1867-1932)	Antonio Raffelín (1796-1882)
Julián Aguirre (1868-1924)	Manuel Saumell (1817-1870)
Héctor Panizza (1875-1967)	Laureano Fuentes Matons (1825-1898)
	Nicolás Ruiz Espadero (1832-1890)
<b>Bolivia</b>	Ignacio Cervantes (1847-1905)
Mariano Pablo Rosquellas (1790-1859)	Gaspar Villate (1851-1912)
Luis Pablo (1823-1883)	Hubert de Blanck (1856-1932)
Adolfo Ballivián (1831-1874)	
Modesta Sanjinés Uriarte (1832-1887)	<b>Ecuador</b>
Eloy Salomón (1842-1899)	Domenico Brescia (1866-1939)
	Aparicio Córdoba (184?-1934)
<b>Brasil</b>	José María Rodríguez (1847-1940)
Sigismund Neukomm (1778-1858)	Virgilio Chávez (1858-1914)
Januario da Silva Arvelos (1790-1844)	Luis Pauta Rodríguez (1858-1945)
Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Antonio Nieto (1859-1922)
Arthur Napoleao (1843-1925)	Alfredo Baquerizo Moreno (1859-1951)
Brasílio Itiberê da Cunha (1846-1913)	Nicolás A. Guerra (1869-1937)
Joao Gomes de Araujo (1846-1943)	
Joaquim A. da Silva Callado (1848-1880)	<b>Guatemala</b>
Leopoldo Américo Miguez (1850-1902)	Luis Felipe Arias (1862-1908)
Henrique Oswald (1852-1931)	Herculano Alvarado (1873-1921)
Ernesto Nazareth (1863-1934)	Miguel Espinosa
Alexandre Levy (1864-1892)	José Escolástico Andrino (ca. 1817-1862)
Alberto Nepomuceno (1864-1920)	
	<b>Honduras</b>
<b>Chile</b>	Miguel Ugarte (1824-1910)

Federico Guzmán (1836-1885)	Felipe Ugarte (1829-1929)
Hilarión Moreno (1853-1931)	
Remigio Acevedo (1863-1911)	<b>Perú</b>
Eliodoro Ortiz de Zárate (1865-1952)	Mariano Melgar (1790-1816)
	Pedro Ximénez Abril Tirado (1780-1856)
<b>México</b>	José Bernardo Alzedo (1788-1878)
José Mariano Elízaga (1786-1842)	Henri Herz (ca. 1805-1888)
José Antonio Gómez (1805-1876)	Carlo Enrico Pasta (1817-1898)
Henri Herz (ca.1805-1888)	Claudio Rebagliati (1843-1909)
Cenobio Paniagua (1821-1882)	José María Valle Riestra (1859-1925)
Miguel Covarrubias (ca. 1815-1875)	Bonifacio Llaque (179?-1845)
Luis Baca (1826-1855)	Octavio Polar (1856-1942)
Tomás León (1826-1893)	Manuel Aguirre (1863-1951)
Aniceto Ortega (1825-1875)	Luis Duncker Lavalle (1874-1922)
Ludwig Hahn (1836-1881)	
Melesio Morales (1838-1908)	<b>Puerto Rico</b>
Julio Ituarte (1845-1905)	Adolfo Heraclio Ramos (1837-1891)
Guadalupe Olmedo (1856-1889)	Manuel Gregorio Tavárez (1842-1893)
Juventino Rosas (1868-1894)	Federico Ramos Buensot (1857-1927)
Ernesto Elorduy (1854-1913)	Juan Morel Campos (1857-1896)
Felipe Villanueva (1862-1893)	
Gustavo E. Campa (1863-1934)	<b>República Dominicana</b>
Ricardo Castro (1864-1907)	Juan Bautista Alfonseca (1816-1875)
Luis G. Jordá (1869-1951)	Pablo Claudio
Rafael Julio Tello (1872-1946)	
	<b>Uruguay</b>
<b>Nicaragua</b>	Oscar Pfeiffer (1824-1906)
José de la Cruz Mena (1874-1907)	Luis Preti (1826-1902)
Alejandro Vega Matus (1875-1937)	Dalmiro Costa (1836-1901)

José Ramírez Velarde	Tomás Giribaldi (1847-1930)
Manuel Ibarra	León Ribeiro (1854-1931)
Ramón Ruiz Vílchez	Luis Sambucetti (1860-1926)
Francisco Rosales	
	<b>Venezuela</b>
<b>Panamá</b>	José María Osorio (1803-1852)
Ramón Díaz del Campo	José Ángel Montero (1832-1881)
Esteban Peralta	Federico Vollmer (1834-1901)
Narciso Garay (1876-194?)	Federico Villena (1835-1899)
	Heráclito Fernández (1851-1886)
<b>Paraguay</b>	Salvador Llamozas (1854-1940)
Agustín Barrios Mangoré (1885-1939)	Ramón Delgado Palacios (1863-1902)
Luis Szarán (1953- )	
Aristóbulo Domínguez	

*Tabla 1. Principales compositores latinoamericanos o europeos activos en Latinoamérica durante el siglo XIX. Fuente: (Miranda y Tello 2011)*

Estos autores junto a muchos otros —a menudo considerados menos relevantes— presentan un precedente tanto desde la creación musical como desde la institucionalidad de una vida musical nacional en sus respectivos países. Además, algunos de ellos continuaron con aportes tanto desde lo musical como desde su participación en estos espacios durante una fracción — considerable o no depende de cada caso específico— del siglo XX.

En el siglo XX es cuando el nacionalismo empieza a tomar forma en la música de los territorios Latinoamericanos, esto no hubiese sido posible sin los numerosos esfuerzos que se tomaron en cada país luego de sus correspondientes independencias en el siglo pasado.

A principios de siglo ya se puede ver una estructura educativa alrededor de la música en la mayoría de los países Latinoamericanos, en unos más desarrollada que en otros. Asimismo, se encuentra en vigencia otra generación de compositores que — en su mayoría— continúan por el camino labrado por los maestros del siglo anterior. No se puede hablar de una totalidad ya que en este tiempo había compositores que empezaban a incursionar en estilos y métodos

compositivos diferentes y completamente desligados de la percepción romántica, incluso algunos con miras a confrontar y contrastar con el movimiento nacionalista.

También hay que considerar escenarios como el que evidencia Tello y es que “en ningún siglo hubo tantos compositores en América Latina como en el siglo XX” (Miranda y Tello 2011, 144). Así que de alguna forma no era posible que estos compositores en su totalidad siguieran esta misma línea al tener en cuenta que desde los países del primer mundo ya resplandecían otras influencias. Pero en lo que respecta a los intereses de este trabajo se abordarán aquellos autores y contextos que permanecieron bajo el reflejo de las ideologías románticas y eventualmente algunos que, aunque se reconocen por hacer manejo de un lenguaje musical posterior al del romanticismo continúan por la senda nacionalista. Igualmente, Zenkin comenta:

*Por eso hablamos de la "era romántica" en la música, que incluye no sólo las más altas manifestaciones del romanticismo, sino también aquellos fenómenos en los que la esencia, el núcleo semántico del romanticismo brilla con luz reflejada.*<sup>2</sup> (Zenkin 2019, 21)

El periodo entre los veinte y sesentas del siglo XX es el que — aproximadamente— comprende el auge del nacionalismo latinoamericano como tal, con prioridad en las expresiones en cuanto a lo musical. Aunque estas no están rígidamente enmarcadas en tal periodo cronológico, más bien este lapso encuadra algunos círculos de compositores que se considera “forjaron” — dice Tello— la corriente nacionalista en América Latina. En cada país de este vasto territorio se pueden encontrar algunos de los que se destacan especialmente sus trabajos compositivos, y otros que además mantuvieron e hicieron parte del proyecto educativo musical de su nación.

En principio es debido señalar los compositores brasileiros y uno de sus mayores exponentes, Heitor Villa-lobos (1887-1950), figura que en su música logró articular impresionantemente elementos de la música europea con los del folklor nacional, su trabajo fue reconocido tanto a nivel local como internacional. A este lo secundan compositores como Francisco Mignone

---

<sup>2</sup> Поэтому мы говорим о «романтической эпохе» в музыке, включающей в себя далеко не только высшие проявления романтического, но и те явления, в которых суть, смысловое ядро романтизма светит отраженным светом. (Traducción libre al español del autor).

(1897-1986) y Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) que de igual manera en su creación prevalece el cultivo del folclor nacional. Asimismo, y ya para en el cierre de este ciclo nacionalista en Brasil son relevantes José Siqueira (1907-1985), Radamés Gnattali (1906-1990) y Claudio Santoro (1919-1989).

Hacia el norte, en México, el nacionalismo se funde en el trabajo de Manuel M. Ponce (1882-1948), el cual predicaba un pensamiento basado en el desarrollo de un estilo nacional. Este compositor es ejemplo para otros como Carlos Chávez (1899-1978) y Silvestre Revueltas (1899-1940) que abordan en sus composiciones particularidades que van desde el indigenismo, el manejo de géneros europeos y elementos de la modernidad casi todo dentro del ideal nacionalista.

Aunque, justo antes de estos, también estuvo la generación de Candelario Huízar (1883-1970) y José Rolón (1876-1945). Y como figuras culminantes de este movimiento en el país surge el grupo de Daniel Ayala (1906-1975), Salvador Contreras (1910-1982), Blas Galindo (1910-1993) y José Pablo Moncayo (1912-1958), junto con otros como Miguel Bernal Jiménez (1912-1956).

Con fines de afrontar primero los ejes más importantes en el nacionalismo Latinoamericano se hace continuación con el caso de Cuba. Aquí Amadeo Roldán (1900-1939) y Alejandro Caturla (1906-1940) son unos los exponentes más notorios, en su obra acuden a la herencia africana que pondera en el país en ocasiones llevada a formas más importantes de los géneros europeos. Dentro de los que luego hacen seguimiento a lo planteado desde la obra de Roldán y Caturla están Argeliers León (1918-1988) e Hilario González (1918-1995).

En Argentina, otro importante centro del movimiento nacionalista, se prolongan los aportes de Alberto Williams (1862-1952), Arturo Berutti (1862-1938) y Julián Aguirre (1864-1924) al nacionalismo musical, preparan el camino para compositores como Juan José Castro (1895-1968) y, uno de los personajes más importantes del movimiento nacionalista en el continente, Alberto Ginastera (1916-1983) que, aunque es conocido por su ejercicio en estilos propios de la música moderna hace un amplio uso de elementos del folclor argentino.

Formado bajo la tutoría de referentes de la escuela argentina como Williams, el paraguayo Remberto Giménez (1898-1977), antecedido por Fernando Centurión (1886-1938), es uno de los que desarrolló en su obra una perspectiva nacionalista. Hubo otros compositores de

nacionalidad paraguaya que también estuvieron adscritos a este movimiento, pero en este caso la situación fue un poco distinta, respecto a esto Tello puntualiza:

*El nacionalismo en Paraguay se desarrolló de manera tardía y, en buena medida, en el exilio. A partir de 1940 se produjo una emigración masiva de artistas e intelectuales perseguidos por la dictadura de Alfredo Stroessner. (Miranda y Tello 2011, 167)*

Entre estos compositores exiliados que se desplazaron en su gran mayoría a Buenos Aires están: José Asunción Flores (1908-1972), Herminio Giménez (1905-1991), Carlos Lara Bareiro (1914-1987) y Juan Carlos Moreno (1916-1983).

En el país contiguo, Uruguay, el nacionalismo se manifiesta en la obra de Alfonso Broqua (1876-1946), Luis Cluzeau Mortet (1889-1957) y Eduardo Fabini (1882-1950). Estos aprovechaban la música folclórica local como respuesta a la tendencia nacionalista, pero además de esto también llegaron a irrumpir con un pensamiento más amplio al hacer tratamiento con elementos de otros países. Más adelante se suma a estos el italiano Vicente Ascone (1897-1979) que plasma en su obra géneros del folclor uruguayo.

En Chile uno de los pioneros del nacionalismo fue Pedro Humberto Allende (1885-1959) seguido por Carlos Lavín (1883-1962) y Carlos Isamitt (1885-1974), los tres con intereses en explotar la expresión indígena, pero también con trabajos sobre material de procedencia popular y folclórica.

Con dirección hacia los países que comprenden el sistema andino, en Perú, José María Valle Riestra (1858-1925) es quien promueve la obra nacionalista y es secundado por José Castro (1872-1945), Luis Dunckler Lavalle (1874-1922) y Manuel Aguirre (1863-1951). Con la influencia de estos el nacionalismo peruano se orienta más bien a servirse de lo indígena, donde se puede resaltar el trabajo de José Castro Miranda (1879-1965), Luis Pacheco de Céspedes (1895-1982), Pablo Chávez Aguilar (1898-1950), Theodoro Valcárcel (1902-1940), Carlos Sánchez Málaga (1904-1995) y Roberto Carpio Valdés (1900-1986).

Además, como grupo aparte también hacen manifiesto “Los cuatro grandes del Cusco”: Baltazar Zegarra Pezo (1897-1968), Roberto Ojeda Campana (1895-1983), Juan de Dios Aguirre (1897-1968) y Francisco González Gamarra (1890-1972) de los que comenta Tello:

“... su trabajo creativo a partir de los elementos de la tradición andino- cusqueña, y muchos giros melódicos conservan la estructura pentátona que se le atribuyó a la música inca, pero fundidos con armonías pertenecientes al sistema heptatónico de la cultura occidental.” (Miranda y Tello 2011, 164)

En un sentido distinto a la línea de todos estos compositores Ernesto López Mindreau (1892-1972) aborda la música peruana desde otra perspectiva, sobre todo con el uso de la música mestiza popular de la costa del país. Aunque sin nacionalidad peruana es prudente subrayar también los nombres de los compositores de origen europeo Andrés Sas (1900-1967) y Rodolfo Holzmann (1910-1991) que hicieron tratamiento en sus obras de elementos de la tradición andina y además contribuyeron al campo formación educativa musical en este país. Finalmente se encuentra la figura de Armando Guevara Ochoa (1926-2013) destacado también por sus creaciones que incluso llegan a terrenos fílmicos.

Simeón Roncal (1870-1953) y Eduardo Caba (1890-1953) fueron los fundadores del nacionalismo boliviano, en este panorama también se encuentra la figura de Teófilo Vargas Candia (1886-1961) y José María Velasco Maidana (1899-1989). Estos con obras que se definen entre géneros de la tradición occidental y lo local como en el caso de Roncal en sus cuecas.

Tello adjudica a Domenico Brescia (1866-1939) la causa del nacionalismo en Ecuador, como maestro del conservatorio en Quito estimula este pensamiento en discípulos como Segundo Luis Moreno (1882-1972) que a partir de algunos estudios propios lleva la expresión indígena a su obra.

En Venezuela la corriente nacionalista entra en vigor gracias a Vicente Emilio Sojo (1887-1974) que, como en el caso anterior, bajo su tutoría, ejerce influencia de estos ideales en compositores como Juan Bautista Plaza (1898-1965), José Antonio Calcaño (1900-1978), Juan Vicente Lecuna (1891-1954), Moisés Moreno (1904-1979), Evencio Castellanos (1915-1984), Antonio Estévez (1916-1988) e Inocente Carreño (1919-2016). Algunos con trabajos más destacados que otros, pero de forma generalizada siguieron estos ideales fomentados por Sojo al hacer empleo de distintos elementos populares y folclóricos de la música venezolana.

La escuela nacionalista en Colombia es presidida por Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), desde el ámbito académico, y aunque hizo uso elementos de lo popular en su obra estuvo en

permanente conflicto con otros compositores, esta situación afectó también a la música, sobre esto Bermúdez narra en su artículo “La música colombiana pasado y presente”:

*Después de su regreso de París en 1909, Guillermo Uribe Holguín (1880-1972), miembro de la elite bogotana, intentó, con nuevos repertorios e ideas, convertir la vieja Academia Nacional de Música en un Conservatorio. Su visión internacionalista chocó con los músicos locales, generando una división que fue alimentada más con prejuicios e ignorancia que con verdaderos argumentos musicales. La música popular tuvo las mismas limitaciones y aquella «música nacional» consolidada en las dos últimas décadas del siglo anterior basada en el bambuco, el pasillo y la danza, mantuvo su vigencia – enriquecida y modificada– sólo hasta los años 40. (Recasens Barberà 2010, 255)*

Uno de sus mayores críticos fue el compositor Emilio Murillo (1880-1942), también con un pensamiento de corte nacionalista, pero con ideas diferentes a las de Holguín sobre la forma en que se debía abordar la cuestión de la música nacional, sobre todo inclinado más hacia una visión popular que académica. Aunque este tipo de debates no eran un asunto nuevo ya que Murillo ya se encontraba en discusiones también con el compositor Gonzalo Vidal (1863-1946).

Además de estos importantes exponentes, contradictorios entre sí, hay otros como José Rozo Contreras (1884-1976) y Daniel Zamudio (1855-1952) que contaban con amplio conocimiento tanto desde el aspecto técnico como de la música del folclor colombiano. Tiempo después se suman a esta corriente Antonio María Valencia (1902-1952), Adolfo Mejía (1905-1973), José A. Morales (1914-1978), Oriol Rangel (1916-1977), asimismo desde una posición más bien neutra y aislada con respecto al resto del país se puede hacer inclusión de la cuota femenina desde la obra de Maruja Hinestrosa (1914-2002) que desde muy joven y con una formación de influencia alemana ve en la música del folclor un medio para expresarse en su piano.

Como desenlace a este breve recorrido por los distintos círculos locales de compositores en Latinoamérica falta dar reconocimiento a los que desde algunos países de Centroamérica y la región insular hicieron su aporte a la música latinoamericana, Tello hace aclaración de que



en estos casos “la escuela nacionalista tuvo un desarrollo local y la sostuvieron figuras aisladas del resto del continente.”(Miranda y Tello 2011, 161)

En República Dominicana Juan Francisco García (1892-1974) es quien representa el movimiento nacionalista. Para la región guatemalteca los exponentes son los hermanos Jesús Castillo (1877-1946) y Ricardo Castillo (1891-1966). Más tarde J. Manuel Juárez Toledo (1931-1980), Rafael Juárez Castellanos (1913-2000) y Felipe Jesús Ortega (1936) también se aventuran en la creación de repertorios de corte nacionalista en este país. El nicaragüense Luis A. Delgadillo (1887-1962) fue uno de los que estuvo en constante circulación por distintos países, de los cuales, a su tiempo hizo tributo en su música mediante el uso de elementos de su folclor. En Puerto Rico uno de los que hace reproducción de elementos de la música folclórica es Héctor Campos Parsi (1922-1998).

Por último, en Costa Rica, Julio Fonseca (1885-1950) y Alejandro Monestel (1865-1950) recogen en sus obras materiales criollos de Guanacaste, según Tello, a partir de “la discusión que sostuvieron con los músicos ticos acerca de su música nacional en 1927.” (Miranda y Tello 2011, 155)

Es evidente que todos estos compositores no fueron los primeros en ir tras el imaginario de que en sus creaciones estuviese presente la música de la identidad nacional, pero en palabras de Roque Cordero el “aspecto nacionalista en la obra de estos compositores, pese a las limitaciones inherentes en la explotación del material folklórico, ya mostraba un gran progreso sobre las generaciones anteriores, cuyo nacionalismo residía más en el título pintoresco de sus obras que en el contenido musical de las mismas...” (Aretz 2007, 157) En las obras de los compositores Latinoamericanos del siglo XX estaban los elementos que, desde la forma, la tonalidad, el cromatismo, la modulación y la textura las equiparaban con la expresión romántica europea.

## 2.3. Marco teórico

### 2.3.1. La miniatura romántica

En este apartado y debido a la poca literatura existente sobre el tema se tomará como única base teórica el trabajo elaborado por K. V. Zenkin “La miniatura para piano y los caminos del romanticismo musical” (en traducción libre del autor de este trabajo) que sustancialmente aporta lo necesario para ilustrar al lector en los diferentes aspectos relacionados con la miniatura romántica.

La miniatura surge como fenómeno artístico gracias al movimiento romántico y es una de las expresiones más típicas de la época, sin equivalente en tiempos previos. Asimismo, es una de las manifestaciones artísticas que representa en toda su naturaleza la forma de pensamiento romántica. En palabras de Zenkin:

*[... la esencia del romanticismo, su núcleo, debe manifestarse en la miniatura para piano de alguna manera especial, quizás más directamente. Aquí está el espejo en el que se reflejan los rasgos esenciales de la visión romántica del mundo, aquí está la concentrada y más corta “fórmula” de su poética.]*<sup>3</sup> (Zenkin 2019, 5)

De lo anterior se puede decir que la miniatura y los hechos asociados a su formación y posterior arraigo son parte esencial de la historia del romanticismo.

Dentro de la conceptualización del autor en la miniatura intervienen dos de los aspectos característicos de la personalidad romántica: la expresión lírica (autoexpresión) y el juego.

La autoexpresión como una capacidad positiva donde “una persona sólo puede encontrarse a sí misma y convertirse en sí misma”<sup>4</sup> (Zenkin 2019, 7) y el juego como herramienta para hacer frente a la adversidad y lo negativo. Con esto el romanticismo da un nuevo sentido a lo que es la identidad, que requiere una autoexpresión absoluta y libre, “creatividad de la

---

<sup>3</sup> [... сущность романтизма, самая его сердцевина должна проявиться в фортепианной миниатюре каким-то особым образом, быть может, наиболее непосредственно. Здесь — то зеркало, в котором отражаются существеннейшие черты романтического мироощущения, здесь — концентрированная и кратчайшая «формула» его поэтики.] (Traducción libre al español del autor).

<sup>4</sup> “личность только и может обрести себя и оформиться, стать собой” (Traducción libre al español del autor).

nada” explica Zenkin; además demanda del individuo su singularidad natural. Precisamente en la miniatura se encuentra el lienzo donde la expresión y el juego se precipitan y manifiestan. En contraste con otras épocas aquí el discurso se carga con la declaración del sentimiento representado en la melodía. Esto conlleva a una nueva forma de pensar la melodía como gesto y medio de expresión de la personalidad.

También bajo esta concepción de la música se ha dado relevancia a la carga semántica plasmada en la música — representada por la miniatura — que da lugar al fenómeno del “programa oculto<sup>5</sup>” y su manifestación hacia el exterior. Este proceso considerablemente desarrollado en la miniatura llevó a que en lo instrumental se implantara la noción del sonido como “palabra”. En aclaración a esto advierte Zenkin:

*[... “palabra” en este caso debe entenderse en sentido amplio: entonación romántica, que contiene un significado inagotable (infinitamente) y profundo, que contiene en potencia tanto la poética como la pictórica, y la plástica, en cierto sentido ya se convierte en una “palabra”, aunque la palabra real esté ausente.]<sup>6</sup> (Zenkin 2019, 9)*

Por esto en el romanticismo encontramos creaciones como las “canciones sin palabras”, baladas, poemas, fábulas, intermezzos, etc. Aquí la miniatura se distingue de la canción por su carácter instrumental, pero lleva consigo aún toda la profundidad semántica sin hacer uso de la palabra literaria.

