



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

NOCIONES INTERPRETATIVAS DEL PASILLO COLOMBIANO EN LA GUITARRA SOLISTA

Presentado por el estudiante:

LUIS EDUARDO CASTELLANOS SÁNCHEZ

c.c. 1.024.491.514

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

1. Logra una articulación muy consistente entre hacer investigación formativa, quehacer musical guitarrístico y educación musical.
2. La exhaustiva, disciplinada y rigurosa secuencia realizada por el estudiante durante todo el proceso investigativo, creativo y pedagógico.
3. La visión respetuosa de la interacción entre saber tradicional de las músicas colombianas y la discusión académica de las mismas que el trabajo de investigación plantea.
4. La proyección futura que este trabajo tiene en cuanto a ser publicado, discutido en otros ambientes académicos y para el desarrollo profesional, artístico y pedagógico del estudiante.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	Luz Dalila Rivas Caicedo		5.0
Jurado 2 - lector	Oscar Santafé Villamizar		5.0
Jurado 3 - asesor	Edwin Guevara Gutiérrez		5.0
Jurado 4 - asesor	Abelardo Jaimes Carvajal		5.0

Nota final: 5.0 (Cinco. Cero)

DISTINCIONES: Se propone otorgar la distinción de TESIS LAUREADA

Dado en Bogotá D.C. a los 04 días del mes de Junio de 2013

**NOCIONES INTERPRETATIVAS DE PASILLO COLOMBIANO EN LA GUITARRA
SOLISTA.**

LUIS EDUARDO CASTELLANOS SÁNCHEZ

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ D.C, COLOMBIA
ABRIL DE 2013**

**NOCIONES INTERPRETATIVAS DE PASILLO COLOMBIANO EN LA GUITARRA
SOLISTA.**

**TRABAJO DE GRADO COMO REQUISITO PARCIAL PARA OPTAR AL TÍTULO DE
LICENCIADO EN MÚSICA**

**LUIS EDUARDO CASTELLANOS SÁNCHEZ
COD. 2008275008**

**EDWIN GUEVARA
ASESOR ESPECÍFICO**

**ABELARDO JAIMES
ASESOR METODOLÓGICO**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ D.C, COLOMBIA
ABRIL DE 2013**

RESUMEN ANALITICO EN EDUCACIÓN (RAE)

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de grado como requisito para optar al título de licenciado en música.
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Bellas Artes
Título del documento	Nociones interpretativas de pasillo colombiano en la guitarra solista.
Autor(es)	Luis Eduardo Castellanos Sánchez
Director	Abelardo Jaimes (asesor metodológico) – Edwin Guevara (asesor específico)
Publicación	Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2013, 200pg.
Unidad Patrocinante	
Palabras Claves	Guitarra, pasillo colombiano, interpretación, música tradicional, etnografía, musicología, análisis musical, estudios, tradición, metodología, constructivismo, descubrimiento significativo, metacognición, organología.

2. Descripción
<p>Es una propuesta metodológica para la guitarra solista, que concretiza los elementos del análisis musical, el estudio etnográfico y musicológico, el análisis de la organología instrumental, la inmersión sonora de prácticas instrumentales y conceptos de expertos en la interpretación, en una aplicación pedagógica bajo parámetros constructivistas, relacionados con factores teóricos del aprendizaje significativo, descubrimiento significativo, saberes previos y metacognición. El enfoque está direccionado al planteamiento de la duda ¿Cómo estamos estudiando la guitarra clásica? , en los estudiantes de dicha cátedra, con el ánimo de proponer situaciones problemáticas que amplíen el ejercicio del guitarrista de la Universidad Pedagógica Nacional. Su aplicación está direccionada a las músicas tradicionales colombianas, imprimiendo el modelo base en el pasillo colombiano, apostándole a las músicas nacionales como plataforma primaria de la educación musical formal.</p>

3. Fuentes

Múltiples autores desde la visión etnográfica y musicológica como Egberto Bermúdez, Octavio Marulanda, Harry Davidson, Guillermo Abadía Morales y Samuel Bedoya que se articulan con la sistematización del grupo focal: “pasillo colombiano”, de expertos en ejercicio activo de la práctica interpretativa que son: Edwin Guevara, Oscar Santafé, Fabián Forero y Victoria Hernández. En los aspectos de análisis musical y composición, todos los contenidos de las asignaturas Análisis del maestro Roberto Rubio y Arreglos de música popular del maestro Néstor Rojas.