La miniatura debía ser personificada en un instrumento capaz de articular todos estos elementos y que además representara universalmente la condición instrumental y todas sus particularidades. Allí es donde el piano renovado del siglo XIX entra a escena. Konstantin Zenkin relaciona esto de la siguiente manera:

*El piano es una consecuencia directa de una visión romántica del mundo como los temas o las estructuras de composición. (...) La miniatura*

---

<sup>5</sup> En “Historia de la música occidental” Burkholder, Grout y Palisca una obra programática se refiere a una narración o secuencia de acontecimientos, a menudo explicados en un texto acompañante programa. Pero en este caso ese texto no se encuentra presente, aquí esa función la cumple la misma música.

<sup>6</sup> [... «слово» в данном случае должно пониматься широко: романтическая интонация, содержа в себе неисчерпаемо (бесконечно) глубокий смысл, содержа в потенции и поэтическое, и живописное, и пластическое, в каком-то смысле уже становится «словом», даже если реальное слово отсутствует.] (Traducción libre al español del autor).

*romántica no pudo aparecer antes de que el instrumento de teclado adquiriera el sobre tono y la consistencia de sonido y pedal, comenzó a cantar.*<sup>7</sup> (Зенкин 2019, 9)

Existen miniaturas para otros instrumentos como el violín y el chelo, pero allí no se implementó algo distintivo o innovador que no estuviera ya en la música. También está la miniatura orquestal, obras de entre 10 o 15 minutos “resultado de la correlación espacio-tiempo y la consiguiente diferencia del mismo concepto con respecto a las diferentes dimensiones”.<sup>8</sup> (Зенкин 2019, 10)

En la miniatura se le hace atención a la expresión (autoexpresión), ya comentada, y conjuntamente al desarrollo técnico en la ejecución del instrumento como una amalgama entre lo personal y lo impersonal, es decir la introspección del compositor con los elementos que emplea. Todo esto plasmado y perfeccionado en una amplia variedad de géneros de la miniatura para piano.

El uso de estos géneros también se relaciona con otro elemento esta vez concerniente al juego como lo es la danza:

*Aquí la naturaleza del juego de la expresión musical está conectada no con el proceso de extracción de sonido en sí mismo (como en el prelude de piano), sino con la memoria del género de la situación en el juego. Es en la danza, donde la expresión y el juego se sintetizan hasta el punto de una completa interpenetración, donde es posible ver el paradigma de la miniatura romántica.*<sup>9</sup> (Зенкин 2019, 10)

---

<sup>7</sup> «Фортепианность» — такое же прямое следствие романтического мироощущения, как тематизм или композиционные структуры. (...) Романтическая миниатюра могла возникнуть не раньше, чем клавишный инструмент обрел обертоново-педальную слитность звучания, стал петь. (Traducción libre al español del autor).

<sup>8</sup> “результат пространственно-временной соотнесенности и вытекающего отсюда различия одного и того же понятия применительно к разным масштабам”. (Traducción libre al español del autor).

<sup>9</sup> Здесь игровая природа интонации связана уже не с самим процессом звукоизвлечения (как в фортепианном прелюдировании), а с памятью жанра о ситуации игры. В танце, где самовыражение и игра синтезируются до полного взаимопроникновения, возможно увидеть парадигму романтической миниатюры. (Traducción libre al español del autor).

En la composición romántica el nexo con la danza es muy importante ya que representa el límite entre el juego y la expresión lírica, un límite que de vez en vez desaparece y articula todo. (Зенкин 2019)

En las miniaturas se encuentra la singularidad de cada compositor, cuestión que para el pensamiento romántico era más substancial que todo el exterior. Esto último al otorgarle adjetivos como inagotable y profunda, inmensa y dividida etc... Bajo esta concepción romántica las miniaturas se consolidan como un indispensable de “imagen artística” del mundo. (Зенкин 2019) Una peculiaridad de las miniaturas y a grandes rasgos su esencia es que esta “imagen” es una muestra del “momento detenido”. “En lugar de una corriente de tiempo con la dirección del desarrollo del pasado al futuro, la miniatura tiene un tiempo de experiencia lírica, psicológicamente duradero en el presente.”<sup>10</sup> (Зенкин 2019, 11) Esta experiencia lírica es el resultado de la disposición del individuo a hacerse responsable de su propia expresión. Allí la miniatura es el gesto más apropiado que se revela musicalmente y llega a ser un “momento musical”.

La disposición del tiempo y el espacio como se encuentra en las miniaturas responde a la intención de capturar un estado, sentimiento o pensamiento efímero único y particular, y descubre todo lo que internamente implica. La miniatura se vale de esto como sustento y materia, lo cual desvela que en esencia no es absoluta ni objetiva sino relativa y subjetiva de una manera intensa.

Toda la poética que se percibe en la miniatura es lo que determina ahora la obra y el estilo. El género deja de ser un aspecto definitorio y se conserva por su carga semántica, su “memoria”. (Зенкин 2019) Esto explica la autonomía y libertad en el uso del género en el siglo XIX, algunas veces este perdiéndose dentro de transformaciones que aludían más al pensamiento y espíritu preponderante.

Es importante aclarar que la miniatura no es un conjunto determinado de géneros, mucho menos hay que pensar en ella como un género que envuelve otros o se mezcla con ellos. La

---

<sup>10</sup> Вместо потока времени с направленностью развития из прошлого в будущее в миниатюре действует время лирического переживания, психологически длящееся в настоящем. (Traducción libre al español del autor).

mayoría de los géneros inscritos en la miniatura también pueden ser encontrados en las formas de grandes dimensiones, así que no son exclusivos de esta.

Teóricamente, la miniatura representa la “forma pequeña” o “forma de canción” pero no son lo mismo. Coinciden en cuestiones de género y de estructura. Lo que define a la miniatura es la organización y diseño del tiempo musical y no su extensión, las formas grandes pueden durar menos que las pequeñas. “La especificidad de esta organización se origina en el nivel del tiempo sintáctico, en el proceso de la formación temática, y se fija en la dimensión de la composición del todo.”<sup>11</sup> (Зенкин 2019, 14)

Como se menciona anteriormente la miniatura es una “forma de canción” que se encuentra enlazada tanto al verso como a la danza y que halla su principio y fundamento en el folclore.

Anexo a todo esto, la miniatura debía llegar a ser una obra integral, estable y concluyente. Aunque a diferencia del pensamiento que imperaba en épocas anteriores, en esta, el desarrollo no cumple un papel determinante, más bien todo se expresa en el momento y el orden en que se presenta. “Las peculiaridades del diseño del tiempo musical de las miniaturas se manifiestan más directamente en la acción conjunta de la organización temática y compositiva.”<sup>12</sup> (Зенкин 2019, 17) Sin embargo, en la miniatura hay un interés en la acción interna, en el desarrollo intratemático que algunas veces también se establece como una organización microtemática. Respecto a esto precisa Zenkin:

*En la miniatura, la función del tema como objeto de desarrollo es como si se disolviera, se neutralizara; pero su otra función, la de portador de una imagen individualizada, se amplía y se enriquece. La especial saturación semántica de la miniatura genera una “omnipresencia” del tema, que abarca diferentes dimensiones de espacio y tiempo de la obra.<sup>13</sup> (Зенкин 2019, 17)*

---

<sup>11</sup> Специфичность этой организации зарождается еще на синтаксическом временном уровне, в процессе темообразования, и закрепляется в масштабе композиции целого. (Traducción libre al español del autor).

<sup>12</sup> Особенности оформления музыкального времени в миниатюре наиболее непосредственно проявляются в совместном действии тематической и композиционной организации. (Traducción libre al español del autor).

<sup>13</sup> В миниатюре функция темы как объекта развития словно растворяется, нейтрализуется; зато усиливается и обогащается ее другая функция — носителя индивидуализированного образа. Особая смысловая насыщенность миниатюры порождает «вездесущность» тематизма, охватывающего различные масштабнo-временные уровни произведения. (Traducción libre al español del autor).

En la música romántica y especialmente en la miniatura se ha profundizado en distintas formas particulares para lograr la unidad, sobre todo con base en el diseño y organización del tiempo.

Otro aspecto distintivo y relacionado con lo anterior es que en la miniatura el comienzo como “exposición” no es algo usual. Esto ocurre en múltiples ocasiones, se plasma en seguida una idea musical ya formalizada. De forma repentina pero sutil puede aparecer esta idea o pensamiento y de la misma forma desaparecer. “El momento en la música romántica viene del abismo del silencio (silencio y sigilo) y vuelve allí.”<sup>14</sup> (Зенкин 2019, 18)

Se puede pensar en la miniatura pura y formada como la manifestación de un solo momento, idea o pensamiento representado en forma de un periodo cualquiera o una forma simple de dos o tres partes. Aunque es evidente que no solo las obras que presentan una sola idea sin oposición hacen parte de la miniatura. Zenkin introduce el concepto de “miniatura expandida” la cual es el resultado de efectuar esa oposición, ese contraste:

*El contraste de dos imágenes, dos estados (presentación de dos temas) es el caso más típico de las obras escritas en una forma de repetición en tres partes, ABA (en este caso no importa si es simple o compuesta). La estructura de ABA (donde B es un material temático contrastante) puede percibirse como una miniatura muy detallada (aunque no siempre lo será, ya depende de la organización interna del tiempo), y la estructura de ABC (siendo todas las demás cosas iguales) tiene muchas menos posibilidades de hacerlo.<sup>15</sup> (Зенкин 2019, 19)*

Esto se asocia como miniatura ya que en el contraste está la antítesis<sup>16</sup> y es percibida como una sola imagen o idea que forma un solo momento. El significado no se encuentra en sus

---

<sup>14</sup> Мгновение в романтической музыке исходит из бездны незвучащего (безмолвия и тишины) и возвращается туда. (Traducción libre al español del autor).

<sup>15</sup> Контраст двух образов, двух состояний (изложения двух тем) — наиболее характерный случай для пьес, написанных в трехчастной репризной форме — АВА (в данном случае не важно, простой или сложной). Структура АВА (где В — контрастный тематический материал) способна восприниматься как развернутая миниатюра (хотя далеко не всегда ею будет — это уже зависит от внутренней организации времени), а структура АВС (при прочих равных условиях) имеет на это гораздо меньше шансов. (Traducción libre al español del autor).

<sup>16</sup> Es un recurso visto desde la retórica del lenguaje y trasladado por Zenkin a la conceptualización de la miniatura para piano. Se define como: Oposición de una palabra o frase a otra de significación contraria (ASALE y RAE 2019).

partes, este hace presencia en la unidad, ya que cada parte no la posee por si sola, sino que debe estar en relación con su opuesto. Aquí es donde el compositor romántico expresa su idea del mundo que habita, y explota en la miniatura la antítesis, con lo cual llega a un alto perfeccionamiento:

*Celestial y terrenal, real y fantástico, sensual y espiritual, paz y movimiento, organizado y caótico, vida y muerte, poesía y prosa, refinado e ingenuo, personal e interpersonal, serio y juguetón - estas y muchas otras antítesis aparecen en combinaciones inimaginablemente bizarras y obtienen encarnaciones completamente diferentes, a menudo directamente opuestas en la música romántica.*<sup>17</sup> (Зенкин 2019, 19)

Así, que en lo que concierne a la temática en la miniatura se establece un límite de dos temas, con referencia de lo anterior. Pero desde la perspectiva estructural se establece en tres partes, ya que naturalmente la creación implica un proceso, independientemente de lo demás. Este proceso consiste en tres fases: el comienzo, el medio y el final, esto no entra en conflicto con la miniatura a la hora de formar tres, cinco o tres partes dobles (ABABA y ABAB'A) ya que aquí hablamos de repetición pueda que en variación o exacta de material ya existente. En adición a esto y con relación a las formas más pequeñas como el período de dos frases Zenkin dice:

*En este caso, el proceso de tres fases “lucha” con el periodo de dos frases, lo que provoca la expansión de la segunda frase y la culminación, generalmente en la zona de la sección áurea (para una miniatura romántica, esto es más típico que la cuadratura del periodo, de esta manera su individualidad, la integridad del proceso se revela más claramente).*<sup>18</sup> (Зенкин 2019, 20)

---

<sup>17</sup> Небесное и земное, реальное и фантастическое, чувственное и духовное, покой и движение, оформленное и хаотическое, жизнь и смерть, поэзия и проза, изысканное и наивное, личное и внеличное, серьезное и игровое — эти и многие другие антитезы предстают в невообразимо причудливых сочетаниях и получают совершенно различные, часто прямо противоположные воплощения в романтической музыке. (Traducción libre al español del autor).

<sup>18</sup> В этом случае трехфазность процесса «борется» с двухчастностью периода, что вызывает расширение второго предложения и кульминацию, обычно в зоне золотого сечения (для романтической миниатюры это более характерно, чем квадратность построений — так ярче выявляется ее индивидуальность — полнота процесса). (Traducción libre al español del autor).



Este proceso es una de las razones y formas en que el compositor logra que la miniatura alcance la unidad y esta se perciba como tal.

Gracias a todo esto se ratifica que en la miniatura el compositor romántico puede prescindir de la función definitoria del género. (Зенкин 2019)

Entre los siglos XVI y XVIII generalmente la búsqueda era alejarse de la base del canto y la danza (Зенкин 2019), de lo folclórico.

En el barroco y el clasicismo no había espacio para una creación como la miniatura como género instrumental y tampoco era necesaria su existencia. Por ejemplo, en el barroco el pensamiento con respecto a la música considerablemente diferente en comparación al romántico:

*Los estados emocionales expresados por la música se entendían como afectos generalizados, típicos en su esencia. El impacto emocional deliberado y dirigido al oyente, el desarrollo “calculado” y “correcto” del pensamiento, su agotamiento hasta el final, sin dejar espacio para la subestimación romántica (aunque hay una subestimación completamente diferente, barroca), en todo esto se muestra la especificidad del pensamiento retórico barroco.<sup>19</sup> (Зенкин 2019, 15)*

En esta época la música se asocia en su mayoría con los principios de lo lírico, lo dramático y lo épico.

A menudo se nombra como “miniatura” a las obras para clavicémbalo de la escuela francesa (XVII-XVIII) (Зенкин 2019). Esto ya que los valores “exteriores” (contexto) que caracterizan a las miniaturas como el salón, refinamiento etc. son más típicos de esta cultura a diferencia que — por ejemplo— de la alemana. A pesar de esto, esta “miniatura” en comparación con la del romanticismo es completamente diferente, además responde naturalmente a tendencias barrocas.

---

<sup>19</sup> Выражаемые музыкой эмоциональные состояния осмыслялись как обобщенные, типические в своей основе аффекты. Обдуманное, целенаправленное эмоциональное воздействие на слушателя, «расчисленное», «правильное» развитие мысли, ее исчерпание до конца, не оставляющее места для романтической недосказанности (при том, что есть совсем другая, барочная недосказанность) — во всем этом проявляется специфика риторического мышления барокко. (Traducción libre al español del autor).

En el caso del clasicismo “la miniatura se presentaba totalmente con música aplicada, principalmente de baile.”<sup>20</sup> (Зенкин 2019, 16). En esta época se dan realmente las condiciones que generan el “principio” de la miniatura. Fue aquí donde se encontraron con el “momento detenido” que llegó a las miniaturas. Esto fue plasmado en el período de ocho compases y en la forma de canción. Además de esto, concluye Zenkin:

*El principio de extrapolación métrica, por un lado, y la “rotación” armónica alrededor de la tónica, por el otro, formaron la fuerza que une toda la estructura en un solo momento extremadamente fuerte.*<sup>21</sup> (Зенкин 2019, 16)

Las estructuras rítmicas de esta época y el uso que hacían del tiempo, de alguna forma están relacionadas con el “momento detenido” y su origen conjunto con la danza y el canto. Esto estableciéndose ya como algo universal de la música, sin siquiera pensar en el género.

De esta forma la estructura pequeña se desarrolla, y a partir de las bases del canto y la danza — ya mencionadas — se desplaza a la sinfonía clásica donde se perfecciona y florece. Aquí Zenkin comenta:

*La era de Haydn y Mozart puede ser llamada así el “periodo prenatal” en la historia de la miniatura del siglo XIX, uno de cuyos fundadores fue Beethoven. Es cierto, sin embargo, que de acuerdo con los principios clasistas que dominan su pensamiento artístico, llama a sus miniaturas “Bagateli” (baratija), lo que en el contexto de toda la obra del gran sinfonista es absolutamente cierto (si no fuera por éstas), nuestra idea de Beethoven no habría cambiado significativamente.*<sup>22</sup> (Зенкин 2019, 17)

---

<sup>20</sup> “миниатюра была представлена целиком прикладной, главным образом, танцевальной музыкой”. (Traducción libre al español del autor).

<sup>21</sup> Принцип метрической экстраполяции, с одной стороны, и гармонического «вращения» вокруг тоники, с другой, и составили ту силу, которая объединяет все построение в единый, исключительно прочный момент. (Traducción libre al español del autor).

<sup>22</sup> Эпоху Гайдна и Моцарта, таким образом, можно назвать «дородовым периодом» в истории миниатюры XIX века, одним из основоположников которой стал Бетховен. Правда, в соответствии с доминирующими в его художественном мышлении классицистскими принципами он называет свои миниатюры «Багателями» (багатель — безделушка), что в контексте всего творчества великого симфониста совершенно соответствует действительности (не будь их, наше представление о Бетховене существенно не изменилось бы). (Traducción libre al español del autor).

A partir de esto empieza el indiscutible desarrollo y posterior consolidación de la miniatura, pero en Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Clementi, Diabelli, entre otros, vemos la representación — en sus minuetos, danzas y escocesas— de lo que se podría llamar el precursor de la miniatura de danza y/u hogareña perfeccionada más adelante por Schubert. De la misma manera las polonesas y las mazurcas de Chopin se anteceden en las de Elsner, Oginsky, Szymanowska y otros. (Зенкин 2019)

Además de esta forma hogareña en la que se constituyó la miniatura también se encuentra la que se destaca particularmente por ser de índole instructiva y técnica (estudios). Esta última anticipada por los trabajos de Clementi, Cramer, Hummel, Czerny, Kalkbrenner y Moscheles.

Ya en el siglo XIX y respectivamente en la época romántica se desarrolló una nueva faceta de la miniatura la cuál iba dirigida al tiempo de ocio (aunque con fines en el desarrollo técnico también). Esto reflejado en las obras a cuatro manos donde se intensifica el juego y el esparcimiento e implica a dos individuos en el acto musical Aquí se destacan los trabajos de Czerny y Diabelli. Aunque Zenkin hace una aclaración importante al respecto:

*Las piezas de Czerny no son en absoluto el comienzo de la miniatura para piano, sino que representan y desarrollan su versión puramente doméstica y, en consecuencia, son capaces de dar una idea adicional del terreno en el que la miniatura romántica ya ha comenzado a crecer.<sup>23</sup> (Зенкин 2019, 26)*

También otra de las formas en que la miniatura se manifiesta es en algunos trabajos en donde se “miniaturizaban” las formas clásicas, incluidas las sonatas. (Зенкин 2019)

A términos de esta corta reseña histórica y con el fin único de mencionarlos (ya que profundizar en esto no es el objetivo actual) hay que hacer reconocimiento a los compositores que participaron con sus composiciones en el periodo de maduración y circulación de la miniatura. En Europa — y como ya se había mencionado— se considera fundador a Beethoven; en la escuela checa sobresalen Tomásek y Voříšek como antecesores, pero en un

---

<sup>23</sup> Пьесы Черни — отнюдь не начало фортепианной миниатюры, но они представляют и развивают ее чисто бытовой вариант и, следовательно, способны дать дополнительное представление о той почве, на которой уже начала произрастать миниатюра романтическая. (Traducción libre al español del autor).

desarrollo más profundo están los trabajos de Weber y Field, quien plasmó la idea de miniatura en el género nocturno. En la primera mitad del siglo XIX cuando la miniatura llega a su apogeo se destacan las composiciones de Schumann y Chopin y en el periodo romántico tardío las de Liszt, Brahms, además de las obras de los compositores de las escuelas nacionalistas que surgen en la segunda mitad del siglo XIX como Smetana, Dvořák, Grieg, Rachmaninov entre otros.

### 2.3.2. El pasillo colombiano

El desarrollo y consolidación de cada uno de los géneros que hacen parte de la música colombiana se produce dentro de distintos límites geográficos. Existen múltiples propuestas sobre cuales son estos límites, particularmente en este trabajo se adopta la clasificación por ejes planteada desde el Plan Nacional de Música para la Convivencia del gobierno nacional específicamente en los planes de desarrollo 2002-2006 y 2007-2010.

Estos ejes hacen referencia mayoritariamente a los formatos instrumentales y a los géneros más representativos en el país. Lo anterior representado en un proyecto editorial destinado a fortalecer la investigación y creación musical con fines pedagógicos. A continuación, los ejes que concibe esta propuesta:

1. Eje de músicas isleñas: música de shotís, calipso, soka y otros.
2. Eje de músicas caribe oriental: Música Vallenata – formatos de acordeón y guitarras con músicas de son, merengue, puya y paseo.
3. Eje de músicas caribe occidental: Pitos y tambores – formatos de gaita, pito atravesao, tambora, baile cantao, banda pelayera, y otros, con músicas de cumbia, bullerengue, porro, fandango y otros.
4. Eje de músicas del pacífico norte: formato de chirimía, con músicas de porro chocoano, abozaos, alabaos y otras prácticas vocales.
5. Eje de músicas del pacífico sur: formato de marimba con músicas de currulao, berejú, entre otros, y prácticas vocales.
6. Eje de músicas andinas del centro oriente: formatos de torbellino, estudiantinas, tríos y prácticas vocales entre otros, con músicas de torbellino, guabina, carranga, bambuco, pasillo y otros.
7. Eje de músicas andinas del centro occidente: formatos campesinos, estudiantinas, prácticas vocales, con músicas de bambuco, pasillo, shotís, rumba y otros.
8. Eje de músicas andinas centro sur: formatos de cucamba, tríos, duetos vocales, con músicas de sanjuanero, caña, rajaleña, bambuco fiestero y otros.
9. Eje de músicas andinas del sur occidente: formatos campesinos, bandas de flautas, andino sureño, con músicas de sanjuanito, pasillo, tincu, huayno y otros.
10. Eje de músicas llaneras: formatos de arpa y bandola llanera con cuatro, capachos, con música de joropo.

11. Eje de músicas de la Amazonía: formatos diversos con músicas de frontera entre músicas de Colombia, Brasil y Perú; músicas híbridas entre fenómenos de colonización y expresiones sonoras indígenas.

*Tabla 2. Ejes musicales de Colombia. Fuente: (Franco Arbeláez, Lambuley Alferez, y Sossa Santos 2008)*

En el caso del pasillo y luego de un examen de los títulos que representan cada uno de los ejes, este está presente en los ejes de músicas (4) Pacífico Norte, (5) Pacífico Sur, (6) Centro Oriente, (7) Centro Occidente, (8) Centro Sur y (9) Sur Occidente.

Eje de músicas pacífico norte (Valencia 2009): Comprende los departamentos de Chocó y el Urabá antioqueño, con una población constituida por comunidades indígenas, afro y mestizos. En esta región el pasillo se manifiesta en las chirimías de las zonas del Atrato y Andagueda en una variante conocida como pasillo chocono.

Eje de músicas pacífico sur (A. Duque, Sánchez, y Tascón 2009): Región conformada por los departamentos de Chocó, Valle del Cauca, Cauca y Nariño, además de la franja litoral que se extiende entre la cordillera occidental y el pacífico. Aquí se encuentra el pasillo dentro de los distintos géneros que aplican al conjunto de guitarras y flautas.

Eje de músicas centro oriente (Franco Arbeláez, Lambuley Alferez, y Sossa Santos 2008): Hacen parte de este eje los departamentos del Norte de Santander, Santander, Cundinamarca, Boyacá y Caquetá. En este eje el pasillo se halla en formatos como el dueto vocal o instrumental, el trío instrumental andino y la estudiantina.

Eje de músicas centro occidente (Franco Duque 2005): Abarca la subregión andina centro occidental constituida por los departamentos de Antioquia, Caldas, Quindío, Risaralda y Valle de Cauca. En este caso nuevamente aparecen conjuntos como dueto vocal instrumental, trío instrumental andino y la estudiantina donde se incluye el género de pasillo. En adición a estos también está la chirimía andina.

Eje de músicas centro sur (Rodríguez Mendoza, Ordoñez Rivera, y Torres Gómez 2009): Este eje es representado por el departamento del Tolima. Igual que en los dos casos

anteriores, convergen formatos instrumentales de cuerdas pulsadas y vocales junto con la chirimía andina y como novedad están las rajaleñas o cucamba. En todos se adopta el género de pasillo.

Eje de músicas sur occidente (Romero Garay et al. 2011): Este eje involucra regiones de los departamentos de Caldas, Cauca y Nariño que son parte de la cordillera andina occidental. En este eje, y con respecto al pasillo, los formatos de bandas de flautas y tambores y los violines negros son la novedad, aunque aún hay influencia de los formatos del centro del país.

Lo anterior demuestra que el pasillo representa algo más amplio que la identidad local de algunas urbes y se extiende con gran magnitud por el territorio nacional, manifestándose desde distintos contextos culturales como parte de la identidad colombiana. Pero bajo los términos particulares de este trabajo y en las condiciones que se presentan en el siglo XX, el pasillo como una miniatura para piano es más una creación de una cultura académica.

Con el fin de entender el paradigma de este género, en la conceptualización de Gómez y Eli<sup>24</sup> se plantea una categorización de los principales géneros locales de la región Latinoamericana agrupados en ocho especies musicales prototipo: el huayno, la zamacueca, el punto, la contradanza ternaria y el vals, la contradanza binaria, la samba y la rumba. El pasillo se encuentra dentro del conjunto de las contradanzas específicamente el de la ternaria y el vals. En interpretación de Miranda esta investigación presenta el origen de las contradanzas en la *country dance* inglesa que, antes de llegar a los países Latinoamericanos, circuló por varios países europeos. Este complejo se caracteriza porque:

*[... su baile de parejas —a veces sueltas, a veces enlazadas, a veces independientes—, guardan una fuerte relación con algunas formas de danza ternarias europeas, tales como el minuet y, sobre todo, con el vals, una forma de baile que acabó por tomar carta de identidad en cada uno*

---

<sup>24</sup> Autoras del trabajo “Música Latinoamericana y caribeña” referenciado por Miranda en “La música en Latinoamérica” quién explica esta teoría.

*de los países en los que, invariablemente, se cultivó con furor y éxito desmesurados.] (Miranda y Tello 2011, 97)*

En Colombia, el pasillo llega en forma de vals junto con las demás expresiones de la cultura europea que durante el siglo XIX alcanzaron su extensión por los territorios de la colonia. Para esta situación, Rodríguez señala que [... a diferencia del bambuco, el pasillo no tuvo que ser formalizado y disciplinado en un canon de pautas estructurales, ya venía en el “régimen de partitura” ...] y añade [... lo reconocemos como un género europeo, fundacional de lo colombiano, que se arraigó sin mestizajes, el pasillo no es el resultado de una hibridación sino una reinterpretación.] (Rodríguez Melo 2016, 2)

El vals desplazó a otros bailes de salón que ya habían arribado como la contradanza, el minué, el paspié, la zarabanda, la jota, entre otros que no se bailaban necesariamente en un salón, sino al aire libre junto con el torbellino campesino. (Caballero 1986 citado por; Rodríguez Melo 2016, 5) Para la segunda mitad del siglo XIX el vals ya era parte del repertorio nacional, llega al territorio entre la segunda y tercera década del siglo XIX, además Añez (citado por Montalvo López y Pérez Sandoval 2006, 14) hace alusión a los valeses de Strauss que —dice— llegan aproximadamente entre 1843 y 1846. Precisamente con la llegada de estos, muchos autores —por ejemplo, Abadía Morales— asocian el origen del pasillo, pero Añez fecha la aparición del vals colombiano, el cual es antecedente directo del pasillo, antes de que la producción de Strauss llegara.

En el proceso de la “reinterpretación” entre que el vals se convirtió en pasillo “se conoció en la Nueva Granada con diversos nombres: vals apresurado, valse del país, capuchinada, valse redondo bogotano, estrós, varsoviana” (Perdomo Escobar 1963, 272). En esto último Perdomo evidencia la inconsistencia que por este tiempo tenía el género, ya que algunos de estos nombres más bien hacen referencia a otros géneros que coexistían junto con el vals del país. También, Añez asocia la ya nombrada capuchinada como una de las partes estructurales de este vals:

*[... la primera parte era de 16 compases donde las parejas bailaban tomándose de las puntas de los dedos realizando posturas elegantes y académicas. La segunda tenía el nombre de Capuchinada, en la cual los danzantes se dejaban transformar por un baile más libre y extravagante,*

*convirtiéndolos en verdaderos energúmenos.](Añez 1951 citado por; Montalvo López y Pérez Sandoval 2006, 14)*

Conforme este vals nacional comienza a madurar empieza a florecer el pasillo con toda la influencia adicional de los géneros europeos que, sobre todo y en principio, fueron difundidos en locaciones como Santafé de Bogotá en circulación por los espacios sociales de las clases más altas que para esta época ya disponían de un piano en casa. Asimismo, los estratos populares lo adoptan, como dice Abadía: “por curiosidad o por imitación” y así, “... recibió la influencia del bambuco, haciéndose en la en la ejecución vocal más lento y cadencioso, adoptando calderones, hasta el punto de que en algunas interpretaciones resulte difícil afirmar que son aires de pasillo o de bambuco.” (Abadía 1973)

Una de las figuras que aportó notablemente a la consolidación y desarrollo del género fue Pedro Morales Pino (1863-1926), sobre todo en su estructura, que, a diferencia del ya descrito vals nacional, en la obra este compositor se hizo inclusión de una sección media reflejada en un trío. Sobre esta forma —adquirida también desde los géneros europeos — apunta Duque que [... cada sección se repetía (evocando el formato binario del pasillo hacia 1860) y entre las secciones podía haber fuertes contrastes temáticos que relacionaban el formato nuevo con el antiguo de las “tandas.”] (Elli Duque 2000, 7)

En cuanto al formato de las tandas, dice la autora que, constaba de cuatro o cinco obras breves (generalmente de forma binaria) de igual compás y temáticamente diferentes (2000, 7), este seguía además el modelo del vals vienés de principios del siglo XIX, contaba con una introducción y una coda final. Es decir, existía el formato de la suite, igual que, por ejemplo, en los vales de Chopin.

Por otra parte, Morales Pino impulsó la inclusión del género en formatos como el de la Lira Colombiana —el cual también ayudo a establecer —, derivados de la estudiantina. Esto promovió en gran medida la producción de repertorio basado en este género además de contar como precedente del trabajo de un amplio catálogo de compositores que emergían desde distintas regiones del país.

Actualmente se pueden encontrar dentro del género de pasillo dos vertientes principales: el pasillo lento vocal o instrumental, del que sobresale gran cantidad de repertorio para el piano; y el pasillo fiestero instrumental que también se ve representado en algunas producciones



para el piano, pero resalta Ocampo “que es el más conocido en las fiestas populares siendo el más tocado por las bandas de música en los pueblos.” (Ocampo López 1985 citado por; Montalvo López y Pérez Sandoval 2006, 17)

Las características que esencialmente identifican al género del pasillo desde un ámbito tradicional residen en el uso del compás ternario de subdivisión binaria ( $\frac{3}{4}$ ), aunque en ocasiones es expresado por algunos compositores en un compás de  $\frac{6}{8}$ , probablemente por la eventualidad expuesta anteriormente sobre la influencia que recibe desde el género del bambuco. Pero con base en la organización de los tiempos fuertes, la cifra adecuada es la de  $\frac{3}{4}$ , con indicación de los acentos en el primero y el tercero respectivamente.

En cuanto a la forma, en la composición instrumental, predomina la de tres secciones (ABC), donde Casas interviene con que “la tercera presentaba de modo general una modulación y obedecía a diferentes combinaciones interpretativas siendo la más común: AABBCABC.” (Casas Figueroa 2010, 113) Otra visión es la de Montalvo y Pérez, que nuevamente se refieren a una forma de tres partes (ABCABC), pero también incluyen el esquema de la forma rondó (ABACA), y añaden que en la mayoría de los casos cada parte es de 16 compases, pero con algunas excepciones dentro de los repertorios. (Montalvo López y Pérez Sandoval 2006, 17)

Igual que en el caso del vals, en el pasillo, la distribución entre melodía y acompañamiento —para el piano— radica en que la mano derecha cumple la función de ejecutar la línea melódica y la mano izquierda el esquema rítmico representativo del género. Esta es una situación que los compositores con formación académica profesional de principios del siglo XX tornaron a difuminar entre distintos tratamientos de la textura.

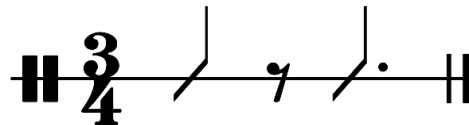
Casas, describe que en este género “las secuencias armónicas obedecen a las reglas de la armonía tonal, manteniendo un recorrido en el círculo de las quintas, con modulaciones a los tonos vecinos o a sus relativos y en algunos pocos casos a los tonos directos.”(Casas Figueroa 2010, 117)

Por último, y una de las características más importantes, son las células rítmicas de las cuales generalmente deriva el acompañamiento. Aquí Montalvo y Pérez sugieren dos patrones, uno para el acompañamiento en general y otro para los finales de las diferentes secciones:



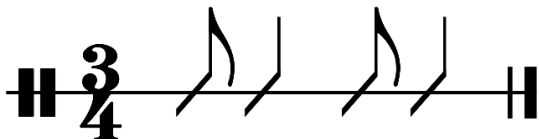
*Ilustración 1 Patrones rítmicos para acompañamiento y final de sección. Fuente: Elaboración propia.*

En adición a estos, Casas propone el siguiente también como acompañamiento:



*Ilustración 2 Patrón rítmico de acompañamiento. Fuente: Elaboración propia.*

“Conservando como elemento común el silencio de corchea en el segundo tiempo”.(Casas Figueroa 2010, 113). Esto con excepciones en algunas obras o ediciones de estas, ya que los patrones pueden encontrarse sin el silencio de corchea, como ejemplo el primer compás de la Ilustración 1, podría verse así:



*Ilustración 3 Patrón rítmico sin silencio de corchea en el segundo tiempo. Fuente: Elaboración propia.*

Aunque al momento de la ejecución el intérprete conocedor del género puede dar por sentado el silencio en el segundo tiempo.

Así quedan plantadas las bases sobre los distintos aspectos que conciernen a temas como la miniatura romántica y el pasillo colombiano para su entendimiento y posterior asociación en este documento.

Es común el uso de estos patrones rítmicos, pero en el pasillo para piano que se gesta a principios del siglo XX ocasionalmente se pueden ver difuminados

### 3. Metodología

#### 3.1. Enfoque y tipo de investigación

El tipo de investigación que corresponde al desarrollo de este trabajo es la de carácter cualitativo, ya que el resultado se basa en el análisis de los elementos constitutivos del objeto de estudio. Respecto a esto Hugo Cerda define que “ la cualidad se revela por medio de las propiedades de un objeto o de un fenómeno” donde la “propiedad individualiza al objeto o al fenómeno por medio de una característica que les es exclusiva, mientras que la cualidad expresa un concepto global del objeto” (Cerda y Gutiérrez 2011, 47). Además este autor describe un conjunto de características que son propias de este tipo de investigación:

1. La interpretación que se da a las cosas y fenómenos no pueden ser captados o expresados plenamente por la estadística o las matemáticas.
2. Utiliza preferentemente la inferencia inductiva y el análisis diacrónico en los datos.
3. Utiliza criterios de credibilidad, transferibilidad y conformabilidad como formas de hacer creíbles y confiables los resultados de un estudio.
4. Utiliza múltiples fuentes, métodos e investigadores para estudiar un solo problema o tema, los cuales convergen en torno a un punto central del estudio (principio de triangulación y convergencia)
5. Utiliza preferentemente la observación y la entrevista abierta y no estandarizada como técnicas en la recolección de datos.
6. Centra el análisis en la descripción de los fenómenos y cosas observadas.

Tabla 3 Características de la investigación cualitativa. Fuente: (Cerda y Gutiérrez 2011, 48)

Muchas de estas características se reflejan en este documento, aunque no todas, ya que la aplicabilidad de estas depende del objeto de estudio y el enfoque metodológico que tenga la investigación. En este caso son tangibles el método histórico, el teórico, el descriptivo y el analítico.

Cerda describe el método histórico como el que busca “estudiar y examinar los fenómenos como producto de un desarrollo, desde el punto de vista como han aparecido, evolucionado y llegado al estado actual” (Cerda y Gutiérrez 2011, 59). Además este método incluye la recolección de material donde “se exploran los vastos y variados testimonios de la actividad humana que proporcionan información acerca de los sucesos y entre ellos selecciona las pruebas que se relacionan con su problema” (Arenas Carrillo 2006b).

En cuanto al enfoque teórico el objetivo es aportar a la generación de conocimiento con relación a un tema, busca además “formular nuevas teorías o modificar las existentes” («Investigación Pura o Teórica» 2018). Para efectos de este trabajo la intención es aportar al conocimiento académico ya existente sobre el pasillo para piano y no formular una nueva teoría.

El método descriptivo consiste “en llegar a conocer las situaciones, costumbres y actitudes predominantes a través de la descripción exacta de actividades, objetos, procesos y personas” (Arenas Carrillo 2006a). Además, la función de este método no es solo cuestión de recoger un determinado volumen de datos y describir cada uno de ellos con relación al objeto, sino que hace énfasis en la “predicción e identificación de las relaciones que existen entre dos o más variables” (Arenas Carrillo 2006a)

Y finalmente en esta investigación también se aborda un enfoque analítico ya que el objeto de estudio se reduce, se desintegra y se descompone “en sus partes para estudiar en forma intensiva cada uno de sus elementos, así como las relaciones entre sí y con el todo” (Grupo Morzing Corporation 2011). Asimismo en el uso este método se mantiene una relación de orden de lo concreto a lo abstracto y posibilita el estudio de las partes separadas del todo con el fin de “poner al descubierto las relaciones comunes a todas las partes y, de este modo, captar las particularidades, en la génesis y desarrollo del objeto” (2011).

### **3.2. Diseño metodológico**

El objeto de estudio será una selección de obras del género de pasillo para piano que luego de ser sometidas al análisis generarán los elementos con los que es posible posicionar históricamente el pasillo en la cultura musical universal. Y asimismo, demostrar que su desarrollo no hace parte de un pensamiento marginado y local, sino que es compartido con otras culturas y se inscribe en el marco de la música romántica.

Las fases de este proceso son:

1. Constituir un marco contextual y teórico que soporte el planteamiento del género de pasillo para piano como representante de la miniatura romántica en la música colombiana de principios del siglo XX.
2. Definir el origen y las características de la miniatura romántica

3. Establecer el marco de referencia de la miniatura para piano de acuerdo con la obra de algunos compositores colombianos a principios del siglo XX.
4. Realizar el análisis musical que actuará como instrumento para seleccionar los elementos que soportan el planteamiento de la investigación.
5. Consolidar la información aportada desde los referentes y el análisis musical con el propósito de formular las características estilísticas del pasillo para piano relativas al pensamiento estético musical del romanticismo.

#### 4. Análisis del pasillo para piano en la música colombiana de principios del siglo XX

Esta sección del documento corresponde al desarrollo del proyecto de investigación, el que a su vez implica el análisis musical. Con el ánimo de dar al lector un contexto lo más específico posible, primeramente, se le introducirá con una reseña sobre el compositor de cada obra y si es factible algunos datos de esta.

La fase de análisis está fundada sobre los contenidos y enseñanzas que el autor de esta monografía recibió durante el transcurso de su formación en la Universidad Pedagógica Nacional. Más específicamente en los espacios académicos de armonía y análisis musical impartidos por la maestra Svetlana Skriagina.

Además, como recurso para afirmar estos conocimientos y remitir al lector a una referencia más tangible donde se establece la terminología y método de análisis, se hace alusión al libro “Formas tonales de pequeñas dimensiones: análisis musical” (2019) escrito por la docente ya mencionada en colaboración con el maestro Andrés Pineda.

##### 4.1. Desarrollo

###### 4.1.1. Madrigal (Emilio Murillo)

###### *Información general*

Madrigal es una obra compuesta por el autor Emilio Murillo para la revista “Colombia artística” el 20 de Julio de 1908 tal y como se fecha en el documento digitalizado que reposa en el catálogo del centro de documentación musical de la biblioteca nacional de Colombia.

Murillo, nacido en Bogotá<sup>25</sup> en el año 1880 es uno de los exponentes del movimiento nacionalista en Colombia sobre la primera mitad del siglo XX. En sus inicios su obra encuentra forma en géneros de la música de salón europea como el vals, la mazurca, la polka entre otros. Sin embargo — dice Cortés— “desde finales del siglo XIX había iniciado la publicación de piezas pertenecientes a los géneros colombianos” (Cortés 1999) .

En sus pasillos compuestos a modo de piezas características está el mayor aporte de su obra, aproximadamente treinta composiciones, esto con relación a los que se han logrado identificar. Con estos “realiza un despliegue virtuosístico en el piano, y allí pone de

---

<sup>25</sup> Aunque existen fuentes que ubican su nacimiento en Guateque en el departamento de Boyacá.

manifiesto intenciones de corte “academizante”(Cortés 1999). Cabe aclarar que el pasillo en cuestión (Madrigal) no hace parte de la colección nombrada ya que fue compuesto tiempo antes.

También Murillo fue el primero en grabar obras con elementos de la música folclórica colombiana, fue director de distintos grupos como la estudiantina nacional e hizo parte de la Gruta Simbólica. Asimismo, cumplió un gran papel en la difusión de la música en el país con colaboraciones en proyectos como la publicación de “226 partituras de compositores colombianos en las páginas del periódico bogotano Mundo al día”(Cortés 1999). Muere en Bogotá en el año 1942.

### *Análisis musical*

En primera instancia la indicación de medida es de  $\frac{3}{4}$  y — como referencia para los aspectos formales — la tonalidad de la obra es Re menor con modulación a su paralela mayor hacia el final de la obra.

La pieza está concebida con una estructura de dos partes (AB), donde la primera parte repite y la segunda solo suena una vez, vista gráficamente siguiente manera

**||: A :|| B ||**

*Tabla 4 Forma de la obra “Madrigal”. Fuente:  
Elaboración propia.*

Cada una de estas partes es representada en la forma de periodo, la primera es periodo compuesto, simétrico melódicamente repetitivo; la segunda es periodo compuesto, simétrico y modulante melódicamente repetitivo .

El primer periodo cuenta con una frase inicial que funcionalmente está entre la tónica y la dominante<sup>26</sup>, al indicar esto queda comentar que en el octavo compás termina con una semicadencia auténtica. En su segunda frase se amplía más el ámbito funcional al hacer también uso de acordes sobre la región de subdominante<sup>27</sup>, además con dominantes secundarias dirigidas hacia el IV grado en el inicio y con cadencia conclusiva auténtica y perfecta hacia el final.

<sup>26</sup> Representadas en ocasiones por las letras T y D respectivamente, no solo como región sino como función también.

<sup>27</sup> Simbolizada con la letra S algunas veces igual que cuando se hace referencia como función.

En esta obra el compositor Emilio Murillo exhibe un motivo de tipo compuesto, este comienza en la segunda corchea del primer pulso en el primer compás, realiza una doble bordadura desde la nota La, primero superior por un tono (Si), luego inferior por medio tono (Sol#) para llegar al segundo compás que rítmicamente comprende tres figuras de negra (Fa, Mi, Re).



Ilustración 4 Motivo de la obra “Madrigal” de Emilio Murillo. Fuente: Elaboración propia.

Sobre esta premisa el autor desarrolla la temática de la pieza, en distintas ocasiones realiza cambios en el perfil rítmico del segundo compás del motivo, sobre todo. La primera parte del motivo durante toda la pieza marca el inicio de las semifrases.

En la segunda sección en la primera semifrase del periodo nuevamente hace uso solo de la región de D y T en la armonía. En cambio, la segunda semifrase dirige la armonía a partir de dominantes secundarias hacia el tercer grado de la tonalidad y que resulta en una semicadencia auténtica. La segunda frase establece nuevamente la tonalidad con el acorde del V grado con séptima y una semicadencia auténtica. En la cadencia conclusiva perfecta la resolución no se da al I grado menor (tonalidad original) sino a su paralela mayor (Re mayor).

La escritura integralmente muestra una textura de melodía más acompañamiento, la melodía en la mano derecha y el acompañamiento junto con todo el sustrato armónico en la izquierda. Rítmicamente el elemento a resaltar es el patrón de acompañamiento característico del género el cual siempre está presente, pero en variación<sup>28</sup>, aquí el contraste:

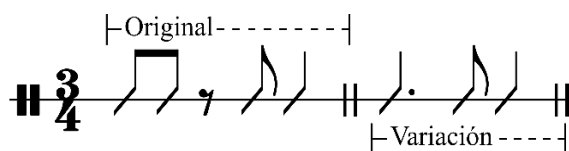


Ilustración 5 Patrón rítmico de “Madrigal”. Fuente: Elaboración propia.