Para los conceptos pedagógicos las fuentes se remiten a las posturas socio constructivistas de Lev Vigotsky, interpretadas por la maestra Frida Díaz Barriga; conceptos de la nueva educación musical latinoamericana de Coriún Aharonián.

En cuanto a la metodología de la investigación, elementos de José Huertas, Manuel Parra y el contenido de Taller proyecto I y II, asignaturas de la licenciatura en música.

4. Contenidos

Esta monografía consta de 4 capítulos repartidos de la siguiente forma: Capítulo I: construcción de la situación problemática, delimitación de tema, objetivos y algunos antecedentes. Capítulo II: referentes conceptuales del pasillo colombiano, un recuento histórico musicológico de este género musical, contextualización y regionalización. Capítulo III: metodología de la investigación, descripción de fases de la monografía; planeación, recolección de datos, creación y aplicación con sus respectivas bifurcaciones temáticas y un capítulo IV con los resultados y conclusiones. El trabajo agrega los pequeños estudios de pasillo colombiano, y sus respectivos materiales sonoros, junto a una serie de videos de maestros reconocidos por su trabajo en las músicas nacionales.

Todo el archivo audiovisual del grupo focal “pasillo colombiano”, y su respectiva transcripción y análisis, también están disponibles en los contenidos.

5. Metodología

El modelo de investigación aplicado en este trabajo es catalogado como: análisis musical con fines creativos/análisis musical con fines pedagógicos, de carácter experimental y exploratorio que se desarrolla en cuatro fases. Una primera de planeación donde se concretiza la problemática y los elementos necesarios teóricamente a ser revisados sobre pasillo colombiano. Una segunda etapa de recolección de datos que hace un recuento del estado del arte de este género andino y su situación teórica académica. Una tercera fase, creación, donde se concretizan los datos obtenidos y se sintetizan en la composición de los pequeños estudios de pasillo colombiano, donde el análisis musical es el principal referente de creación. Una fase final de aplicación, donde por medio de una propuesta metodológica en conceptos constructivistas, se llegan a unos supuestos interpretativos o nociones básicas para ejecutar el pasillo colombiano en la guitarra solista, propuestos por los estudiantes voluntarios participantes.

6. Conclusiones

Se obtienen una serie de nociones o sugerencias interpretativas de toda orden para la guitarra solista alrededor del pasillo colombiano; se establecen los elementos necesarios para una propuesta metodológica de aprendizaje en la guitarra para nivel intermedio y avanzado, donde la conformación del guitarrista integral es el principal objetivo, aquel instrumentista investigador, analítico, referente y propositivo; se concluye que entender un fenómeno cultural como el pasillo colombiano, va más allá de los análisis musicales, se dirige a la compleja red de situaciones sociales que lo conforman; se establece que el pasillo colombiano es un género musical con todos los elementos necesarios para ser catalogado como tal; se obtienen cuatro composiciones referentes estéticos del género del pasillo como aporte al repertorio del instrumento; se deja abierta la discusión para ampliar la investigación en otros espacios académicos.

Elaborado por:	Luis Eduardo Castellanos Sánchez
Revisado por:	Abelardo Jaimes Carvajal

Fecha de elaboración del Resumen:	07	06	2013
--	----	----	------

A mi familia por su incondicional apoyo, quienes me han demostrado que la perseverancia es la madre de la sabiduría.

A la memoria del maestro Samuel Bedoya

Agradecimientos

A mis asesores de trabajo de grado, Edwin Guevara y Abelardo Jaimes por su gran profesionalismo y objetividad en el proceso.

A los maestros colaboradores implícitos desde el principio de este trabajo: Oscar Santafé, Andrés Villamil, Victoria Hernández, Fabián Forero, Luz Ángela Gómez, Mario Riveros.

A Diana Díaz, por su gran apoyo y gratificante compañía.

A mis grandes amigos y excelentes ingenieros de sistemas, Andrés Felipe Cely, Ricardo Forero y Andrés Leonardo Forero y a la gran guitarrista Lizeth Acosta por su asesoría.

A los tres excelentes guitarristas que colaboraron desinteresadamente en ser los participantes de la metodología e intérpretes de los estudios de pasillo: Juan Camilo Obando, Camilo Acevedo y Nicolás Sotelo.