Esta variación no solo es usada en el acompañamiento, sino que también en los finales de frase, solo que en el compás siguiente va una negra seguida de silencios. Lo cual se muestra a continuación:

<sup>28</sup> Al tener como referencia lo expuesto en el marco teórico de este trabajo, ver Ilustración 1 y 2



En el final de la obra como tal, hace cambio de esta negra por una blanca con puntillo, donde los pulsos del segundo compás se completan.



Ilustración 6 Patrón rítmico para los finales de frase de “Madrigal”. Fuente: Elaboración propia.

#### 4.1.2. Nacionalismo (Polo Tabares)

##### *Información general*

Nacionalismo es un producción del compositor Hipólito Tabares — más conocido como “Polo” Tabares — nacido en el municipio de Pácora en Caldas en el año 1891. Este autor además de su inclinación por la música también tenía intereses y habilidades como dibujante y caricaturista.

Su punto de partida en el ámbito musical es a los 7 años como bandolista, luego, al lograr una mayor madurez, adquiere conocimientos de teoría musical en la ciudad de Manizales. En esta ciudad incursiona como miembro de la Banda de Temístocles Vargas como saxofonista y clarinetista. Asimismo, desarrolló destrezas con diversos instrumentos de cuerda y se destaca por ser uno de los miembros de la Orquesta Sinfónica de Caldas y por dirigir la banda militar. Según la reseña de la revista Aleph, donde se publica la partitura de este pasillo:

*Entre sus abundantes composiciones se destacan: **Pasillos:** “Mariposa negra” (...), “Lucy” (...), “Nacionalismo” (...), “Crónica”, “Soñar”, “Esmeralda”, “Bienvenida”, “Día Triunfal”. **Valse:** “Luna de ensueño”. **Pasodoble:** “En el ruedo”. **Marcha:** “Infantería colombiana”. (Tabares 1977)*

##### *Análisis musical*

Este pasillo escrito bajo la métrica de  $\frac{3}{4}$  consta de tres partes todas con la forma periodo y con repetición individual.

## ||: A :||: B :||: C :||

Tabla 5 Forma de la obra "Nacionalismo". Fuente: Elaboración propia.

Todo el tratamiento armónico en esta obra se basa en el sistema tonal, toma como tonalidad principal Do mayor y en la tercera parte se traslada a la región de subdominante — con relación a la tonalidad anterior — sobre la tonalidad de Fa mayor.

La primera es un periodo compuesto, simétrico melódicamente repetitivo y modulante que en su primera frase presenta la tonalidad de Do mayor con movimientos armónicos sobre el I, II y V grado y termina con una semicadencia auténtica; en la segunda el elemento armónico destaca y contrasta con la frase anterior ya que la armonía enfoca aquí la resolución sobre el tercer grado de la tonalidad inicial, en los últimos compases realiza una cadencia conclusiva, auténtica y perfecta sobre este grado.

Aquí se presenta un motivo compuesto, inicia en el primer compás a partir del segundo tiempo con cuatro corcheas, entre la primera y la segunda con intervalo de sexta mayor (Mi-Sol), igual que entre la segunda y la tercera (Sol-Mi) y termina con una nota de paso (Re) que lleva a la siguiente fracción del motivo. Esta se resume en la utilización de las notas del acorde del I grado (Do, Mi, Sol) además de algunas notas de paso, todo esto en figuración de corcheas.



Ilustración 7 Motivo de la obra "Nacionalismo". Fuente: Elaboración propia.

Aquí, igual que en el ejemplo analizado anteriormente, la primera parte del motivo es usada para el inicio de las semifrases, aunque en este caso con algunos cambios en el perfil rítmico para algunos sectores.

Las variaciones más destacadas y recurrentes de esto son:

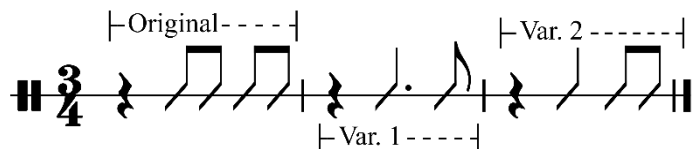
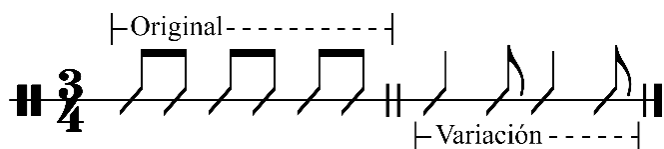


Ilustración 8 Variaciones rítmicas sobre el motivo de "Nacionalismo". Fuente: Elaboración propia.

El contenido que comprende el segundo compás del motivo generalmente se presenta con un perfil rítmico parecido, en ocasiones, alterna las últimas dos corcheas por una negra. Solo hay una variación de este compás que hace excepción a esto y que transforma esta segunda parte del motivo:



*Ilustración 9 Variación del segundo inciso del motivo de "Nacionalismo". Fuente: Elaboración propia.*

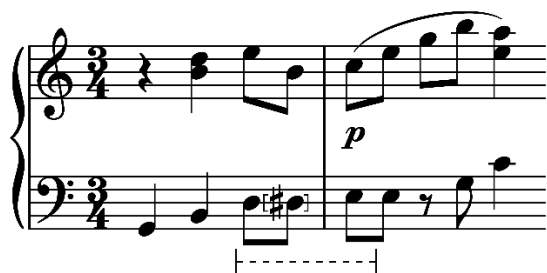
En un sector específico (compás 29-30), el compositor usa esta variación para dirigir la frase hacia la cadencia y olvida por un momento el otro inciso.

En este caso el motivo que se muestra al principio y las variaciones respectivas de sus incisos son el material temático de toda la pieza.

La segunda sección de la obra es un periodo compuesto, simétrico melódicamente repetitivo, la primera frase de este contiene acordes sobre región de D y T sin novedades que se puedan destacar con respecto a lo presentado anteriormente, de esta forma llega a una semicadencia auténtica. En los primeros compases de la segunda frase del periodo se realiza el acorde de VI grado con el uso de dominantes secundarias ( $V_2/VI$  y  $V_7/VI$ ) y su respectiva resolución. Al final de esta frase se logra una cadencia conclusiva compuesta y perfecta donde intervienen los acordes II,  $K_{6/4}$ ,  $V_6$  y I.

En el tercer periodo la tonalidad cambia y se traslada a la región de subdominante, esto sin una preparación previa de la tonalidad. En esta nueva tonalidad el autor construye un periodo compuesto y simétrico que en su primera frase comprende armónicamente acordes sobre las regiones T, S y D, pero sobresale en el compás 38 el uso del acorde del VII grado con séptima, el cual no había sido mostrado en ninguna ocasión durante la obra. Así llega, a una semicadencia auténtica para esta frase. En los siguientes ocho compases el autor destaca la función subdominante hacia el compás 43, donde ubica una dominante secundaria que resuelve en el II grado de la tonalidad que antecede la cadencia, en este caso, conclusiva, auténtica y perfecta.

Hay un recurso que sobresale y que añade notas extrañas a la armonía en este pasillo, del cual el autor hace uso recurrente. Este consiste en el uso de notas de paso cromáticas en el bajo que contribuyen a la conducción entre las distintas armonías.

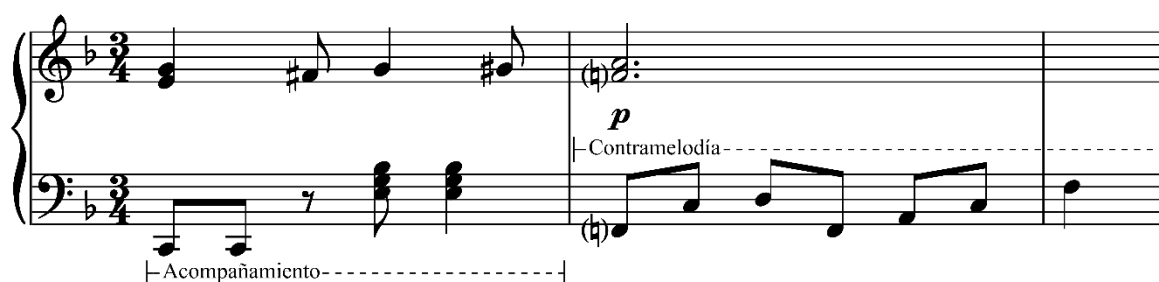


Aquí la nota cromática es el Re sostenido, que cumple la función nota de paso entre el Re y el Mi y contribuye a la conducción de las voces — en este ejemplo específico— para el paso del V al I<sub>6</sub>.

*Ilustración 10 Ejemplo de notas de paso cromáticas en la obra "Nacionalismo". Fuente: Elaboración propia.*

Como ya fue comentado, el uso de esto por parte de Tabares es recurrente y además se presenta entre distintos grados de la tonalidad no solo en el paso de la D a la T.

En esta pieza predomina la textura de melodía más acompañamiento, distribuidas melodía en la mano derecha y acompañamiento en la mano izquierda. Hay algunos lugares distintivos donde la función de la mano izquierda va más allá del acompañamiento. Por lo tanto, surgen fragmentos de contramelodía en el bajo. Un ejemplo de esto está en el contraste que se puede evidenciar entre los compases 39 y 40:



*Ilustración 11 Compases 39 y 40 de la obra Nacionalismo. Fuente: Elaboración propia.*

En el primer compás se encuentra el acompañamiento que se usa durante toda la pieza, este es uno de los patrones descritos como tradicionales en el género para el acompañamiento y con el cuál se identifica el mismo. En el segundo, está el motivo que actúa como contramelodía que ocupa el espacio en el que la melodía de la mano derecha reposa sobre

una nota larga. El autor trabaja generalmente este tipo de respuesta melódica en la mano izquierda al hacer uso de notas del acorde a modo de arpeggio.

#### 4.1.3. Brisas del salto (Carlos Escamilla)

##### *Información general*

Sobre este pasillo no es posible encontrar información específica, al tener en cuenta, además, que este no es una de las producciones más relevantes del autor Carlos “El ciego” Escamilla tal como puede ser Nené, otro pasillo. Este compositor nacido en la ciudad de Bogotá en el año 1879 fue uno de los alumnos del reconocido Pedro Morales Pino, era intérprete de instrumentos como el piano, el violín y otros instrumentos sobre todo de cuerda pulsada.

También era silbador, “silbaba de manera maravillosa logrando sonidos inclusive más puros que los de una flauta, y con ese silbido interpretaba melodías que él mismo acompañaba con alguno de los instrumentos que sabía ejecutar” («Carlos “El ciego” Escamilla» s. f.). Esta habilidad es destacada por distintas fuentes además de su participación como cofundador de la Orquesta nacional y la Estudiantina Lira de Colombia, además de su obra compositiva que se nutre de obras del género de pasillo. Escamilla muere en el año 1913 en Bogotá, en este mismo año Pedro Morales Pino organiza un concierto en favor de su familia y en honor a su alumno y amigo.

##### *Análisis musical*

En este caso la indicación métrica es  $\frac{3}{4}$  y la estructura está basada en la forma rondó donde una parte A actúa como si fuese un coro y las demás B y C las estrofas, después de cada estrofa se repite el coro. La tonalidad principal de la pieza es Do mayor con modulación en la parte C a La bemol mayor en el inicio y termina en la paralela menor de la tonalidad principal (Do menor).

**||: A :||: B :|| A ||: C :|| A ||**

*Tabla 6 Forma de la obra "Brisas del salto". Fuente: Elaboración propia.*

La parte A es un periodo compuesto, simétrico y melódicamente repetitivo con una semicadencia auténtica en la primera frase y cadencia conclusiva y compuesta perfecta en la

segunda. Se puede resaltar el uso que hace aquí el autor del acorde de quinta aumentada ( $I_6^{+5}$ ), al incluir armonía cromática en la pieza específicamente en el segundo compás y también el del acorde  $V_7/VI$  antes de la cadencia.

Brisas del salto de la misma manera que en las obras anteriores exhibe un motivo compuesto con un inicio acéfalo en el primer compás. Esto ya que el primer inciso se presenta desde el segundo tiempo del compás, en este, el autor realiza una *cambiatta* alrededor de la nota Sol en figuración de corcheas; primero hace una bordadura inferior por medio tono ( $Fa\#$ ), luego un salto de tercera menor ascendente a la nota *cambiatta* ( $La$ ) y vuelve a la nota Sol. En la segunda parte del motivo destaca nuevamente el uso de la *cambiatta*, empieza en la nota Mi hace bordadura inferior por medio tono ( $Re\#$ ), a partir de allí hace un intervalo de segunda mayor ascendente ( $Fa$ ) y vuelve a la nota Mi.



Ilustración 12 Motivo de la obra "Brisas del salto".  
Fuente: Elaboración propia.

El recurso melódico de *cambiatta* se repite en sobre la rítmica del segundo compás durante toda la primera parte de la obra transportado según la armonía que haya. Esto, a excepción de los inicios de frase y semifrase en los que el contenido rítmico es el del primer fragmento.

En cuanto a la parte B es una forma periodo compuesto, simétrico melódicamente repetitivo, en la primera frase el autor usa acordes de doble dominante y dominante que desembocan en una semicadencia auténtica. En los siguientes 8 compases es posible destacar el uso de armonías como el  $VII_{4/3}$  al principio y  $V_7/II$  antes de la cadencia conclusiva, compuesta y perfecta que comprende los acorde de II,  $V_7$  y I.

La sección C de la obra consiste igualmente en un periodo compuesto, simétrico, melódicamente repetitivo y además modulante. Como se había mencionado, en este periodo la tonalidad cambia, en la primera frase la armonía gira alrededor de la tonalidad de La bemol mayor y hace uso “prácticamente” de los mismos acordes que se encuentran en la primera frase la parte A (I,  $I_6^{+5}$ , IV,  $V_7$ ), solo que en este caso la resolución para la semicadencia cambia, ya no implica solo al acorde del  $V_7$ , sino que va del  $V_7$  al VI con una semicadencia rota imperfecta.

En la segunda frase del periodo se hace preparación para modular a Do menor. Luego de los acordes de I y VI en La bemol, el acorde de III funciona como pivot, al ser el acorde de I grado en la nueva tonalidad para enseguida realizar la cadencia conclusiva, auténtica y perfecta que consta en este caso de los acordes Vm<sub>7</sub>, V<sub>7</sub> y I en Do menor.

Aquí la textura es de melodía más acompañamiento con la distribución ya usual de la melodía en la mano derecha y el acompañamiento en la izquierda con algunos lugares en la tercera parte donde en el pentagrama bajo también se encuentran algunos movimientos en figuración de corcheas por grado conjunto que cumplen función de contramelodía.



Ilustración 13 Ejemplo de contramelodía en "Brisas del salto", compás 39. Fuente: Elaboración propia.

En el caso de esta obra casi no se usa este recurso solo se da en tres oportunidades en los finales de semifrase y frase en la parte C. Aunque se aprecia lo que podría considerarse un intercambio de las funciones en las manos ya que en este ejemplo el patrón rítmico de acompañamiento está en la mano derecha.

En el resto de la obra la figura de negra, silencio de corchea, corchea y negra siempre está en la mano izquierda. Asimismo, el patrón rítmico tradicional para los finales de frase que se comparte entre las dos manos.



Ilustración 14 Patrón de acompañamiento y final de frase en "Brisas del salto". Fuente: Elaboración propia.

En la Ilustración 14 se ven ejemplificadas las dos situaciones tanto el acompañamiento como el final de frase.

#### 4.1.4. Entusiasmo (Luis A. Calvo)

##### *Información general*

Este pasillo titulado “Entusiasmo” por su autor Luis A. Calvo es una de las tantas producciones que abarcan el portafolio de este compositor. Además del género de pasillo el autor también incursionó en la composición de bambucos y danzas — que hacen parte de la música nacional — asimismo en su trabajo hay tangos, pasodobles, one-step, rag-time, fox trots y vals influenciados desde otros países. Este personaje que hace parte del movimiento nacionalista en Colombia nace en el municipio de Gámbita en Santander en el año 1882 y muere en Agua de Dios, Cundinamarca, en 1954. Su práctica instrumental iba ligada al piano — instrumento para el que realizó la mayoría de sus creaciones musicales — y aunque no fue un músico profesional “era reconocido por sus composiciones y talento” («Luis A Calvo - Enciclopedia | Banrepcultural» s. f.).

Fue heredero del estilo de música que se realizaba en el siglo XIX en Colombia a su vez influenciada por los músicos europeos del siglo XVIII. Su obra radica sustancialmente en piezas que pueden ser consideradas de salón las cuales fueron difundidas ampliamente en el siglo XIX en Latinoamérica, pero para el siglo XX Calvo aún aferraba su composición a estas. “La propuesta musical de Calvo se encontraba muy lejos de lo que podría considerarse, en términos académicos y universales, la vanguardia musical de la primera mitad del siglo XX” (Ospina 2012, 179).

Aunque con esta condición empírica, de igual manera su círculo de amistades incluía a los compositores más reconocidos y formados de la época como Pedro Morales Pino, Ricardo Acevedo, Emilio Murillo, Alejandro Wills, entre otros, de los cuales podía recibir influjo de su trabajo. Entre esas amistades también hubo algunas que lo ayudaron a llevar estudios de armonía e instrumentales en el conservatorio, esto lo condujo a conocer y utilizar elementos académicos en su música.

##### *Análisis musical*

Luis A. Calvo hace expresa esta pieza para piano en tonalidad principal de Re mayor, a  $\frac{3}{4}$  y estructuralmente con una forma de cinco partes, donde una de esas es nombrada “Trío” por el compositor. Esta forma puede relacionarse con lo que podría ser un prototipo de la suite.

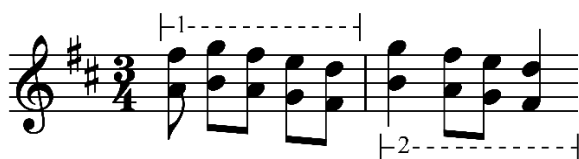


## ||: A :||: B :|| A || C | C' ||: D :|| A ||

*Tabla 7 Forma de la obra "Entusiasmo". Fuente: Elaboración propia.*

La parte A es una forma de periodo compuesto, simétrico melódicamente repetitivo. En la primera frase establece la tonalidad mediante acordes en la región de T y D y cuenta con una semicadencia auténtica. Es de gran relevancia el uso del acorde  $IV_{6/4}$  de bordadura en el compás 8. La segunda frase incluye acordes como el  $V_7/VI$  que hace elipsis al IV grado que lleva a la cadencia conclusiva, compuesta y perfecta.

El motivo que se presenta es del tipo compuesto con ictus acéfalo ya que comienza en la segunda corchea del primer tiempo con la melodía está escrita a dos voces. En el primer compás — y en figuración de corchea — la voz principal realiza una bordadura superior desde la nota  $F\#$  por medio tono (Sol) y luego llega por nota de paso (Mi) a la nota Re, fundamental del acorde de tónica. Los intervalos que se construyen entre la primera y segunda voz son de 6ta, en algunos mayor y en otros menor. Esto último aplica también para el segundo compás que rítmicamente comprende una negra, dos corches en el segundo tiempo y negra en el último en dirección descendente.



*Ilustración 15 Motivo de la obra "Entusiasmo". Fuente: Elaboración propia.*

En los compases siguientes se repite el motivo, desde lo rítmico y en transposición — que depende de la armonía— además, se invierte la interválica a 3ras.

Este motivo continua como parte de la temática de la obra en la sección B. Esta, presenta una modulación a la relativa menor de la tonalidad (Si menor). También se identifica formalmente con el periodo compuesto, simétrico melódicamente repetitivo. En la primera frase de este periodo se hace bastante énfasis en el grado de dominante mediante acordes de doble dominante que en dos oportunidades se presentan con novena ( $V_9/V$ ) que culminan en la semicadencia auténtica. A diferencia de esta frase, en la segunda, la intención es resaltar el grado subdominante antes de la cadencia, esto con los acorde  $V_{6/5}/IV$ , IV y  $II_{6/5}$ , este último ya como parte de la cadencia conclusiva, compuesta y perfecta.

La parte C (Trío) es contrastante con las dos anteriores en distintos aspectos: la tonalidad se desplaza a la subdominante — con relación a Re mayor — es decir, Sol mayor. Aunque también es periodo compuesto, simétrico y melódicamente repetitivo, es modulante con cambios en la semicadencia y la cadencia final. La primera frase muestra distintos acordes sobre S (II y II7), D (VII7,V7 y V2) y T (I, I6 y VI) y al final la semicadencia es plagal, termina en II grado.

La segunda frase aborda en sus primeros compases acordes en función de T y D, pero en la segunda semifrase usa el acorde de VI<sub>7</sub> como pivot para modular a la tonalidad de Re mayor donde este acorde sería el II<sub>7</sub>, la cadencia conclusiva compuesta y perfecta se completa con los acordes V<sub>7</sub> y I en esta tonalidad.

Luego, la parte C se repite con ligeros cambios que radican en la inversión, posición y disposición de algunos acordes además de que agrega una tercera nota en el motivo que hace la mano derecha haciéndolo por acordes en su mayoría, pero funcionalmente y en cuanto al manejo de las cadencias el procedimiento es idéntico. El motivo cambia a uno tético, más sencillo y basado en el patrón de acompañamiento tradicional. En la primera frase del periodo, la mano izquierda y derecha van juntas, en homorritmia; en la segunda la izquierda contrasta y da solo el bajo en figura de blanca con puntillo. Esto no sucede en la repetición de la parte C, en esta, la mayoría del periodo es de textura homofónica.

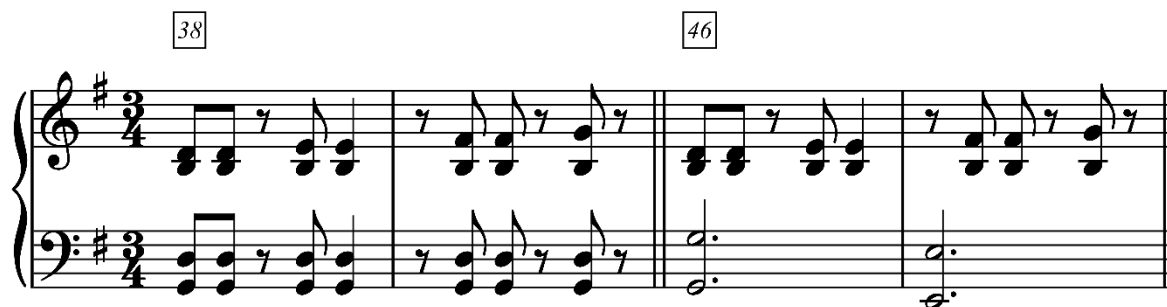


Ilustración 16 Ejemplo del motivo en los compases 38, 39 y 46, 47 de "Entusiasmo". Fuente: Elaboración propia.

Antes de profundizar en la textura y patrones que predominan en el resto de la obra queda describir la sección D que también está en tonalidad de Sol mayor. Esta última sección es igualmente un periodo compuesto, simétrico melódicamente repetitivo, en su primera frase manipula acordes simples de las funciones S, D y T y termina con en acorde de séptima de dominante en una semicadencia auténtica. La segunda frase continua con el mismo

tratamiento funcional con la novedad de que en la cadencia conclusiva perfecta se incluye el acorde del  $V_{4/3}^{-5}/V$  y completa la cadencia con el  $K_{6/4}$  seguido de la resolución  $V_7$  a I.

En esta parte, el tema tiene elementos tanto de la parte A como de la parte C.



Ilustración 17 Ejemplo del material temático de la parte D, en "Entusiasmo". Fuente: Elaboración propia.

A excepción de la primera frase de la parte C la textura en el resto de la obra es de melodía más acompañamiento, en muy pocos lugares la mano izquierda toma función melódica donde completa espacios de reposo de la melodía principal.

El elemento que realmente se destaca en este caso es que en múltiples ocasiones el patrón de acompañamiento tradicional del género alterna con otras figuraciones.

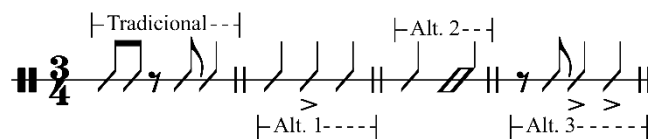


Ilustración 18 Patrones de acompañamiento en "Entusiasmo". Fuente: Elaboración propia.

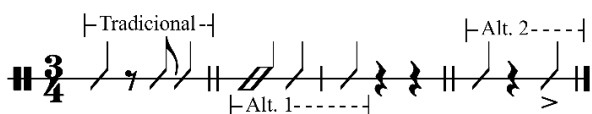


Ilustración 19 Patrones de final de sección en "Entusiasmo". Fuente: Elaboración propia.

También en los finales de sección no necesariamente se encuentra el patrón rítmico tradicional, sino que alterna con otros.

#### 4.1.5. Cafetero (Maruja Hinestrosa)

##### Información general

Cafetero es una composición de María de la Cruz Hinestrosa Eraso, más conocida como “Maruja” Hinestrosa. Ella nace en la ciudad de Pasto en el año 1914 y es una figura de gran importancia para el país y la región Nariñense ya que en el caso de esta obra, — la más reconocida de su autoría — escrita “desde una ciudad tan apartada de la capital colombiana, se convertiría en uno de los grandes símbolos de la música nacional” (Mesa Martínez 2018, 125).

Hinestrosa presenta esta obra — compuesta a sus 14 años — en la revista “Ilustración Nariñense” que en su edición 48 había “una lista de obras musicales sometidas a concurso a fin de promover la cultura en el departamento de Nariño”. (Delgado 1993 citado en; Mesa Martínez 2018, 125) En aquella época que esta mujer se presentase a un “concurso regional seguramente no dimensionaba el impacto que esta composición tendría en la radiodifusión y la discografía internacional” (Mesa Martínez 2018, 125).

Además de Cafetero, Hinestrosa tiene una producción que hace cuenta de obras de otros géneros populares y académicos, que representan sus distintas facetas como compositora. Maruja es — entre los compositores incluidos en este trabajo — la que más tarde fallece, a sus 85 años en el año 2002.

### *Análisis musical*

La forma de la pieza, en métrica de  $\frac{3}{4}$ , consta de una introducción — lo cual muestra diferenciación con análisis de las obras anteriores — que es secundada por dos periodos simétricos y culmina con una tercera parte asimétrica. Su tonalidad es Do mayor situación que cambia solo hasta la última parte donde el centro tonal está en la subdominante (Fa mayor) de la tonalidad original.

## **|| INTRO ||: A :||: B :||: C :||**

### *Tabla 8 Forma de la obra "Cafetero"*

La introducción de la obra consta de 7 compases en los cuales los acordes de función T y D preponderan, el séptimo compás queda suspendido en el  $V_7$  que instala las condiciones para iniciar la siguiente sección.

La parte A es un periodo compuesto, simétrico y melódicamente repetitivo que dispone de una semicadencia auténtica y una cadencia conclusiva, auténtica y perfecta al final. En esta sección el único elemento nuevo que funcionalmente afecta la armonía es en el compás 20 donde aparece por primera vez el acorde de IV grado.

El motivo expuesto en la parte A es compuesto con ictus acéfalo ya que inicia en la segunda corchea del primer tiempo. El primer inciso comprende una triple bordadura alrededor de la nota Sol; al principio, en figura de tresillo de semicorchea aplica una bordadura superior con la nota La, luego en corcheas bordadura inferior por medio tono (Fa#), después nuevamente

bordadura superior con un tono (La), también en corcheas. El segundo compás contiene solo figuras de corchea en arpeggio sobre notas del acorde, en este caso V<sub>7</sub>.



Este motivo lo repite dos veces y representa la primera semifrase, el antecedente.

*Ilustración 20 Motivo de la obra "Cafetero". Fuente: Elaboración propia.*

Luego la compositora, consecuentemente, en la segunda semifrase usa dos voces en movimiento oblicuo<sup>29</sup>, aquí la primera voz tiene todo el movimiento, expresado en un conjunto de intervalos en corcheas por cuartas, terceras, quintas y sextas ascendentes.



*Ilustración 21 Segunda semifrase de la primer frase del "Cafetero". Fuente: Elaboración propia.*

En la segunda semifrase de la segunda frase del periodo, el proceso es trabajado sobre elementos similares, pero con variantes en la interválica y la dirección.

La parte B de la obra es igualmente un periodo compuesto, simétrico y melódicamente repetitivo, desde la perspectiva armónica no contrasta con el primer periodo, a grandes rasgos es idéntico, al menos desde las funciones que maneja lo es. Aunque es relevante en el compás 32 la inclusión de la novena en el acorde de dominante. Motívicamente esta sección se basa en el consecuente a dos voces presentado en el primer periodo.

La última sección de la pieza es más grande en comparación con las otras, esta es representada en un periodo compuesto, asimétrico, melódicamente repetitivo con extensión por aumento y complemento. Además, muestra una nueva tonalidad en región de subdominante (Fa mayor) con relación a la tonalidad inicial. La primera frase de la parte C presenta en sus primeros compases la sucesión de acordes I, I<sub>6/4</sub> y I, lo cual repite hasta la

<sup>29</sup> Mientras una está en movimiento la otra se mantiene en la misma nota.

semicadencia auténtica; en la segunda frase predomina la función de D que cambia solo hasta la resolución mediante una cadencia auténtica imperfecta que por aumento y hasta el compás 65 llega al acorde perfecto del I grado y por complemento mediante una cadencia conclusiva, compuesta y perfecta bastante extensa, al principio enfatiza en la función de subdominante con el  $V_7/IV$  y  $VII_7/IV$  con resolución al IV grado respectivamente, seguido por los acordes de  $IVm$ , I,  $V_7$  y I cada uno con dos compases de longitud.

En este periodo el motivo cambia y aumenta la densidad debido a el número de voces usado ya que ahora en la mano derecha la melodía es mayormente apoyada por el acorde en adición a las notas del acompañamiento en la mano izquierda.



*Ilustración 22 Motivo de la parte C del "Cafetero".  
Fuente: Elaboración propia.*

El acorde en la mano derecha algunas veces se sugiere también como arpeggio. Esto siempre en tiempo débil, es decir, en el segundo tiempo del compás debido a distintas transformaciones que sufre el motivo tanto desde su perfil rítmico como desde el métrico.

En cuanto a la textura la obra se basa en la de melodía más acompañamiento con la distribución usual en funciones de las manos. Esta pieza, como otras ya analizadas en este documento, en algunos lugares da una función melódica a la mano izquierda en los lugares que la melodía principal reposa. Aunque en contraste con esas obras en esta se presenta en menor medida. Lo anterior con el uso de grados conjunto o también notas cromáticas.



*Ilustración 23 Ejemplo de los compases 36 y 37 del "Cafetero" sobre las funciones de la mano izquierda. Fuente: Elaboración propia.*

La Ilustración 23 hace ejemplo de lo comentado y muestra específicamente el evento de los compases 36 y 37 donde se puede ver el contraste entre el movimiento melódico y luego el acompañamiento.

El patrón de acompañamiento siempre es el mismo — conforme lo tradicional — cuando la mano izquierda solo cumple esta función. Igualmente, Hinestrosa mantiene en los finales de sección la figura habitual.



*Ilustración 24 Final de la primera sección del "Cafetero", compás 23. Fuente: Elaboración propia.*

En ocasiones la compositora combina los dos patrones, dejan el de final de sección en la mano derecha y da continuidad al de el acompañamiento en la izquierda, ejemplo de esto en la Ilustración 24 que referencia el compás 23 de la obra.

#### 4.1.6. Rayo de luna (Pedro Morales Pino)

##### *Información general*

El autor de esta obra es Pedro Morales Pino, uno de los personajes más reconocidos y representativos en términos de la música colombiana del centro del país. Nació en Cartago, Valle en el año 1863, llevó estudios de armonía en la Academia Nacional de Música con Julio Quevedo y Augusto Azzali como maestros. Este contexto sería determinante para el futuro como compositor de Morales Pino donde su pensamiento se formó desde lo académico y donde también compartió con figuras que lo nutrieron de ideales nacionalistas.

Este autor fue uno de los grandes impulsores de los géneros andinos, así como de los instrumentos que son propios de las músicas campesinas. Esto a través de proyectos como el de la Lira Colombiana — agrupación de la cuál es fundador — y grandes esfuerzos por estructurar la música colombiana y llevarla a la partitura.

Morales Pino fue intérprete de guitarra y bandola de los cuales fue maestro, además del piano al cuál llevó variedad de obras que originalmente escribió para sus formatos de estudiantina, pero “lo hacía con tal técnica, que parecía como si esas obras hubieran sido escritas para este instrumento” (Añez 1951 citado en; González Arévalo y Collazos García 2013). Además de su notable trabajo en la música Morales Pino también encontraba pasión en otras actividades como la pintura y la poesía. Su muerte data del año 1926 en la ciudad de Bogotá.

Rayo de luna es una de sus más de 200 obras, en su mayoría instrumentales, las cuales tomaron relevancia hacia finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX. El pasillo fue uno de los géneros en los que más hizo incursión:

*El pasillo colombiano fue el género musical que más exploró el compositor, en su catálogo se encuentran 79 de ellos. Gracias al enriquecimiento formal que tuvo este género con el tratamiento que el compositor realizó a nivel armónico, melódico, y en el esquema formal de la pieza la inclusión del trio, se le dio el sobre nombre del “rey del pasillo”. (González Arévalo y Collazos García 2013)*

#### *Análisis musical*

Este pasillo lento está escrito en  $\frac{3}{4}$ , en tonalidad principal de Mi bemol mayor y corresponde a una forma de tres partes con repetición en espejo<sup>30</sup> e introducción.

**|| INTRO || A | A' ||: B :||: C :|| B | A ||**

*Tabla 9 Forma de la obra "Rayo de luna". Fuente: Elaboración propia.*

Los primeros seis compases de la obra son de introducción , aquí el compositor emplea elementos ritmo-melódicos y armónicos que se encuentran en la parte A y la parte B y que se abordan aquí en su momento.

---

<sup>30</sup> Esto, al tomar C como eje central desde el cuál las partes A y B se repiten, pero en retrogrado (BA).



La parte A es un periodo compuesto, simétrico y modulante — abierto<sup>31</sup> — melódicamente repetitivo. La primera frase de este inicia en el acorde  $V_7$  a modo de ante compás, en esta se utilizan acordes de las tres funciones tonales (S, D y T) y es relevante destacar primero el uso de acorde de tónica con sexta agregada y segundo el movimiento que realiza la voz superior de la mano izquierda sobre la nota Do seguida de Do bemol en el último tiempo del compás 9 que en este caso específico corresponden a la sensible del acorde e insinúan una armonía sobre el IV grado, primero mayor, luego menor. Esto y todo lo demás repite idéntico en la segunda semifrase y llega así a una semicadencia compuesta y auténtica.

La segunda frase del periodo destaca armónicamente por el uso del acorde de VI grado en el compás 17, usado como pivot para la modulación a la tonalidad del V grado (Si bemol mayor) en la cual se correspondería con el II grado para luego realizar la cadencia conclusiva que resulta ser imperfecta, hace uso además del acorde de  $V_7^{+5}$  para resolver a la tónica. Después, la parte A se repite con algunas variaciones que involucran elementos de la tímbrica y densidad en la textura, además de la armonía que, en la primera frase hacia la segunda semifrase realiza la semicadencia sobre el  $V_7/IV$ , acorde que continúa en diferentes inversiones en el primer compás de la siguiente frase, con el fin de destacar la función de S, y que resuelve en una modulación pasajera al acorde de  $VI m_6$  en el compás 32 que a su vez es parte de la cadencia conclusiva compuesta — esta vez — perfecta en la tonalidad de Mi bemol mayor al final del periodo.

El motivo sobre el que se desarrolla esta parte — expuesto también en la introducción — es compuesto con ictus acéfalo, inicia en la segunda corchea del primer tiempo. Su primer compás consiste en: primero un silencio de corchea, después una corchea en la nota Si bemol que por intervalo de sexta mayor ascendente va a la nota Sol (negra con puntillo) que por grado conjunto desciende a un Fa en figuración de corchea. A partir de esta última hay un intervalo de quinta mayor ascendente a la nota Do (negra con puntillo) — en el inicio del segundo inciso — que por grado conjunto desciende a Si bemol (corchea) y nuevamente desciende una quinta a Mi bemol (negra) que se extiende ligada al siguiente compás con una corchea (al seguir el mismo patrón dado de negra con puntillo).

---

<sup>31</sup> La cadencia termina en el quinto grado de la tonalidad, esto con respecto a la principal.



Ilustración 25 Motivo de la obra "Rayo de luna". Fuente: Elaboración propia.

Es posible agregar que la primera parte de este motivo está dentro de un contexto idiomático de la música romántica, ya que se encuentra en distintas obras de este periodo, por ejemplo, en el "Preludio" de la ópera "Tristán e Isolda" de Richard Wagner.

En la parte B la forma es un periodo compuesto simétrico melódicamente repetitivo que contrasta en tonalidad y motivo con respecto a A. Ahora la tonalidad está sobre la subdominante (La bemol mayor), en la primera frase del periodo se encuentra la semicadencia auténtica sin mucho más que comentar, ya en que los compases antes de esta, el contenido armónico es básico siempre entre los acordes de I, IV y V a excepción de una doble dominante en el compás 45.

En la siguiente frase el panorama no es muy distinto, aunque incluye desde la función S a los acordes de II y II<sub>7</sub> que no estaban en la otra y que en este caso hacen parte de la cadencia conclusiva, compuesta y perfecta. La temática en esta parte alterna entre nuevo material y el expuesto en la parte A con algunas variación en su segunda parte. Lo primero como antecedente y lo segundo como consecuente. El contenido nuevo radica en un motivo compuesto con ictus acéfalo en figuración de corchea y movimiento por grados conjuntos o de máximo una tercera mayor, esto a dos voces y por terceras, en la mano derecha.



Ilustración 26 Motivo de la parte B, "Rayo de Luna". Fuente: Elaboración propia.

Este motivo también es parte del material que se usa en la introducción.

La parte C es igualmente un periodo compuesto y simétrico, en su primera frase la armonía se sitúa sobre acordes en la región subdominante (IV, II) de la tonalidad de La bemol mayor y termina con la semicadencia auténtica. En la segunda frase de esta sección se destaca el uso acorde del IIb/V entre los compases 65 y 66, además de que termina con la cadencia conclusiva, compuesta y perfecta. En este periodo la temática es diferente con mucho más

movimiento en la mano izquierda que en la derecha, las voces superiores son cantábiles y en figuraciones largas, en cambio la parte del bajo destaca por el arpeggio en corcheas y movimientos por grado conjunto también en esa figura, esto con el fin de ocupar el espacio que corresponde al reposo de las notas largas en el espectro superior.



*Ilustración 27 Ejemplo de la temática de la parte C en “Rayo de luna”, compás 57 al 62. Fuente: Elaboración propia.*

En seguida sucede la ya nombrada repetición en espejo donde vuelve a B y luego A, sin realizar ninguna transición o preparación entre una y otra, esto ya que B está en una tonalidad diferente (La bemol mayor) que A (Mi bemol mayor), sencillamente termina la repetición de una y de inmediato empieza la otra. La parte A se presenta nuevamente con sus dos variantes A y A', en la segunda y con intención de hacer diferenciación del final de la obra, se agrega un complemento que particularmente responde solo a la armonía del acorde de I grado.

La textura de la obra consiste en forma generalizada en melodía más acompañamiento, aunque en este caso ya es usual una mayor participación melódica entre las funciones que la mano izquierda tiene, pero siempre como complemento o respuesta a la melodía principal cuando esta está en reposo. Lo anterior normalmente con arpeggios—que también actúan como acompañamiento— y movimientos por grados conjuntos a corcheas. En este pasillo el patrón de acompañamiento tradicional empieza a alternar más recurrentemente con otras formas que responden más a la escritura pianística. Pero con una escritura dirigida al público aficionado, nada que requiera virtuosismo de parte del intérprete.

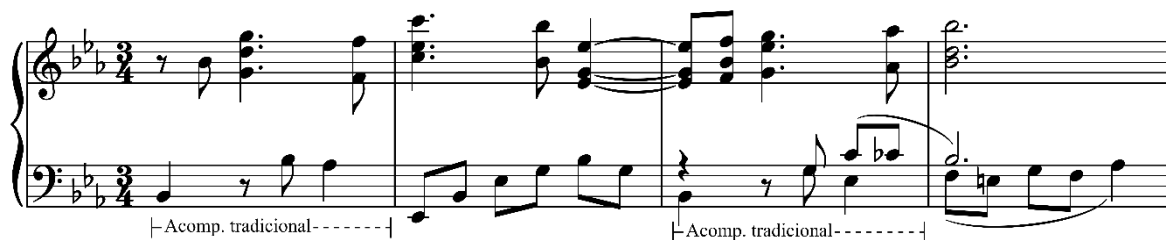


Ilustración 28 Acompañamiento tradicional alternado con otras formas en "Rayo de luna", compás 23 al 26. Fuente: Elaboración propia.

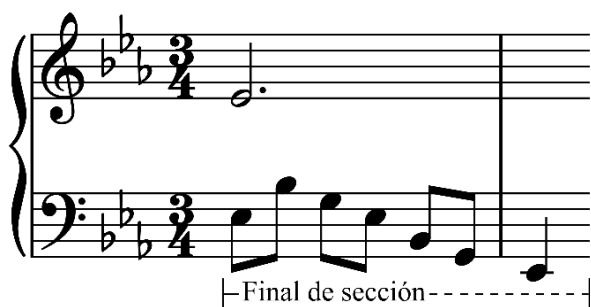


Ilustración 29 Final de la parte A' en "Rayo de luna". Fuente: Elaboración propia.

Además, el descrito como patrón para los finales de sección<sup>32</sup> ya no se encuentra. En este caso siempre se da con arpeggios o movimientos por grado conjunto en corcheas que terminan en una negra o blanca en el siguiente compás.

#### 4.1.7. Trozo 171 (Guillermo Uribe Holguín)

##### *Información general*

Los 300 trozos en el sentimiento popular hacen parte del amplio catálogo de obras del compositor Guillermo Uribe Holguín y son probablemente de las obras más conocidas, difundidas y estudiadas de esta producción. Holguín es una de las figuras que más destacan en el contexto del nacionalismo colombiano, tanto por su obra como por sus aportes a la institución de un ambiente musical académico en el país, específicamente desde la ciudad de Bogotá.

Nació en Bogotá en el año 1880, desde muy joven inicia sus estudios musicales y con gran talento logra destacar como violinista y da sus primeros pasos como compositor “ en el teclado, mientras entretenía a familiares y amigos improvisando pasillos en las veladas sociales propias de su época y alta posición social” (Eliana Duque 1980, 12)

<sup>32</sup> Ver Ilustración 1

En 1970 ganó una beca para estudiar en la Schola Cantorum de París, a su regreso fue quien tomó bajo su dirección la Academia Nacional de Música y bajo esta gestión la convierte en el Conservatorio Nacional. Fue maestro en las áreas de composición, violín y dirección, gracias a sus conocimientos en esta última también sentó las bases de la Orquesta Sinfónica Nacional. Holguín “defendía la prerrogativa de componer en un estilo europeo y academizante...” (E. A. Duque 2016). Este pensamiento lo llevó a ser parte de distintas controversias y críticas con respecto a su gestión y manejo del Conservatorio Nacional y de su obra frente a la opinión de otros compositores sobre lo que debía ser la música nacional.

Fallece en el año 1971, hoy recordado como uno de los grandes personajes influyentes sobre la escuela y actividad musical en Colombia.

En cuanto a los 300 trozos en el sentimiento popular dice Duque: “constituyen el grueso de la obra pianística de Uribe Holguín” (Eliana Duque 1980, 31). Estos trozos son considerados obras de carácter académico en las cuales fueron usados algunos elementos de la música folclórica, específicamente de los géneros de bambuco y pasillo. Además, “esta extensa colección de piezas para piano aparece en un lapso en el Uribe Holguín experimenta con un nuevo estilo, encauzando así su situación anímica” (Eliana Duque 1980, 31). El lenguaje y estilo musical que predomina en estas piezas se basa en influencias de la escuela romántica y preimpresionista.

La elección e inclusión del trozo 171 en este análisis se debe a que en él destacan elementos rítmicos del pasillo y también porque la obra general de los 300 trozos sigue prácticas que son propias del romanticismo, un ejemplo puede ser el nombre asignado de “Trozos” que se puede comparar con los que se usaban en el periodo romántico europeo: momento, pensamiento, etc.

#### *Análisis musical*

El aspecto formal de este trozo musical corresponde a tres partes y una coda. Estas secciones no se representan en formas pequeñas ya preestablecidas como los periodos, ya que en este caso lo que define la forma no son las cadencias sino las áreas tonales que se presentan en la obra. Todo esto sobre una tonalidad principal de La menor y una indicación métrica particular, ya que el autor sugiere  $\frac{3}{4}$  y  $\frac{6}{8}$  debido a que en el trascurso de la obra tanto la

organización de las figuras como la distribución de los acentos hacen alternancia entre estas dos métricas.

A continuación se indican gráficamente las partes para tener una referencia más clara con relación a la posterior descripción de cada una de ellas.

## || **A** | **A<sup>1</sup>** | **A<sup>2</sup>** | **CODA** ||

*Tabla 10 Forma de el "Trozo 171". Fuente: Elaboración propia*

La parte A — y la obra en general — exhibe una armonía que responde a la búsqueda expresiva planteada por el pensamiento romántico. Puede ser destacado el uso de la séptima en acordes dentro de la función de T y S (séptima mayor en acordes mayores y menor en los menores). Asimismo, en el acorde de I grado puede verse en ocasiones la sexta agregada y resalta considerablemente el uso de los acordes VIIb y IIbmaj<sup>7</sup> que involucran un tratamiento cromático en la armonía.