A Jeisson Ramírez por su gran trabajo de grabación y edición, gran ingeniero de sonido y guitarrista.

CONTENIDO

INDICE DE TABLAS:.....	15
INTRODUCCIÓN.....	16
1. CAPITULO I	18
1.1 Delimitación del tema.....	18
1.2 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	19
1.3 Pregunta de investigación	22
1.4 Objetivos	23
1.4.1 Objetivo general.....	23
1.4.2 Objetivos específicos.....	23
1.5 Justificación	24
CAPITULO II	26
2. MARCO TEÓRICO	26
2.1 ESTADO DEL ARTE	26
2.2 Referentes conceptuales.....	42
2.2.1 Músicas Región Andina.....	42
Contexto.....	42
2.2.2 Especificaciones Pasillo Colombiano.....	43
2.2.2.1 Regionalización.....	43
2.2.2.2 Antecedentes históricos.....	45
2.2.2.3 ¿De dónde proviene el pasillo?	47
2.2.2.4 Otros detalles técnicos	49
2.2.3 Formato Instrumental (organología).....	52
2.2.4 Categorización	56
• El Pasillo Fiestero:.....	56
• Pasillo Santaferense	57
• Pasillo canción.....	58
• Pasillo contemporáneo	60
3. CAPÍTULO III	62
3.1 Modelo de investigación:.....	62

Fases de ejecución:	62
3.2 PLANEACIÓN:	62
3.3 RECOLECCIÓN DE DATOS:	63
3.3.1 Categorías para análisis musical	64
3.3.2 Análisis Pasillo fiestero:.....	67
3.3.3 Análisis Pasillo santafereño:.....	73
3.3.4 Análisis Pasillo contemporáneo	80
3.3.5 Análisis Pasillo canción	91
3.3.6 Pasillo canción (análisis II).....	101
3.3.7 Grupo focal	108
Recursos requeridos	113
Cronograma:.....	113
Preguntas específicas:.....	115
3.3.8 Registro del material Audiovisual:.....	116
3.4 CREACIÓN:	132
3.4.1 Bitácora de composición	133
Lunes 7 de enero de 2013.	134
Martes 8 de Enero de 2013.....	136
Jueves 10 de Enero	138
Miércoles 16 de Enero de 2013	140
Miércoles 16 de enero de 2013.....	142
Febrero 6 de 2013	145
Febrero 9 de 2013	149
Marzo 24 de 2013.....	153
Marzo 28 de 2013.....	155
3.4.2 Pequeños estudios de pasillo colombiano:	159
1. Pasillo santafereño.....	159
2. Pasillo fiestero.....	162
3. Pasillo canción	165
4. Pasillo contemporáneo.....	169
3.5 APLICACIÓN	177

3.5.1 Referentes pedagógicos:	177
• Constructivismo	177
• Aprendizaje Significativo	179
• Saberes Previos	180
• Tipo de Aprendizaje.	180
• Metacognición:.....	182
3.5.2 Estrategia de aplicación:	182
Discusiones Guiadas:	182
Resumen de la discusión guiada:	183
3.5.3 Sugerencias interpretativas de los colegas.....	187
3.5.4 Conceptos de los Maestros a tener en cuenta para la interpretación del pasillo en la guitarra solista:.....	190
Relación organológica con guitarra solista. (Referenciando a Gentil Montaña y Clemente Díaz).	190
Elementos Guitarra acompañante en obras solistas:	191
Elementos del acompañamiento en tiple:.....	192
Elementos de la percusión en el pasillo.....	192
4. CAPITULO IV	194
4.1 RESULTADOS Y CONCLUSIONES	194
BIBLIOGRAFÍA	198