Como es evidente en la Tabla 10, hay similitudes entre las partes, sobre todo desde el material rítmico, que en lugar de ser reemplazado por otro contrastante, se presenta en distintas variaciones. El autor sugiere en la primera parte una melodía que es más bien pasiva y en algunos compases con menos movimiento que el acompañamiento.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system shows a melody line in the right hand, indicated by a dashed arrow and the label '-Melodía'. The left hand provides a rhythmic accompaniment with a piano (p) dynamic. The second system continues the piece, featuring a trill (tr) in the right hand and a piano (p) dynamic in the left hand.

*Ilustración 30 Fragmento de la parte A del "Trozo 171". Fuente: Elaboración propia*

En el ejemplo anterior se constata que la parte del acompañamiento — en la mano izquierda — es la que da movimiento a la obra y justamente es la que contiene el patrón característico del pasillo.

En la parte A<sup>1</sup> la tonalidad se desplaza a la de Re menor, esto sin realizar ninguna preparación. Armónicamente, los procedimientos y acordes usados continúan por la misma línea de la parte anterior. Por ejemplo, sobresale el uso del acorde III# y el de VIIb, ambos de carácter cromático. Como ya fue mencionado, la temática de las partes A<sup>1</sup> y A<sup>2</sup> está relacionada con la de A y representa es una variación de esta.

En A<sup>2</sup> la tonalidad vuelve a establecerse en La menor, lo cual sitúa la obra dentro del sistema tonal y el principio de repetición que este implica. Esta parte está amparada bajo la función de reexposición, en este caso dinámica. Pero, es importante recordar que en esta obra la tonalidad es la que sugiere y marca la forma, la temática es secundaria pero igual sugiere una reexposición.

La coda ha de ser entendida como una variación abreviada, se encuentra en la tonalidad principal y aborda elementos que fueron presentados desde las partes anteriores desde la temática y la armonía. En el último compás se encuentra el acorde del I grado perfecto, usado como recurso para enmarcar la obra dentro del sistema tonal nuevamente.

La textura que predomina en la pieza es la de melodía más acompañamiento y aunque la obra no es considerada enteramente como pasillo si contiene en gran medida el patrón rítmico de acompañamiento del pasillo y distintas variaciones de este.

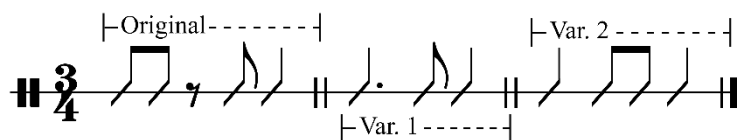


Ilustración 31 Patrones de acompañamiento en el "Trozo 171". Fuente: Elaboración propia

Además, estos patrones también pueden verse alternados con ritmos más simples en ocasiones una sola figura, por ejemplo una blanca con puntillo con la que da el acorde sin más.

#### 4.1.8. Pasillo n° 4 (Antonio María Valencia)

##### *Información general*

Esta obra hace parte de la producción del compositor Antonio María Valencia. Este nace en Cali en el año 1902 en una familia con gran vocación musical. Debido a las dotes que mostró desde temprana edad en lo musical, fue orientado por este camino.

Al llegar a su adolescencia se desplaza a la ciudad de Bogotá para adelantar estudios en piano con Honorio Alarcón con quién tomó ventaja desde el aspecto técnico del instrumento. “Los señalados progresos del joven pianista fueron motivo para que los gobiernos departamental y municipal de su ciudad le confirieran una beca para realizar estudios avanzados en Europa” (Fondo Editorial EAFIT y Valencia 2017, ix). Más específicamente se recibe de la Schola Cantorum en París donde se preparó principalmente como pianista y compositor. Sus destrezas como intérprete fueron elogiadas en repetidas ocasiones ya que poseía una capacidad técnica e interpretativa de talla internacional.

Adicional a su práctica instrumental y docente (la cual ejerce con su regreso a Colombia), Valencia, cultiva un repertorio desde la composición — generalmente — para el piano y otros formatos como el de voz y piano, distintos grupos de cámara y coro. Fallece en su ciudad natal en el año 1952.



### *Análisis musical*

En este caso el aspecto formal implica cinco partes que provienen de un modelo de tres (ABC), las primeras dos con repetición conjunta, la tercera con repetición individual y las últimas con repetición conjunta igual que las primeras. La tonalidad principal de la obra es Si bemol mayor y está escrita en indicación métrica de  $\frac{3}{4}$ .

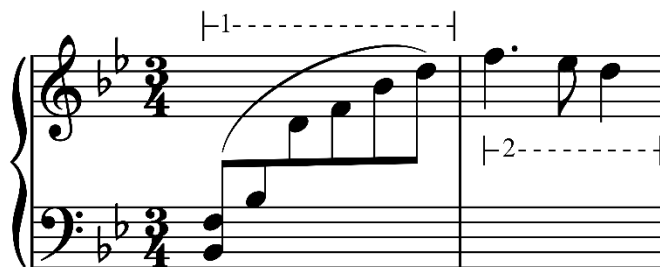
**||: A | A' :||: B :||: C | C' :||**

*Tabla 11 Forma de la obra "Pasillo n° 4". Fuente: Elaboración propia.*

La primera parte (Vivo) consiste en un periodo simple y asimétrico melódicamente repetitivo con extensión por aumento. En los primeros 4 compases de este es de resaltar el uso del acorde de tónica con sexta agregada, además del  $V_7/V$  que por inclusión de retardos dentro de la melodía se genera también la novena en este acorde. La primera frase termina con semicadencia auténtica. En la segunda nuevamente se encuentra el acorde de tónica con sexta agregada, seguido por el acorde del IV grado menor y el de dominante. Luego de esto va el aumento que varía la inversión del acorde de dominante y para realizar la cadencia conclusiva usa el  $V_{4/3}^{+5}$  que resuelve al acorde perfecto de I grado.

La sección A se repite con algunas variaciones (A'), desde la armonía sobre todo, por ejemplo en la primera frase el acorde de doble dominante ya no es el  $V_7/V$  sino el  $VII_7/V$ , en el cual se da la semicadencia. Al acorde anterior le sigue el del  $VII_7$ , donde inicia la segunda frase, en esta el énfasis es sobre todo en el II grado mediante el uso de dominantes secundarias del tipo  $VII_7/II$  en distintas inversiones, que por elipsis llegan a un  $VII_2$  que antecede el aumento donde se realiza la cadencia conclusiva, compuesta y perfecta. Posteriormente, la parte A y A' se repiten en el mismo orden en que fueron presentadas.

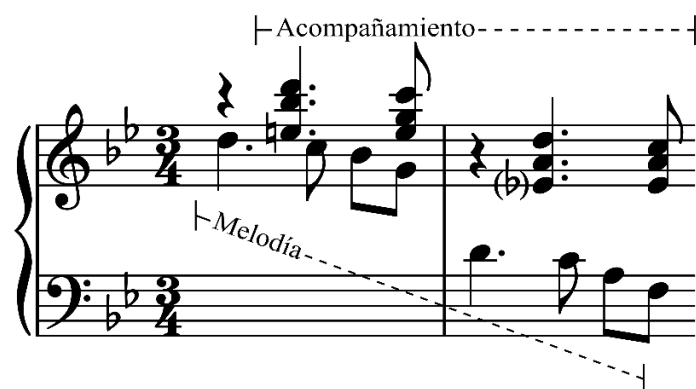
El motivo que se presenta en la parte A es compuesto, en su primer compás se encuentra un arpeggio con las notas del acorde de I grado en figuración de corchea, en el segundo, la figura es de negra con puntillo, corchea y negra con las notas Fa, Mi bemol y Re respectivamente.



En la Ilustración 32 se muestra solo el aspecto melódico, sin acompañamiento, para tener una visión más clara de lo que comprende el motivo.

*Ilustración 32 Motivo de la obra "Pasillo n° 4". Fuente: Elaboración propia.*

Particularmente, el acompañamiento se encuentra en las voces superiores y además no está basado en ninguna de las propuestas de acompañamiento descritas como tradicionales en género, más bien estos patrones son utilizados en la melodía, por ejemplo, el segundo compás de la Ilustración 32. En la siguiente, se ejemplifica un fragmento donde se encuentra la melodía y el acompañamiento juntos:



Entonces, como se muestra en el ejemplo a la izquierda, el patrón de acompañamiento en esta obra consiste rítmicamente en el silencio de negra, negra con puntillo y corchea.

*Ilustración 33 Acompañamiento en las voces superiores del "Pasillo n° 4". Fuente: Elaboración propia.*

La parte B (Moderato) es diferente a las anteriores, ya que se presenta como periodo compuesto y simétrico melódicamente repetitivo. En este caso, la primera semifrase de la primera frase tiene una armonía sencilla que se encuentra en el marco de las regiones T y D. La segunda semifrase es la que destaca ya que realiza el procedimiento para lograr una modulación pasajera al II grado, entendiéndose esto como una semicadencia plagal. En la segunda frase del periodo, empieza a insinuarse la cadencia sobre el II grado disminuido, este enlaza al acorde cadencial que precede a los acordes  $V_7/V$ ,  $V_{4/3}$ ,  $V_7$  y I. Lo anterior definido como una cadencia conclusiva, compuesta y perfecta. Esta sección B se repite de forma idéntica.

En esta fracción de la obra, la melodía parece ser trasladada a las voces superiores que en parte siguen con el patrón rítmico indicado en la Ilustración 33, pero aquí, los papeles se intercambian y el motivo arpegiado de la Ilustración 32 cumple la función de acompañamiento.

The image shows a musical score for piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 3/4. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody line is written in the treble clef and is marked with a bracket and the word 'Melodía'. The vocalization line is written in the bass clef and is marked with a bracket and the word 'Vocificación'. The accompaniment line is written in the bass clef and is marked with a bracket and the word 'Acompañamiento'. The melody line starts with a whole note chord, followed by a half note, and then a quarter note. The vocalization line starts with a quarter note, followed by a half note, and then a quarter note. The accompaniment line starts with a quarter note, followed by a half note, and then a quarter note.

Ilustración 34 Melodía y acompañamiento, parte B del "Pasillo n° 4".  
Fuente: Elaboración propia.

En la Ilustración 34 se ve representado lo descrito anteriormente y también se evidencia que aun así, la función de la mano izquierda no se reduce solo al acompañamiento sino que, por ejemplo, en el segundo compás de la ilustración hace vocificación de la melodía.

La sección C (Meno) representa contraste en esta obra, sobre todo, desde la tonalidad y el manejo del timbre y la textura. Esta parte se encuentra en tonalidad de Si bemol menor, es decir, la tonalidad paralela con respecto a la inicial (Si bemol mayor). El timbre y la textura radican en el cambio de registro de lo medio-agudo — en las partes A, A' y B — a lo medio-bajo — en C y C' — donde el registro medio lo abarca el acompañamiento en la mano derecha y en la izquierda el bajo cumple la función melódica.

En términos de la forma, esta parte es un periodo simple y asimétrico melódicamente repetitivo con extensión por aumento y complemento que además es abierto. La primera frase se expresa desde las funciones de T y D y termina con una semicadencia auténtica. En la segunda el ámbito armónico es más complejo, resalta una serie de elipsis que implican los acordes de VII<sub>2</sub>/II, VII<sub>7</sub>/III y VII<sub>2</sub>/V. Luego comienza el aumento donde se da la resolución del VII<sub>2</sub> al I<sub>6</sub><sup>3x2</sup> y continúa con el complemento que comienza la cadencia con acordes como V/V y V<sub>7</sub> el cual no resuelve sino hasta el primer compás del siguiente periodo, cumpliendo función de puente entre uno y otro.

La última parte está basada en C aunque tiene cambios en su segunda frase lo cual la convierte en C', la primera frase es idéntica. La segunda frase modificada altera también definición del periodo ya que ahora resulta ser simple y asimétrico melódicamente repetitivo

con un solo tipo de extensión, el aumento. Ya que antes, el acorde VII<sub>2</sub> resolvía a I<sub>6</sub>, ahora este hace elipsis al de VII<sub>6/5</sub>/II, seguido por VII<sub>7</sub>/II y su resolución a II<sub>6</sub> que da paso a la cadencia conclusiva, compuesta y perfecta. Posteriormente, la parte C y C' se repiten en el mismo orden en que fueron presentadas, con la particularidad de que en esta segunda vez el acorde perfecto del I grado al final de C' no es el de Si bemol menor sino el de Si bemol mayor, tonalidad inicial de la obra.

Con los comentarios hechos sobre el tema en cada una de las partes, queda claro que la textura de la obra es melodía más acompañamiento. Pero, el tratamiento que Valencia hace de la misma junto con el timbre le da la oportunidad de alternar la distribución de las funciones de cada mano, cuestión que se diferencia y evidencia entre cada una de las partes (A, B y C, al entender A' y C' como repetición del prototipo ya que sin ser idénticas continúan sobre el mismo material).

#### 4.1.9. Pasillo (Adolfo Mejía)

##### *Información general*

Adolfo Mejía Vallejo — compositor de esta pieza — nace en Sincé, Sucre en el año 1905 y fallece en Cartagena en 1973. Su trayectoria es una de las más destacadas entre los compositores de la primera mitad del siglo XX. Fue director de distintas agrupaciones, guitarrista y compositor, claramente. Sus trabajos compositivos confluyen en distintos géneros en los que incursionó como el jazz, la música de baile heredada del siglo inmediatamente anterior a él y los dos géneros considerados, ya por muchos, en su tiempo como nacionales, el pasillo y el bambuco.

Tuvo vida en la ciudad de Nueva York donde se vinculó a distintos círculos de personas que trabajaban en las emisoras de habla hispana y en estudios discográficos. Esta experiencia se vio reflejada a su vuelta en Colombia cuando empieza a hacer parte de emisoras locales.

Su formación académica y formal en la música empieza en el Conservatorio Nacional, por ese tiempo compone la “Pequeña Suite” que le da el mérito para ganar el premio de composición Ezequiel Bernal. [Como resultado de este premio en 1939, Mejía obtiene una beca para viajar a Francia a continuar sus estudios musicales, pero el estallido de la segunda Guerra Mundial no le permite realizar sus planes...] (Bermúdez 2016). Pero si pudo asistir a

algunas clases en la Ecole Normale de Musique con maestros como Nadia Bonnevillie y Nadia Boulanger.

Luego viaja a Estados Unidos nuevamente junto a Leopold Stokowski a quien conoce en Brasil. Después de terminada la guerra vuelve a Cartagena donde se desempeña como docente y continúa ejerciendo la composición. “De esta época datan sus Acuarelas colombianas, otra obra de inspiración nacionalista para orquesta de cuerdas y sus obras para piano, publicadas en 1990” (Bermúdez 2016). Casi todas estas obras bajo el sentir nacionalista, aunque otras con miras a explorar estilos como el impresionismo.

Durante toda su vida compositiva recibió muchos más reconocimientos como la condecoración de parte de la Orden Naval Almirante Padilla, el título de Doctor Honoris Causa en Humanidades otorgado por la Universidad de Cartagena y el Premio Nacional de Música del Instituto Colombiano de Cultura.

#### *Análisis musical*

El pasillo en Si menor — escrito en  $\frac{3}{4}$  — de Adolfo Mejía se representa en una forma de cinco partes con el modelo de repetición del rondó, donde las dos que corresponden a A se repiten en conjunto, B tiene repetición individual, va de vuelta al conjunto de A, en seguida C y C’ se repiten en conjunto y al final vuelve otra vez nuevamente A y su variante.

**||: A | A’ :||: B :|| A | A’ ||: C | C’ :|| A | A’ ||**

*Tabla 12 Forma de la obra "Pasillo". Fuente: Elaboración propia.*

La parte A (Andante) se presenta como un periodo simple, asimétrico y abierto melódicamente repetitivo con extensión por aumento y complemento, en su primera frase la armonía relaciona las funciones de T, S y D, donde el acorde de tónica aparece con la séptima menor y en la D el V grado es menor, lo que se sitúa el modo eólico. Aquí, la semicadencia se considera auténtica. La segunda frase del periodo da continuidad al tratamiento modal donde los acordes como Vm y VIIb representan a la D.

Luego inicia el aumento que termina estableciéndose con una cadencia plagal del V al IV, enseguida, por complemento, se da dirección a la cadencia conclusiva imperfecta que conecta con el periodo siguiente ya que el acorde final es el de V<sub>7</sub>, razón por la que se considera abierto. Además, en esta oportunidad el autor si agrega la sensible en este último acorde con

lo cual refuerza y recuerda el carácter tonal de la pieza a pesar de que antes el marco fuese principalmente modal, pero esto es más bien con fines expresivos.

La siguiente parte A' se diferencia de A en el complemento ya que los compases anteriores a este son idénticos en los dos periodos. Esta extensión del segundo periodo cumple con la función de establecer la obra con más fuerza dentro de la tonalidad (por el uso de doble dominante y dominante con sensible en el penúltimo compás) aunque resalta que antes de la cadencia — esta vez — conclusiva y perfecta se usa el acorde IIb, lo que se considera un procedimiento de intercambio modal.

El motivo de las partes que comprende la letra A es compuesto con ictus acéfalo y su rítmica se entiende más desde el sonido, es decir, en la ejecución o escucha de la obra que desde la escritura. Además, esta rítmica y por lo tanto la melodía se construye a partir del juego entre dos planos distintos, uno en el registro medio y el otro en el agudo.

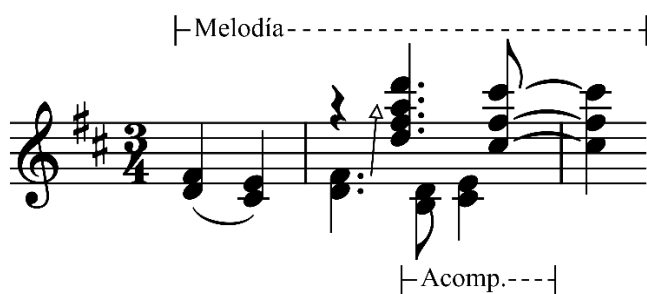


Ilustración 35 Compás 1 con antecompás de la obra "Pasillo".  
Fuente: Elaboración propia.

En la Ilustración 35 está representado el motivo con un fragmento tal y como está escrito en la partitura. Además, se indica el cambio de la voz del registro medio primero con función melódica, luego como vocificación del acompañamiento en la clave de Fa.

Ahora en la Ilustración 36 se puede evidenciar como se percibe el motivo desde la escucha sin distribución en distintas voces y quitando el fragmento de acompañamiento.

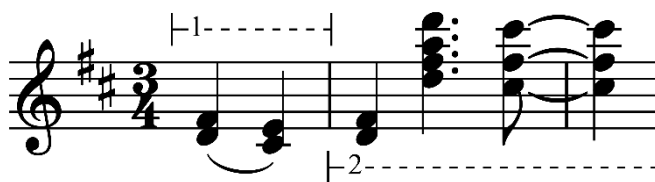


Ilustración 36 Síntesis del motivo en "Pasillo". Fuente: Elaboración propia.

Sobre todo el segundo inciso de este motivo es que se usa mayoritariamente, las dos negras del antecompás se emplean para conectar las frases y los periodos. En cuanto a la intervállica no es algo constante ya que naturalmente depende de la armonía.

La parte B (Allegro) es un periodo compuesto, simétrico y modulante melódicamente repetitivo, su tonalidad es Sol mayor — el sexto grado con relación a la tonalidad principal

— y modula a La mayor al final. Aunque este cambio a Sol no modifica la armadura lo que provoca una sonoridad modal, específicamente Sol lidio.

La primera frase no contiene muchas novedades con respecto a la armonía pero si se destaca el uso de la séptima mayor en los acordes del I y V grado — es este último el Do# como nota característica del modo lidio —, la semicadencia en este caso es auténtica. En la segunda frase, y antes de modular a La mayor, también se hace modulación a la paralela de Sol mayor, es decir, Sol menor. Además, el autor hace énfasis sobre el acorde VIIb mediante la dominante secundaria y su resolución a este. Luego presenta el acorde II<sub>6</sub>, usado como pivot para la modulación a La mayor, esto con la relación II<sub>6</sub>=I<sub>6</sub> para realizar la cadencia conclusiva, compuesta y perfecta sobre la nueva tonalidad.

El motivo en esta sección es diferente, aunque no cambia el ritmo del antecompás.



*Ilustración 37 Motivo de la parte B de "Pasillo". Fuente: Elaboración propia.*

Este motivo simple es el que aporta el contenido de la melodía para toda la sección, en ocasiones, se le realizan variaciones, por ejemplo, en el segundo compás puede cambiar la negra por dos corcheas.

Pero, cuando rítmicamente se encuentra igual, la interválica es parecida, ya que se transpone. Dependiendo de la armonía puede variar el último intervalo entre una tercera menor o una mayor.

En cuanto a la forma de la sección C (Allegretto Cantábile) se puede decir que es un periodo compuesto, simétrico y abierto melódicamente repetitivo. La tonalidad cambia de nuevo y ahora se encuentra en la paralela mayor (Si mayor) con relación a la tonalidad principal.

El ritmo armónico en la primera frase es de dos compases por acorde principalmente, al final de esta frase empieza a haber énfasis hacia el II grado por medio de distintas dominantes secundarias. Aquí la semicadencia es auténtica ya que la frase termina sobre la dominante para el segundo grado a modo de modulación pasajera que resuelve en el primer compás de la segunda frase.

Para la segunda frase el ritmo armónico cambia a acorde por compás se destaca en los primeros compases el uso de dominantes secundarias que no resuelven ( $V_7/III$  y  $VII_{6/5}/II$ ), es decir realizan elipsis. Al final de esta frase va la cadencia conclusiva, que como fue descrito anteriormente, este periodo queda abierto para poder conectar con el siguiente, pero hay que destacar el uso del acorde  $IIb/V$  antes de  $V_7$ .

La siguiente parte, C', es en su primera frase exactamente igual que C y lo es igualmente en la primera semifrase de la segunda. Pero, en la segunda semifrase, por ejemplo, el acorde del  $V_7/III$  que en C no resolvía esta vez sí lo hace y luego se realiza la cadencia compuesta, conclusiva y perfecta. Para volver al conjunto de la parte A se añade una segunda casilla donde luego de  $K_{6/4}$  va el acorde  $Vm7$ , seguido de  $V_7$  y retorna.

El motivo en la parte C son solamente tres negras, estas se mantienen — rítmicamente — durante toda la sección, lo que cambia es la interválica.



Algunas veces se muestran por grados conjuntos, en otras puede haber saltos y en otras pueden ser notas del acorde.