INDICE DE ILUSTRACIONES



Ilustración 1: Regiones naturales y músicas Campesinas. Samuel Bedoya. Revista a contratiempo Ed #1. Septiembre de 1987.	44
Ilustración 2 Regionalización del Pasillo Colombiano, según ejes regionales de Samuel Bedoya.	45
Ilustración 3. Waltzer III. Vals del emperador, Johann Strauss. Sección de cuerdas.....	50
Ilustración 4 Waltzer III. Vals del emperador, Johann Strauss. Sección cuerda.....	50
Ilustración 5. Rasgueo tradicional del tiple con platillado.  Rasgueo hacia abajo,  rasgueo hacia arriba, X platillado.....	52
Ilustración 6. Sin platillado, esta célula rítmica característica del pasillo, es comúnmente acentuada por el tiple.	52
Ilustración 7. Acompañamiento sencillo	53
Ilustración 8 Alargando el bajo durante los tres tiempos (muy del estilo “cachaco”).....	53
Ilustración 9 Célula rítmica corta (muy del estilo fiestero)	53
Ilustración 10 Variación de carácter “paisa” o “montaño”, también presente en el pasillo ecuatoriano.....	53
Ilustración 11. Variación con acentos cortos.....	54
Ilustración 12 Variación de estilo “cachaco”, antiguo, Conjunto granadino.	54
Ilustración 13 Variación básica de cucharas.....	54
Ilustración 14. Chucho, variación básica	55
Ilustración 15 Redoblante en formato de chirimía.....	55
Ilustración 16 Variación maracas.....	55
Ilustración 17 Esquema del <i>mentefactum</i>	63
Ilustración 18 Partitura de vino tinto, escritura del maestro Jaime Llano Gonzales	68
Ilustración 19 Esquema de macroestructura del pasillo Vino Tinto.....	69
Ilustración 20 Esquema de desarrollo motivico 1 en vino tinto. Manuscrito Jaime Llano González.....	70
Ilustración 21 Esquema de desarrollo motivico 2 en vino tinto. Manuscrito Jaime Llano González.....	71
Ilustración 22 Partitura del pasillo “la gata Golosa”	74
Ilustración 23 Macroestructura del pasillo “la gata golosa”.....	75
Ilustración 24 Esquema desarrollo motivico de parte A en la gata Golosa. Manuscrito Jaime Llano González.	77
Ilustración 25 Esquema desarrollo motivico de parte B en la gata golosa. Manuscrito Jaime Llano González.	77
Ilustración 26 Esquema desarrollo motivico en parte C de la gata golosa. Manuscrito Jaime Llano González.	78
Ilustración 27 Esquema motivico conclusivo de los pasillos.	78
Ilustración 28 Partitura del pasillo Armero (1 página).....	81
Ilustración 29 Macroestructura pasillo Armero.....	84

Ilustración 30 Esquema motivico de Armero en su parte 1.....	87
Ilustración 31 Esquema motivico de finales de frase en parte 1. Armero.....	88
Ilustración 32 Esquema motivico de algunos inicios de frase en Armero.....	88
Ilustración 33 Esquema motivico de acompañamiento armónico en Armero, parte 2.....	88
Ilustración 34 Esquema motivico de la bandola dos. Acentuación pasillo tradicional sobre acompañamiento.....	88
Ilustración 35 Partitura del pasillo “Olvido” de Oscar Santafé.....	93
Ilustración 36 Macroestructura del pasillo “Olvido” de Oscar Santafé.....	96
Ilustración 37 Acorde G con suspensiones. Pasillo “olvido”. Aspectos armónicos.....	97
Ilustración 38 Variaciones de acompañamiento en el pasillo “Olvido”. Guitarra.....	97
Ilustración 39 Desarrollo motivico del pasillo “olvido”.....	98
Ilustración 40 Aspectos rítmicos pasillo “olvido”.....	99
Ilustración 41 Aspectos rítmicos pasillo “olvido”.....	99
Ilustración 42 Aspectos rítmicos pasillo “olvido”.....	99
Ilustración 43 Partitura pasillo Migas de silencio, León Cardona/ Oscar Hernández.....	102
Ilustración 44 Macroestructura del pasillo Migas de silencio de León Cardona / Oscar Hernández.....	104
Ilustración 45 Motivo introducción instrumental pasillo Migas de silencio. León Cardona.....	106
Ilustración 46 Motivo en la voz principal pasillo Migas de silencio. León Cardona.....	106
Ilustración 47 Ejemplo de motivo melódico del estudio santafereño.....	134
Ilustración 48 Acorde con rasgado en los primeros tiempos.....	134
Ilustración 49 Pizzicatos de “golpes de música”.....	135
Ilustración 50 Calderón que “amaga”.....	135
Ilustración 51 Melodía y contracanto; adorno del bajo.....	136
Ilustración 52 Simulación de campanas.....	136
Ilustración 53 Pintura referente a los parroquianos; referencia visual para la obra.....	137
Ilustración 54 Escala dulce de repetición parte B.....	138
Ilustración 55 Amalgama “capuchinados”.....	139
Ilustración 56 Escala de cadencia.....	141
Ilustración 57 Arriero paisa; referencia visual para la obra.....	141
Ilustración 58 platillado sobre la guitarra.....	142
Ilustración 59 Inicio segunda parte de A. “respiro”.....	143
Ilustración 60 Compas 29 y su ligadura externa con movimiento armónico y bordoneo.....	143
Ilustración 61 Cadencia a la “mula rucia”.....	144
Ilustración 62 Escala a lo “patasdilo”.....	145
Ilustración 63 Respuesta y acentos santafereños.....	145
Ilustración 64 Bosque y rocas. Referencia visual para la obra.....	146
Ilustración 65 Armónicos ambientales.....	147
Ilustración 66 Motivo de armónicos con acordes en “brisado”.....	148
Ilustración 67 Arpeggios resonantes.....	148
Ilustración 68 Sección 3. Pregunta y respuesta (bandola 1 – bandola 2).....	149

Ilustración 69 Terceros tiempos con segunda división.....	149
Ilustración 70 Final sección 3	150
Ilustración 71 Motivo “rápido”	150
Ilustración 72 Transposición intervalica	151
Ilustración 73 Puente disonante.....	151
Ilustración 74 Vivace.....	152
Ilustración 75 Amaneciendo, rocío de madrugada.....	152
Ilustración 76 Acorde “aura mágica”.....	154
Ilustración 77 Primera casilla en el vii disminuido del III. Dominante secundaria.....	154
Ilustración 78 Segunda casilla de la introducción. Dominante diatónica originada de la escala menor armónica.....	154
Ilustración 79 Ratificación de la tonalidad.	155
Ilustración 80 Semifrase inicial.....	155
Ilustración 81 Semifrase respuesta.	156
Ilustración 82 Patrón frase conclusiva.	156
Ilustración 83 Final de frase en sección de puente. Armónicos ornamentales.	157
Ilustración 84 Principio de frase tercera parte. Célula de “migas de silencio”	157
Ilustración 85 Cliché armónico para la coda.....	158
Ilustración 86 Acompañamiento vals y relación de bajo largo con el pasillo.. ..	185
Ilustración 87 Bajo largo en pasillo canción	185
Ilustración 88 Bajo largo en pasillo fiestero (ver video Variaciones de acompañamiento de Mario Riveros y video de variaciones de acompañamiento de Andrés Villamil)	186
Ilustración 89 Ejemplo de bordoneo	186
Ilustración 90 Acompañamiento valse criollo	186
Ilustración 91 Acentos con referencia organológica en el Margariteño. Gentil Montaña.....	187
Ilustración 92 Acompañamiento fiestero en arpegios.....	188
Ilustración 93 Acompañamiento fiestero en arpegio con variación en bajos.....	188

INDICE DE TABLAS:

Tabla 1. Modelo para estado del arte.....	26
Tabla 2. Ficha sinóptica 1. Estado del arte Músicas regionales Colombianas. Dinámicas, prácticas y perspectivas.....	27
Tabla 3. Ficha sinóptica. Estado del arte. Pedro Morales Pino, la gloria recobrada.....	28
Tabla 4. Ficha sinóptica. Estado del arte. Educación, arte, música.....	29
Tabla 5. Ficha sinóptica. Estado del arte. Estudios característicos (monografía).....	30
Tabla 6. Ficha sinóptica. Estado del arte. Compendio general de folclore Colombiano.....	31
Tabla 7. Ficha sinóptica. Estado del arte. Del anonimato a la universalidad.....	32
Tabla 8. Ficha sinóptica. Estado del arte. Notas de clase Análisis musical Universidad Pedagógica Nacional.....	33
Tabla 9. Ficha sinóptica. Estado del arte. El constructivismo en el aula.....	34
Tabla 10. Ficha sinóptica. Estado del arte. Música andina occidental-entre pasillos y bambucos.....	35
Tabla 11. Ficha sinóptica. Estado del arte. Historia de la música occidental volumen 2.....	36
Tabla 12. Ficha sinóptica. Estado del arte. Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538-1938.....	37
Tabla 13. Ficha sinóptica. Estado del arte. La percusión y sus bases rítmicas en la música popular.....	38
Tabla 14. Ficha sinóptica. Estado del arte. Los grupos focales.....	39
Tabla 15. Ficha sinóptica. Estado del arte. Caracterización de la producción de conocimiento sobre tecnologías de la información en la educación musical de la Universidad Pedagógica Nacional.....	40
Tabla 16. Ficha sinóptica. Estado del arte. Diccionario folclórico de Colombia.....	41