*Ilustración 38 Motivo de la parte C en "Pasillo". Fuente: Elaboración propia.*

Respecto a la textura de la obra, predomina la de melodía más acompañamiento, pero en ocasiones, el acompañamiento es compartido entre parte de la mano derecha y la mano izquierda, lo cual aporta complejidad técnica al momento de la interpretación. Y en cuanto a los patrones rítmicos que son usados, se encuentran claramente los descritos como tradicionales. Además, esta obra es un ejemplo de lo que se indicaba en la Ilustración 3 donde el patrón no conserva el silencio de corchea en la primera subdivisión del segundo tiempo.





*Ilustración 39 Ejemplo de acompañamiento en "Pasillo".  
Fuente: Elaboración propia.*

En la Ilustración 39 se indican las partes que son acompañamiento. Asimismo, se evidencia la distribución de este. Pero hay que tener en cuenta que este patrón puede verse variado de muchas maneras y también reemplazado por patrones no característicos del género, que van más acorde a explotar la capacidad técnica del intérprete.

Para el final de sección ya no es usado un patrón rítmico específico ni característico y tampoco son todos iguales.

#### 4.1.10. Pasillo n° 14 (Emilio Murillo)

##### *Información general*

Con el ánimo de no repetir la información respecto a la reseña de este compositor, el lector puede referirse al numeral 4.1.1, solamente se añade que el “Pasillo n° 14” a diferencia de “Madrigal” si hace parte de la colección de piezas características compuestas por este autor.

##### *Análisis musical*

La constitución estructural de este pasillo implica un prototipo de dos secciones y una coda, está en tonalidad principal de Sol # menor y la indicación métrica sugerida es  $3/4$ .

El tratamiento del material que representa una primera sección A es muy particular, ya que — en la interpretación analítica del autor de este trabajo — el contenido primero se expone (A), luego se repite con algunos cambios desde lo armónico pero se mantiene la una misma imagen (A') y en seguida se presenta en variación, donde se cambia la tonalidad y otros aspectos tanto del ritmo como de la melodía (A<sup>1</sup>). Posteriormente, se exhibe nuevo material que constituye la sección de B y para el final el autor incluye una coda que reúne distintos motivos usados en las partes anteriores además de la repetición exacta de un fragmento de A<sup>1</sup>.

## **|| A | A' | A<sup>1</sup> | B | B' | CODA ||**

*Tabla 13 Forma del "Pasillo n° 14" de Emilio Murillo. Fuente: Elaboración propia*

La primera parte A es un periodo compuesto, asimétrico y abierto melódicamente repetitivo con extensión por aumento y complemento. La frase inicial no presenta ningún tratamiento armónico que fluctúe con el sistema tonal, aunque es de interés resaltar la inversión del primer acorde que siempre es 6/4. En la segunda frase la armonía realiza énfasis sobre el III grado al usar dominantes secundarias hacia este, además de mantener su sonoridad por más de un compás. En las extensiones, destaca en gran medida el acorde del VII grado como dominante, aunque no reemplaza al de V grado en la resolución. Esta resolución es efectiva en el siguiente periodo ya que como ya fue mencionado este es abierto.

A diferencia de la primera parte, la siguiente — es decir A' — es un periodo simple, aunque conserva las características de que es asimétrico y abierto melódicamente repetitivo con extensión por aumento y complemento. Aquí la novedad radica en la segunda frase donde la armonía se desplaza al IV grado por modulación pasajera y donde hace uso de distintas dominantes secundarias del tipo VII<sub>7</sub>/IV. En las extensiones no hay cambios relevantes prácticamente son idénticas que las de A, desde el aspecto armónico.

A<sup>1</sup>, descrita aquí como variación del material de A, introduce una modulación enarmónica y además cambia el modo de menor a mayor, con esto se obtiene la tonalidad de La bemol mayor. Tal y como indica la letra que identifica esta parte, el material usado es similar al de A, pero el autor aplica distintos procedimientos como apoyaturas, mordentes, notas de paso, modificaciones en el perfil rítmico de algunos motivos etc. que señalan y ratifican la variación del tema.

La forma que representa esta parte es la del periodo compuesto, asimétrico y abierto melódicamente contrastante con extensión por aumento. Adicional al cambio de tonalidad, en este periodo resalta sobre manera el uso de la dominante secundaria hacia el II grado (VII<sub>7</sub>/II y V<sub>7</sub>/II, en distintas inversiones) y hacia el VIIb, acorde que involucra armonía cromática aunque no resuelve en ningún momento sino que la dominante va al II grado por elipsis. Por otro lado, también se encuentra el acorde de paso cromático de La mayor usado entre el de I y II grado.

El motivo inicial y que se desarrolla en todas las partes que componen la sección A es de tipo compuesto y tético.

Ilustración 40 Motivo de la sección A del "Pasillo n° 14". Fuente: Elaboración propia

El primer compás de este motivo consiste en una serie de corcheas que desde sus alturas corresponden a notas del acorde en forma de arpeggio ascendente. En el segundo la notación traza una procedimiento de nota de paso entre dos notas del acorde.

Además, el primer inciso es homofónico, en cambio el segundo, marca a la mitad del compás la función que cumple cada mano dentro de una textura de melodía más acompañamiento. En la parte A<sup>1</sup> cambia levemente el ritmo en el segundo compás, al ser ahora tres negras las que lo ocupan. En esta parte también cambia el manejo que se le da a las voces internas, pero acústicamente no se altera la percepción que se tiene del motivo.

La parte B da continuidad a la tonalidad de La bemol mayor, esta es representada en la forma de periodo compuesto, simétrico y abierto melódicamente repetitivo. Al ser esta una de las partes medias de la pieza, es evidente que ya no se guarda reserva en cuanto a los acordes y tratamiento armónico. Este periodo muestra distintos acordes que ya fueron usados en el transcurso de la obra, dentro de los que se puede resaltar el uso del III grado en función de tónica, dominantes secundarias hacia el II y VIIb y la doble dominante.

Igualmente, B' es periodo compuesto, simétrico y abierto melódicamente repetitivo. En este caso el tratamiento armónico sigue por el mismo camino, es similar. Aunque, el autor introduce en la segunda frase un acorde diferenciador, el IIb/V, que no se había usado con anterioridad en ninguna parte o sección.

Las partes de la sección B se desarrollan sobre una nueva temática basada en un motivo simple y tético.

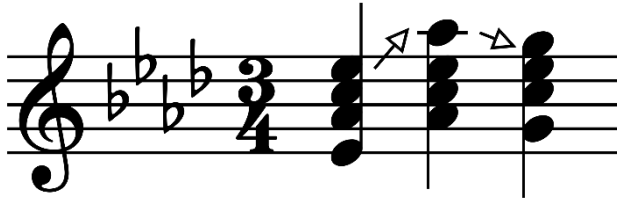


Ilustración 41 Motivo de la sección B del "Pasillo n° 14". Fuente: Elaboración propia.

Este motivo consiste rítmicamente en tres negras, entre la primera y la segunda se genera un intervalo de cuarta justa, y entre la segunda y la tercera uno de segunda menor.

En esta sección B la densidad de los acordes aumenta, sobre todo en la mano derecha, al incluir ahora más voces.

La coda de la obra es una sección que resalta bastante, sobre todo desde la armonía que utiliza al principio. Esto, ya que los acordes usados son los de la paralela (La bemol menor) de la tonalidad en la que acontecía la sección B (La bemol mayor). Hay presencia aquí de los acordes del III<sup>m</sup>, VII<sup>b</sup>, V<sub>7</sub>/IV y IV<sup>m</sup>, cifra funcional con relación a La bemol mayor. Este procedimiento es característico de la obra romántica, donde los límites entre la tonalidad mayor y menor podían disiparse, lo cual permitía ampliar el espectro armónico con fines expresivos. También dentro de los acordes usados en la coda están algunos ya recurrentes durante la obra como la dominante secundaria al VII<sup>b</sup> que va por elipsis al II grado.

Los últimos compases de la obra corresponden a una repetición los últimos siete compases de la parte A<sup>1</sup> a excepción del último compás donde se muestra el acorde del primer grado perfecto, producto de la cadencia conclusiva y compuesta.

En cuanto a la textura general del pasillo, se cumple en gran medida con la presencia de la melodía más el acompañamiento. Pero, también se llegan a presentar unos pocos eventos homofónicos y/o de contrapunto con una duración máxima de dos compases, por lo cual no se presentan aquí como relevantes.

Dentro de los patrones de acompañamiento — en la mano izquierda — son notables tres rítmicas diferentes.

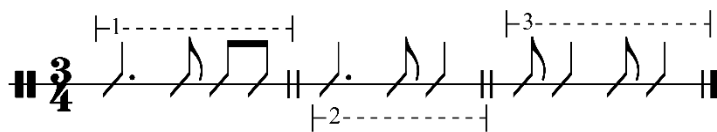


Ilustración 42 Patrones de acompañamiento de las diferentes secciones del "Pasillo n° 14". Fuente: Elaboración propia.

Se puede decir que cada patrón se corresponde con una sección, pero, en especial, el tercero puede encontrarse indistintamente.

Por último, el patrón propuesto en el marco teórico de este trabajo para finales de sección no es utilizado en este pasillo. La orientación académica de la obra permite omitir algunos de estos parámetros, además de que la intención de este tipo de compositores es la de conservar el género como portador de carga emotiva, no como aspecto definitorio de los elementos de la pieza.

#### 4.1.11. Estudio de pasillo (Oriol Rangel)

##### *Información general*

Oriol Rangel nace por el año 1916 en el seno de una familia de músicos que residía en Pamplona, Norte de Santander . El maestro que lo instruyó en la niñez y su primer referente fue su padre, quien le enseñó diestramente los fundamentos de instrumento de teclado, el piano, más adelante incursiona con el órgano.

Rangel logró una gran trayectoria en el ámbito musical como compositor, arreglista, intérprete y docente. Era abierto a compartir sus conocimientos con los demás, igual que su música, esto lo lleva a hacer parte de distintas emisoras donde podía ser tan versátil de alternar entre la música académica y popular, cada una interpretada con gran experticia.

Para este tiempo en que participó en las radioemisoras ya llevaba buena parte de su vida radicado en Bogotá. Oriol estuvo presente y activo en espacios como el del Conservatorio Nacional, la Orquesta Sinfónica Nacional y la Banda Nacional.

Como compositor fue heredero del nacionalismo que empezó a germinar a finales del siglo XIX, evento que se refleja en sus obras claramente. Rangel hace de parte del grupo de compositores que por suerte para su época logró producir algunas de sus obras discográficamente, con lo que dejó evidencia de su genio creativo hasta nuestros días. Otro hecho notable es que dirigió e hizo parte de distintos grupos musicales entre los que se destaca el “Nocturnal Colombiano”.

El maestro Oriol fallece en la ciudad de Bogotá en el año 1976.

##### *Análisis musical*

Este estudio se presenta bajo la forma de seis partes — debido a las repeticiones —, pero responde al modelo ABAC, sin contar la introducción. La obra está en tonalidad principal de

Fa menor, en la parte B modula a La bemol mayor; luego se repite la dupla de A, de vuelta en Fa menor y en la parte C modula a la paralela mayor. La indicación métrica es  $\frac{3}{4}$ .

## **|| INTRO || A | A' || B | B' || A | A' || C | C' ||**

*Tabla 14 Forma de la obra "Estudio de pasillo". Fuente: Elaboración propia.*

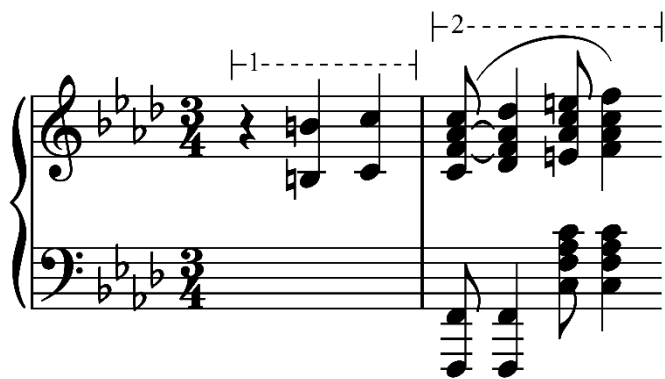
En este caso la introducción equivale a ocho compases, el tratamiento armónico es muy variado, por ejemplo, al usar acordes como el  $V_7/bII$  antes de  $K_{6/4}$  al inicio o antes del V al final, también coloca el  $V_7/VII$  antes de un  $V_2$ . Efectivamente hay situaciones que se manejan conforme a las resoluciones dentro de la tonalidad, pero son más en las que se usa este recurso de la elipsis.

La parte A es un periodo compuesto, simétrico y abierto melódicamente contrastante. En este se establece la tonalidad y en su primera frase resaltan sobre todo las armonías y disonancias que se crean con las distintas notas de paso y apoyaturas usadas. Pero, al tomar los distintos acordes que desde el acompañamiento se sugieren no se encuentran rarezas o procedimientos fuera de la tonalidad. La semicadencia para esta primera frase es plagal, ya que interviene el II grado.

En la segunda frase la armonía hace énfasis, en principio, sobre el III grado con modulación pasajera, luego se puede destacar también el uso de la séptima mayor en el acorde del VI grado. Al final el periodo termina sobre el  $V_7$  con el fin de conectar con la siguiente parte.

A' equivale a la repetición de A con la segunda frase modificada desde lo armónico y lo melódico. Esta segunda frase no presenta modulación pasajera al III grado y tampoco lo usa, solo refuerza la tonalidad y realiza la cadencia conclusiva .

El motivo que usa Rangel en la primera parte está basado en lo que sería un patrón sugerido como tradicional del pasillo (segundo compás) con un antecompás de dos negras.



Durante la primera frase siempre se conserva la dirección ascendente, transportando el motivo respecto a la armonía y también depende de esta si se modifica o no la interválica en cuanto al movimiento horizontal de la voz superior.

*Ilustración 43 Motivo de la obra "Estudio de pasillo". Fuente: Elaboración propia.*

Como ya fue comentado, el tratamiento que hace el autor sobre el aspecto melódico se fundamenta en el uso de notas extrañas al acorde, entonces, y a partir del motivo expuesto como ejemplo es evidente que en el primer inciso la nota Si natural es una apoyatura para el Do. Asimismo en el segundo inciso, en principio, se puede hablar de que usa notas de paso diatónicas, pero hay que destacar de igual forma el Mi natural que sobre el acorde de Fa menor es una apoyatura cromática. Este tipo de recursos son usados recurrentemente en esta pieza.

Ya que el periodo es melódicamente contrastante, en la Ilustración 44 se ve plasmado el tema con el que se crea el contraste.

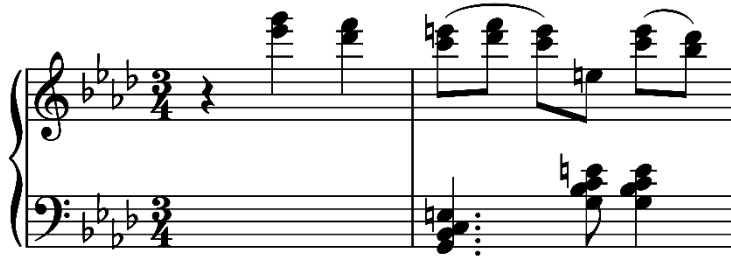


Además del contraste en la melodía se nota también en el acompañamiento, lo cual reafirma aún más el cambio al momento de la escucha.

*Ilustración 44 Contraste en la parte A en el "Estudio de pasillo". Fuente: Elaboración propia.*

Adviértase que el recurso del cromatismo también desaparece y ahora predomina el movimiento por grados conjuntos en nota diatónica.

En la A' la segunda frase también es diferente y varía con respecto a la de A.



En este ejemplo se ponen en evidencia los cambios que A' implica para la segunda frase del periodo y que — al menos — desde la melodía son evidentes.

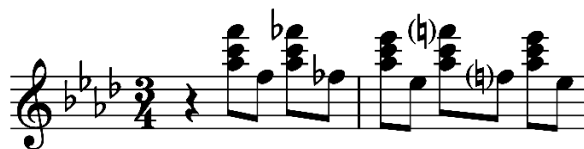
*Ilustración 45 Ejemplo del motivo en la segunda frase en A', "Estudio de pasillo". Fuente: Elaboración propia.*

Aún se conserva el antecompás de dos negras, pero el siguiente ahora se sobresalen las bordaduras y el salto de octava.

La parte B es un periodo compuesto, simétrico y modulante melódicamente repetitivo. La armonía de la primera frase resalta por su sencillez con acordes que corresponden al del I, IV y V grado, a lo mucho en primera inversión, sin contar al acorde  $K_{6/4}$  que se presenta en la de la semicadencia auténtica. En la segunda frase lo relevante es la modulación al tercer grado que usa como acorde pivot el mismo acorde del III que se convierte en I. La cadencia para establecer esta nueva tonalidad es conclusiva e imperfecta.

La cadencia conclusiva imperfecta se convierte en perfecta en B'. Esto, ya que B' cambia la definición del periodo a compuesto, asimétrico y modulante con extensión por aumento y complemento. El aumento se da a partir del compás 56 hasta el 63 y a partir de ahí hasta el 69 es el complemento. En este punto la tonalidad de Do mayor corresponde al V grado de la tonalidad principal (Fa menor), lo cual sirve para enlazar este periodo nuevamente con la parte A y A'.

El motivo expuesto en la parte B se puede poner a consideración como variación del que se expone en la segunda frase de A'.



*Ilustración 46 Motivo de la parte B en "Estudio de pasillo". Fuente: Elaboración propia.*

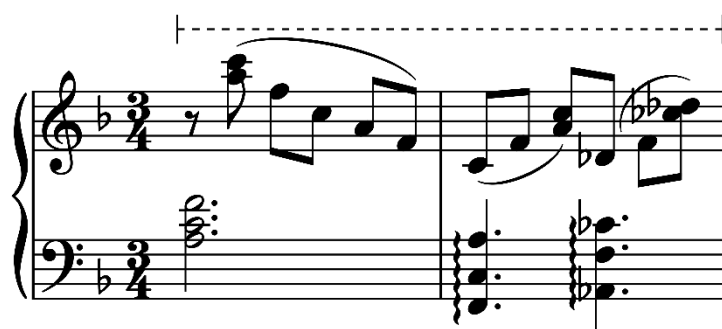
Se sugiere aquí como una variación ya que en el primer compás las dos negras se subdividieron, y en el segundo, si se examina la relación entre las notas aún se encuentra la bordadura junto con el salto de octava que es más evidente y que en este caso predomina.



En la sección C la tonalidad cambia a Fa mayor y la estructura se representa como un periodo compuesto, asimétrico y modulante con extensión por aumento. En su primera frase sobresale el acorde de  $V_{4/3}/IIb$ , este acorde ya se había mostrado anteriormente en la introducción. En esta frase también es usado el  $IVm$  que luego pasa a ser mayor y hacia los últimos compases de esta la semicadencia resulta ser rota, ya que reposa sobre el VI grado. La segunda frase se comporta de una manera parecida pero se diferencia por la modulación la final al V grado, para llegar a este el acorde pivot que se usa es el del I grado (en Fa mayor) que sería el IV en Do mayor. El aumento del periodo empieza en el compás 118 y termina en cadencia conclusiva, compuesta y perfecta en el 121. Ese último acorde de I grado tiene una particularidad y es que funciona como conector con la C' ya que hacia el final del compás se le añade la séptima menor lo que lo convierte en el  $V_7$  para Fa mayor nuevamente.

A diferencia de su parte homónima, C' es un periodo compuesto y simétrico. La primera frase es idéntica comparada con C y en la segunda frase se realiza el procedimiento para la cadencia conclusiva y perfecta. Antes de finalizar la obra, C y C' se repiten.

El aspecto melódico en el conjunto de la letra C está más relacionado con el uso de arpeggios con notas del acorde.



Además, véase que por primera vez en la obra, el primer inciso es diferente a las dos negras o su subdivisión en cuatro corcheas.

*Ilustración 47 Motivo de la parte C en "Estudio de pasillo". Fuente: Elaboración propia.*

La textura predominante en el estudio es la de melodía con acompañamiento y hay que tener en cuenta que tanto la melodía como el acompañamiento están vocificados, muchas veces llegando hasta las cuatro voces en cada mano. Se advierte que esta es la textura predominante, a grandes rasgos, pero hay algunos lugares donde es homofónica y en otros — realmente muy pocos — se da que la mano izquierda hace melodía, ejemplo de esto se encuentra en la segunda semifrase de la primera frase de la parte B.

El patrón de acompañamiento varía durante la obra y hay tres patrones rítmicos que son recurrentes:

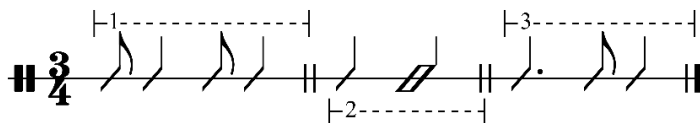


Ilustración 48 Patrón rítmico de acompañamiento y final de sección en "Estudio de pasillo". Fuente: Elaboración propia.

Rangel también usa el primer y tercer patrón del ejemplo en algunos finales de sección o entre las frases.

## 5. Conclusiones

El pasillo para piano de principios del siglo XX puede ser identificado como miniatura romántica por diferentes razones, algunas de estas de carácter extra musical, pero igual que en el caso de las estrictamente musicales, influyen en el discurso y contenido semántico de las obras.

La miniatura cumple con unos parámetros establecidos, que expresan del todo la poética relacionada con el pensamiento romántico. Dentro de los elementos más importantes de este fenómeno musical se encuentran la autoexpresión del compositor y el juego, que en el caso del pasillo para piano son evidentes.

La autoexpresión está estrechamente relacionada con el tratamiento de la melodía — según lo visto en el marco teórico de este documento —, a excepción de la obra de Guillermo Uribe Holguín, las demás piezas analizadas presentan melodías llamativas y cantables. En algunos casos el compositor hace uso de recursos con notas extrañas al acorde (notas de paso, bordaduras, retardos, anticipaciones, etc.) lo cual otorga una capacidad expresiva mucho más elaborada y refinada a la melodía y por lo tanto al discurso. Otras, destacan por su simplicidad, cuestión que atañe más a la función para la que estaba destinada cada pieza, además del público al que iba dirigida. Pero es sabido que esta situación también es propia de las prácticas que comprenden el contexto de la miniatura romántica.

El juego en el pasillo colombiano se relaciona precisamente con el género como tal, debido a su carácter y memoria provenientes de la danza y el folclor. Aquí es donde, además de la autoexpresión, el compositor plasma y determina en la obra la imagen artística de la cultura colombiana, junto con la carga emocional que esto implica. Sin los elementos del pasillo — sean pocos o muchos —, la obra no expresaría ni se identificaría con los referentes culturales del país.