INTRODUCCIÓN

“Esta es nuestra tarea de educadores. Entrometernos en ese orden impuesto. Si nos limitamos a mantenernos en los apretados límites de nuestras obligaciones formales en tanto funcionarios del sistema, en tanto a domesticadores musicales, será difícil que podamos ejercer alguna influencia en el futuro o que nuestras acciones tengan alguna consecuencia en relación con él. Pero si nos movemos un poquito, entonces...”

**Coriún Aharonián, compositor y teórico Uruguayo.
Educación, arte, música.**

La idea de generar propuestas de educación musical desde las músicas nacionales, es una necesidad que no se puede evitar más. Una educación musical contextualizada, genera acercamientos a los conocimientos de manera significativa, asegurando de igual forma, una apropiación de nuestros discursos de identidad nacional, dándoles el valor que merecen. Nuestras músicas nacionales en los últimos años, han ido ganando espacio en la academia formal y han sido articuladas de manera significativa con los contenidos previamente dominados por la teoría eurocentrista. Tal situación ha tenido impacto en la formación de profesionales más interesados en la diversificación y expansión de la cultura musical nacional. Es el caso de algunos de mis maestros, quienes me han llevado por un viaje mágico a través de las músicas colombianas, donde encontré mi enfoque profesional y donde pretendo desarrollar futuros estudios. Poco a poco, las nuevas generaciones de músicos en Colombia, continúan con la ardua labor de nutrir el lenguaje musical de nuestro país, recreándolo desde todos sus ámbitos: desde lo compositivo, lo analítico hasta lo interpretativo y pedagógico.

Este trabajo, propone un modelo metodológico de apropiación de repertorios nacionalistas en la guitarra, a partir de elementos como el análisis musical, el estudio musicológico y etnográfico, la inmersión en la escucha reflexiva, la relación guitarra acompañante, constructivismo y aprendizaje significativo. Muchos de estos elementos son herencia de una educación musical más activa, propositiva y argumentativa, de la que hoy en día me siento orgulloso de tener; sin embargo, el contexto del guitarrista clásico promedio en nuestro país presenta una limitante, la gran mayoría no genera el ejercicio de investigar en beneficio de la interpretación. La necesidad surge en primera instancia por mi caso, que luego de varios años de estar tocando el instrumento en letargo y mecánicamente, encuentro miles de vacíos que tan solo con la investigación se pueden llenar; tal como lo evidencio en mi maestro Edwin Guevara, quien ha consagrado su profesionalismo, gracias a la constante tarea de investigar y cuestionar en beneficio de interpretar y crear.

La propuesta se desarrolla en el pasillo colombiano, considerado uno de los géneros más influyentes en la conformación de la cultura nacional. En este trabajo se concretizan elementos de este aire andino que lo hacen muy guitarrístico, con múltiples variantes en la interpretación, tantas y complicadas como el hecho mismo de su

diversidad cultural en el estudio musicológico. Factores que llevan a la composición de los pequeños estudios de pasillo colombiano, buscando sonoridades que evoquen pero sobretodo, que hagan cuestionar al guitarrista en sus decisiones interpretativas, sustentadas en el conocimiento del aire andino y todos sus componentes conceptuales y socioculturales.

Se proponen nociones en elementos que un guitarrista integral debe buscar, sustentándose en el ejercicio de interprete-investigador, relación que articula elementos teóricos de la academia tradicional con factores heredados de la tradición oral; este último aspecto ha sido el constructor del patrimonio cultural durante siglos y como académicos, es una obligación apropiarse de dichos conocimientos para que la vigencia de su discurso permanezca en una sociedad sin memoria, masificada e industrializada, sociedad cada vez más indiferente con el factor raizal, tradicional.