Aunque el género cumple esta función tan importante, no es el que define el estilo, ni la estructura, ni la organización de la obra. En el análisis, se hace incuestionable que el que las obras sean consideradas pasillos no es una situación que las haga iguales. La expresión poética heredada y aprendida por los compositores colombianos de principios del siglo XX,

al tomar como referencia y seguir los postulados estéticos del romanticismo europeo, es la que toma participación en la decisión de tales aspectos relacionados con el lenguaje musical. Además, esta herencia y conocimientos involucran la adquisición de diferentes prácticas propias del romanticismo, tales como el uso de títulos evocativos asociados a intereses nacionales, personas, regiones, paisajes y/o sentimientos, que en este caso expresan la geografía, dinámicas y cultura colombianas. Esto como parte del programa, factor característico en las miniaturas. También se destaca la creación de miniaturas con funciones diferentes y dirigidas a contextos distintos, como es el hogareño y también pasillos con propósito en la formación y desarrollo de habilidades técnicas.

Los elementos del lenguaje musical que se encuentran en el pasillo para piano, como la armonía, textura, escritura, etc., potencian de distintas formas la parte de la autoexpresión. Por ejemplo, en los análisis se advierte el uso de armonía de carácter cromático y de acordes con notas agregadas, lo que favorece el dramatismo y la amplitud de recursos de los que puede tomar parte el compositor en su ejercicio creativo y expresivo. También se pueden destacar aquellos tratamientos de la textura que pretenden explotar las distintas sonoridades del piano y que dan sugerencia de un entendimiento del manejo tímbrico en virtud de la expresión misma.

El aspecto formal de las obras sometidas al análisis es diverso, pero se manifiestan a partir del prototipo de las formas de dos y tres partes (AB y ABC), sin importar que en algunos casos analizados sean cinco o seis partes, esto siempre indica repetición, lo cual sigue dentro de la forma de la miniatura romántica. Dentro de las obras analizadas solo existe una excepción a esta afirmación, donde la obra es de cuatro partes (ABCD), en este caso se aclara y explica esta eventualidad.<sup>33</sup>

De forma particular sobresale y es recurrente en las obras analizadas el uso de las relaciones tonales entre las partes, en el caso del pasillo, principalmente entre las tonalidades del I y IV grado, al dar un énfasis importante a la función de subdominante, es decir, actuando sobre el eje funcional plagal. Esto para profundizar en la tonalidad, al ser un recurso propio del estilo armónico del nacionalismo musical.

---

<sup>33</sup> Ver 4.1.4 Entusiasmo (Luis A. Calvo).

En la distribución y tratamiento del tema en los pasillos para piano, es notorio que no existe la noción de desarrollo que es propia de la forma clásica, en cuyo caso se define más con el desarrollo intratemático y la organización microtemática de la miniatura, así como con la presentación de ideas ya formalizadas que no requieren tal procedimiento.

La organización y diseño del tiempo musical, observados en el pasillo para piano, son atributos propios de la miniatura, donde el tema se percibe como portador de la imagen o expresión en forma individual. Pero, respecto a los ejemplos analizados, su comportamiento es más acorde al de la “miniatura expandida”<sup>34</sup>.

Al considerar el conjunto de los elementos extra musicales junto con los elementos musicales encontrados en el análisis, se hace efectiva la demostración de que el pasillo para piano es muestra de la miniatura romántica en la música colombiana de principios del siglo XX. Además, esto implica que el pasillo para piano como miniatura no es un pensamiento marginado y local sino que hace parte del desarrollo e historia de la música universal. Desde esta perspectiva, existe como producto de ideologías y juicios en los que participan otros países y culturas, por lo tanto, se inscribe en el marco de la música del romanticismo.

---

<sup>34</sup> Término acuñado por K.V. Zenkin y que se aborda en el marco teórico de la investigación.

## 6. Bibliografía

Abadía, Guillermo. 1973. *La música folklórica colombiana*. Bogotá: Dirección de divulgación cultural, Universidad Nacional de Colombia.

Añez, Jorge. 1951. *Canciones y recuerdos: conceptos acerca del origen del bambuco y de nuestros instrumentos típicos y sobre la evolución de la canción colombiana a través de sus más afortunados compositores e intérpretes*. Impr. Nacional.

Arenas Carrillo, Rocío. 2006a. «La investigación descriptiva». noemagico. 2006. <https://noemagico.blogia.com/2006/091301-la-investigaci-n-descriptiva.php>.

———. 2006b. «La investigación histórica». noemagico. 2006. <https://noemagico.blogia.com/2006/100101-la-investigaci-n-hist-rica.php>.

Aretz, Isabel. 2007. *América Latina en su música*. México, D.F.; Paris: Siglo Veintiuno Editores ; UNESCO.

ASALE, y RAE. 2019. «antítesis | Diccionario de la lengua española». «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. 2019. <https://dle.rae.es/antítesis>.

Bermúdez, Egberto. 1996. «La música campesina y popular en Colombia: 1880-1930». *Gaceta: Colcultura*, 113-20.

———. 2016. «Adolfo Mejía: Equilibrio de la música regional y académica». *Revista Credencial*. 20 de septiembre de 2016. <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/adolfo-mejia-equilibrio-de-la-musica-regional-y-la-academica>.

Burkholder, J. Peter, Donald Jay Grout, y Claude V Palisca. 2008. *Historia de la música occidental*. Traducido por Gabriel Menéndez Torrellas. Madrid: Alianza.

Caballero, José María. 1986. *Diario de la patria boba*. Editorial Incunables.

«Carlos “El ciego” Escamilla». s.f. Accedido 10 de octubre de 2020. <https://www.oocities.org/nashville/opry/3107/escamilla.html>.

Casas Figueroa, María Victoria. 2010. «El piano de la música de salón. Un estudio de caso en Guadalajara de Buga, 1890-1930». *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local* 2 (3): 94-124. <https://doi.org/10.15446/historelo.v2n3.12260>.

- Cerda, Hugo, y Hugo Cerda Gutiérrez. 2011. *Los elementos de la investigación: cómo reconocerlos, diseñarlos y construirlos*. Editorial Magisterio.
- Cortés, Jaime. 1999. «Emilio Murillo: Gruta Simbólica y nacionalismo musical». *Credencial Historia* 120 (diciembre): 4.
- Delgado, Rafael. 1993. «Ilustración Nariñense». *Ilustración Nariñense*, 1993. Pasto: Imprenta del departamento.
- Duque, Alexander, Héctor Francisco Sánchez, y Héctor Javier Tascón. 2009. *¡Qué te pasa vo! Canto de piel semilla y chonta*. Alberto Ayala M. Bogotá D.C.: Ministerio de cultura.
- Duque, Eliana. 1980. *Guillermo Uribe Holguín y sus 300 trozos en el sentimiento popular*. Bogotá: Ediciones del centenario de Guillermo Uribe Holguín.
- Duque, Elli. 2000. «En busca del alma nacional, Emilio Murillo Chapull (1880-1942)». *Ensayos: Historia y Teoría del Arte* 6 (enero): 168-82.
- Duque, Elli Anne. 2016. «Guillermo Uribe Holguín: creador del Conservatorio y de la Sinfónica Nacional». *Revista Credencial*. 20 de septiembre de 2016. <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/guillermo-uribe-holguin-creador-del-conservatorio-y-de-la-sinfonica-nacional>.
- Fondo Editorial EAFIT, y Antonio María Valencia. 2017. *Obras para piano*. Rescates. Medellín: Fondo editorial Universidad EAFIT.
- Franco Arbeláez, Efraín, Néstor Lambuley Alferez, y Jorge Enrique Sossa Santos. 2008. *Vive quien toca. Músicas Andinas de Centro Oriente. Cartilla de iniciación musical*. Bogotá: Ministerio de cultura, Área de música, Dirección de artes, Plan nacional de música para la convivencia.
- Franco Duque, Luis Fernando. 2005. *Música andina occidental entre pasillos y bambucos*. Bogotá D.C.: Plan Nacional de Música para la Convivencia.
- González Arévalo, Gladys, y Diana Rocío Collazos García. 2013. *Pedro Morales Pino, obras para piano*. 1.<sup>a</sup> ed. Bogotá D.C.: Ministerio de Cultura.

Grupo Morzing Corporation. 2011. «Método analítico de la investigación». *Grupo Morzing Corporation* (blog). 21 de octubre de 2011. <http://gmorzingc.blogspot.com/2011/10/metodo-analitico-de-la-investigacion.html>.

«Investigación Pura o Teórica». 2018. Tipos de Investigación. 8 de diciembre de 2018. <https://tiposdeinvestigacion.org/teorica/>.

«Luis A Calvo - Enciclopedia | Banrepcultural». s. f. Accedido 11 de octubre de 2020. [https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Luis\\_A\\_Calvo](https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Luis_A_Calvo).

Mesa Martínez, Luis Gabriel. 2018. «Del Cafetero, de Maruja Hinestrosa, al Hombre macho, de Adán Guevara: género y transnacionalidad entre Colombia y Costa Rica». *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 13 (2): 123-45. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-2.dcdm>.

Miranda, Ricardo, y Aurelio Tello. 2011. *La Música en Latinoamérica*. 1a edición. La Búsqueda Perpetua: Lo Propio y Universal de la Cultura Latinoamericana 4. México, D.F: Secretaria de Relaciones Exteriores.

Montalvo López, Francy Lizeth, y Javier Alcides Pérez Sandoval. 2006. *Método de improvisación en el pasillo de la Región Andina Colombiana*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Ocampo López, Javier. 1985. *Las fiestas y el folclor en Colombia*. El Ancora Editores.

Ospina, Sergio. 2012. «Luis A. Calvo, su música y su tiempo». <http://bdigital.unal.edu.co/10793/1/469099.2013.pdf>.

Patronato de Artes y Ciencias. 1990. *Adolfo Mejía: Obras completas para piano*. Bogotá: Patronato de Artes y Ciencias.

———. 1992. *300 trozos en el sentimiento popular*. Vol. Tercera parte: Números 101 a 209. Santafé de Bogotá: Patronato de Artes y Ciencias.

Perdomo Escobar, José Ignacio. 1963. *Historia de la Música en Colombia*. Academia Colombiana de Historia: Biblioteca de historia nacional, v. 103. Editorial ABC. <https://books.google.com.co/books?id=ON8TAAAAIAAJ>.

Pineda, Andrés, y Svetlana Skriagina. 2019. *Formas tonales de pequeñas dimensiones: Análisis musical*.



Recasens Barberà, Albert, ed. 2010. *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Tres Cantos: Akal.

Rodríguez Melo, Martha Enna. 2016. «Música nacional: El pasillo colombiano». <https://doi.org/10.13140/RG.2.1.2215.9765>.

Rodríguez Mendoza, Juan Pablo, Carlos Alberto Ordoñez Rivera, y Ofelia Victoria Torres Gómez. 2009. *Que viva San Juan, que viva San Pedro. Músicas de Centro Sur. Cartilla de iniciación musical*. Bogotá: Ministerio de cultura, Área de música, Dirección de artes, Plan nacional de música para la convivencia.

Romero Garay, Omar, Alexander Ascanio Rincón, Carlos Pineda Parra, y Paloma Muñoz. 2011. *Escuela de flautas y tambores*. 1.<sup>a</sup> ed. Bogotá D.C.: Ministerio de cultura.

Tabares, Hipólito. 1977. «Nacionalismo». *Revista Aleph*, julio de 1977.

Valencia, Leonidas. 2009. *Al son que me toquen canto y bailo músicas tradicionales del Pacífico Norte colombiano*. Bogotá D.C.: Ministerio de Cultura.

Зенкин, Константин Владимирович. 2019. *Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма*. Traducido por Andrés F. Velandia. Москва.

7. Anexos

Anexo 1 Emilio Murillo, Madrigal. Fuente: Centro de documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia.

# MADRIGAL

20 DE JULIO DE 1908

PASILLO PARA PIANO POR EMILIO MURILLO

COMPUESTO PARA "COLOMBIA ARTISTICA"

•Editado por Camilo Jiménez•

BAMPER MATIZ-BODOTA

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL

# Nacionalismo

*Paullito de Polo Tabares*

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system shows a piano (p) dynamic in the right hand and a forte (f) dynamic in the left hand. The third system includes piano (p) and mezzo-forte (mf) dynamics. The fourth system starts with a piano (p) dynamic. The fifth system concludes with a forte (f) dynamic. The music is characterized by rhythmic patterns and melodic lines typical of the Nationalist school.

*Hipólito Tabares Palacio,*

**FONDO MUSICAL**

*Honorato Castrillón O.*

# BRISAS del SALTO

*Animato*

*PASILLO*

Carlos Escamilla, 1879-1913

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. The first system begins with the tempo marking *Animato*, the genre *PASILLO*, and the composer's name *Carlos Escamilla, 1879-1913*. The first system also includes the dynamic marking *mf*. The score concludes with a *Fin.* marking. The music is in 2/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes in the right hand, with chords and eighth notes in the left hand. There are some ink smudges and a small circular mark on the fifth system.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL

44. 21. 49. c/23

The first system of the piano score consists of two staves. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill marked with a flat (b). The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

The second system features a first ending bracket (1º) and a second ending bracket (2º). The right hand has a melodic phrase. The left hand has a steady accompaniment. Performance markings include *D.S.* (Da Capo) and *P.* (Piano). The word *TRIO.* is written above the staff.

The third system continues the piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

The fourth system shows the piano accompaniment with a melodic line in the right hand. A *cres.* (crescendo) marking is present at the end of the system.

The fifth system continues the piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

The sixth system features a first ending bracket (1º) and a second ending bracket (2º). The right hand has a melodic phrase. The left hand has a steady accompaniment.

— 140 —

# "ENTUSIASMO"

PASILLO PARA PIANO

FOR LUIS A. CALVO

ores cen do

FIN



— 147

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. It includes first and second endings, marked '1.' and '2.'. The second ending is labeled 'D.C. al 3.º y al Trio'. The music is in G major and 3/4 time.

Second system of musical notation, labeled 'TRIO' on the left. It continues the piece with a treble and bass clef. The music is in G major and 3/4 time.

Third system of musical notation, continuing the piece with a treble and bass clef. The music is in G major and 3/4 time.

Fourth system of musical notation, continuing the piece with a treble and bass clef. It includes a double bar line and a repeat sign. The music is in G major and 3/4 time.

Fifth system of musical notation, continuing the piece with a treble and bass clef. The music is in G major and 3/4 time.

Sixth system of musical notation, continuing the piece with a treble and bass clef. The music is in G major and 3/4 time.



142

*Risoluto*  
*ff*

1ª  
2ª  
D.C.

Imp. de LA LUZ - Trabajo de E. T. D'Alcázar



2

35

41 1. 2.

48

54

60

67 3<sup>ve</sup>

73 1. 2.

# Rayo de luna

Pasillo lento

Pedro Morales Pino  
(1863-1926)

The musical score for "Rayo de luna" is presented in five systems of piano notation. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a *leggiero* marking. The second system features a *cresc.* (crescendo) marking. The third system includes a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The score is written in a 3/4 time signature and a key signature of two flats (B-flat major). The notation includes various rhythmic values, phrasing slurs, and articulation marks.

Pedro Morales Pino: Obra para piano  
Ministerio de Cultura, Colombia



musical score for piano, featuring various dynamics (p, f, dim., cresc.) and tempo markings (poco rit..., a tempo).



ff mf p

f

1. 2. p

f

p cresc.

f dim. poco rit. . . p



The musical score is written for piano and consists of six systems of music. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The dynamics are marked as *cresc.*, *mf*, *f*, *dim.*, *p*, and *morendo*. The piece concludes with a fermata over the final chord.



*Moderado* (♩ = 138) 171 op. 52 N° 6

*rit.* *a tempo*

*poco f* *p* *f* *sf* *f* *p*

*Sonoro* *sf* *p* *sf*

*p* *f* *poco f* *p*

*f* *p* *sf* *p*

35



Handwritten musical score for "Trozo en el sentimiento popular n° 171" by Guillermo Uribe Holguín. The score consists of two staves, likely for piano and bass. The top staff features a series of chords and melodic fragments, with dynamic markings *sf*, *f*, *sf*, *sf*, and *ff*. The bottom staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. A handwritten date "7 Noviembre 22 1935" is written in the right margin of the top staff.

# Pasillo Nº 4

C.G-V 12 [1918]

**Vivo**  
*pp*  
*Res.* \*

5  
*fp*  
*pp*  
*Res.* \*

9  
*Res.*

13  
*Res.* \*

17  
*f*  
*Res.* \*

The musical score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 3/4. The score includes various performance instructions and markings:

- Measure 21:** Starts with a *pp* dynamic. A first ending bracket covers measures 22-23, and a second ending bracket covers measures 24-25. The instruction "Meno" appears above measure 25. Pedal markings "Ped." and "dos pedales" are present.
- Measure 25:** Features a *rit.* (ritardando) marking, followed by *a tempo* markings. Pedal markings "Ped." are present.
- Measure 29:** Features a *rit.* marking, followed by *(a tempo)* markings. Pedal markings "Ped." are present.
- Measure 33:** Features a *rit.* marking, followed by *(a tempo)* markings. Pedal markings "Ped." are present.
- Measure 37:** Features a *rit.* marking, followed by *(a tempo)* markings. The first ending bracket covers measures 38-39, and the second ending bracket covers measures 40-41. The instruction *sfp dolce* appears above measure 40. Pedal markings "Ped." are present.

**Moderato**

46

52

59

65

*accel.*

*a tempo*

*riten.*

*a tempo*

*accel.*

*ff*

*p*

*riten.*

*pp*

*ff*

1.

2.

♩ 958-01-08-9218

# PASILLO

Adolfo Mejía

Andante

*p*

7

cresc.

*f*

13

*ff*

*p*

19

25

cresc.

*f*

31 1a. 2a. Allegro

37

42

48 1a. 2a. Tempo I. Del  $\otimes$  al fine pp

54

60 cresc. f

22

66

rit. A tempo

Musical score for measures 66-71. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score consists of a treble and bass clef. Measure 66 starts with a piano (p) dynamic. The music features a mix of chords and moving lines. A 'rit.' (ritardando) marking is placed over measures 68 and 69, followed by an 'A tempo' marking for measures 70 and 71.

72

Musical score for measures 72-77. The music continues with a similar rhythmic and harmonic texture. The bass line provides a steady accompaniment while the treble line has more melodic activity.

78

cresc. f ff

Musical score for measures 78-82. The dynamics increase significantly. A 'cresc.' (crescendo) marking is at the start of measure 78, followed by 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo) markings in subsequent measures, indicating a powerful and intense section.

83

1a. 2a. Del  al fine

rit. Tempo I.

Musical score for measures 83-87. Measure 83 is the start of the first ending ('1a.'). The music features a rapid ascending scale in the treble. The second ending ('2a.') begins at measure 85 and leads to the final cadence. The marking 'Del  al fine' indicates the end of the piece. A 'rit.' (ritardando) and 'Tempo I.' (first tempo) marking are present at the end of the second ending.

Piano

## Pasillo N° 14

Emilio Murillo [1880-1942]  
Transcripción: Andrés F. Velandia

*Agitato*  $\text{♩} = 69$

7

13

19

25

31

*p* *f* *p* *f* *p* *f* *f*



Musical score for measures 36-40. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The piece is in piano. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as accents, slurs, and dynamic markings *p* and *f*.

Musical score for measures 41-45. The key signature changes to two flats (B-flat, E-flat). The tempo marking *Meno* is present above the staff. Dynamic markings include *p* and *rit.* (ritardando).

Musical score for measures 46-51. The key signature remains two flats. The notation includes a triplet in the bass staff and a fermata in the treble staff.

Musical score for measures 52-56. The key signature changes to one flat (B-flat). Dynamic markings include *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The tempo marking *scherezando.* is present.

Musical score for measures 57-63. The key signature changes to two flats (B-flat, E-flat). The tempo marking *a tempo* is present.

Musical score for measures 64-70. The key signature changes to three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The dynamic marking *p* (piano) is present.

Musical score for measures 72-78. The piece is in 2/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The notation includes treble and bass staves with various chords and melodic lines. Measure 72 starts with a treble clef and a bass clef. The music features a mix of chords and single notes, with some dynamics like *mf* and *f* indicated.

Musical score for measures 79-86. The notation continues with treble and bass staves. The music is characterized by block chords and rhythmic patterns. Dynamics such as *mf* and *f* are present throughout the section.

Musical score for measures 87-92. This section begins with the tempo marking **Lento**. The notation includes treble and bass staves. Dynamics include *pesante.* and *m.s.* (mezzo-soprano).

Musical score for measures 93-97. The notation continues with treble and bass staves. Dynamics include *dim.* (diminuendo) and *m.s.* (mezzo-soprano).

Musical score for measures 98-102. The notation includes treble and bass staves. Dynamics include *m.s.* (mezzo-soprano) and *ff* (fortissimo).

Musical score for measures 103-107. The notation includes treble and bass staves. Dynamics include *m.s.* (mezzo-soprano).

Piano

## Estudio de pasillo

Oriol Rangel Rozo [1916-1977]  
Transcripción: Andrés F. Velandía

Andante

*p* *mp* *mf* *accel.*

7

Lento

*ff* *p* *mf* *p* *mf*

13

*p* *mf* *p* *mf* *p*

19

*accel.*

*mf* *p*

25

a tempo

*p* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

31 *p* *mf* *p* *accel.*

37 *f* *Allegro vivace*

43 *mf*

48 *mp* *f*

53 *mf* *mp* *f* 1.

58 *p* *8va* 2.

Detailed description: This is a piano score for a piece titled 'Estudio de pasillo' by Oriol Rangel. The score is in G-flat major (three flats) and 3/4 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 31-36) features a melody in the right hand with dynamics *p*, *mf*, and *p*, and a bass line with chords. The second system (measures 37-42) is marked 'Allegro vivace' and features a more rhythmic melody in the right hand with a dynamic of *f*. The third system (measures 43-47) has a melody in the right hand with a dynamic of *mf*. The fourth system (measures 48-52) has a melody in the right hand with dynamics *mp* and *f*. The fifth system (measures 53-57) contains two first endings, with dynamics *mf*, *mp*, and *f*. The sixth system (measures 58-62) contains two second endings, with a dynamic of *p* and an *8va* (octave) marking in the right hand.

63 *accel.*

8

cre - - - - - scen - - - - - do - - - - -

68 *Lento*

8

*ff* *p* *mf* *p* *mf*

74

*p* *mf* *p* *mf* *p*

80 *accel.*

*p* *mf*

86 *a tempo*

*p* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

92 *8va* *accel.*

*p* *mf* *p*



Musical score for piano, measures 128-136. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The piece is titled "Estudio de pasillo" by Oriol Rangel.

The score is divided into three systems:

- System 1 (Measures 128-131):** The right hand features a melodic line with triplets and slurs. The left hand provides a steady accompaniment. Dynamics include *mp* and *mf*.
- System 2 (Measures 132-135):** The right hand continues with a melodic line, and the left hand features a bass line with chords. Dynamics include *mp* and *mf*.
- System 3 (Measures 136):** The right hand has a melodic line with a first ending (1.) and a second ending (2.) marked *8va*. The left hand has a bass line with chords. Dynamics include *f* and *ff*.