1. CAPITULO I

1.1 Delimitación del tema

Diseñar una serie de estudios de interpretación para la guitarra, basados en el análisis de estilo, sonoridad y estética de 4 categorías del pasillo colombiano que son: Pasillo santafereño, pasillo fiestero, pasillo canción y pasillo contemporáneo para ser probados con cuatro estudiantes de guitarra clásica de la Universidad Pedagógica Nacional de nivel intermedio, con el fin último de promover una nueva forma de estudio en los repertorios de música tradicional para la guitarra solista, dentro de un modelo pedagógico basado en el concepto de aprendizaje significativo y el constructivismo social de Lev Vygotsky.

1. 2 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La guitarra es un instrumento muy versátil, factor que contribuye musicalmente a la construcción de múltiples identidades culturales, cuya evolución continua de manera imparable. Pero esto no es nada nuevo, pues la evolución de la guitarra desde sus antepasados laúd y vihuela en el medioevo, se ha destacado por ser muy significativa. Sus factores de aceptación siempre han dependido de su posición social; en un principio era un instrumento de clases sociales marginadas lo que facilitaría su popularización. Esta fue de tal magnitud, que algunos teóricos se interesaron por el instrumento y lo fueron elevando de estatus hasta que en el siglo XIX conquistó los grandes escenarios de concierto mundial.

La academia fue adoptando, desde finales del clasicismo, la enseñanza específica de la guitarra, creando una escuela que ha llegado hasta nuestros días; es una escuela técnica de mucho carácter e influencia europea que aborda todo estilo musical de este continente. Después, esta llegó a Latinoamérica donde desde un principio tuvo mucha efectividad hasta el punto de inspirar a los guitarristas americanos en la construcción de repertorio del instrumento imbuido por músicas folclóricas que evocaban un sincretismo entre la técnica europea y los aires de desarrollo popular y tradición oral de nuestros pueblos.

Es así como surge una escuela muy representativa en el continente americano que desarrollo nuevas técnicas que surgen de un punto específico: la manera de acompañar esas músicas tradicionales. Sonidos nuevos surgen con técnicas muy propias como los apagados que evocan percusiones y *platillados*, e inclusive con la adopción de otras como la *alzapúa* de la música flamenca en músicas de las regiones llaneras Colombo venezolanas. En torno a estos elementos técnicos que se han desarrollado, es necesario plantear discusiones académicas interpretativas, aclarando que no se pretende establecer estándares específicos, pero si sugiriendo una propuesta en donde se tengan en cuenta para la ejecución de obras solistas; propuestas que actualmente poco se han teorizado como referentes a los que los guitarristas puedan tener acceso.

La influencia de las músicas folclóricas es tal, que prácticamente en la mayoría de los casos con estas, es el primer contacto musical con la guitarra, convirtiéndolas en una especie de escuela que construye una serie de habilidades tales como: desarrollo de la disociación en la ejecución de ritmos *asincopados*, exploración en técnicas extendidas del instrumento y capacidad de reconocimientos rápidos de progresiones armónicas, este último clave como entrenamiento auditivo general. La mayoría de veces estas habilidades se desarrollan de manera empírica y luego en la academia se conceptualizan, por eso, esta investigación se atreverá a generar nuevos criterios para este acercamiento tan cuestionado en nuestra escuela nacional. Dada la complejidad de cada uno de los géneros de las músicas nacionales, en donde todos estos factores poseen múltiples variables, es necesario enfocarse en uno solo que establezca parámetros metodológicos aplicables en otros ritmos. Se toma la decisión de trabajar con el pasillo colombiano.

Como otro componente de este problema, los estudiantes de guitarra de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional no tienen en cuenta el continuo entrenamiento de estos ámbitos, por diversas razones entre las que se encuentran: la poca articulación de las materias teóricas del programa con el instrumento, la falta de tiempo que se liga directamente a la falta de organización de una rutina efectiva de entrenamiento sobre el instrumento, a la no contextualización de la técnica que se da en la cátedra de guitarra, olvidar hacer estos ejercicios por convertir a la partitura en el único recurso para hacer sonar el instrumento, el no análisis de esta misma entre otros. Lo que definitivamente afecta en la ejecución de obras musicales nacionalistas del repertorio colombiano. Como alternativa a esto, sugerir una propuesta metodológica con influencia constructivista, puede llegar a recontextualizar aquello que se considera ajeno al hecho musical, para sustentar el discurso sonoro de una manera adecuada y concreta.

Al parecer la forma de ver la escuela tradicional de parte de los estudiantes, no es muy adecuada y establece un punto muerto en la continuidad histórica de la técnica guitarrística al solo mantenerla en estudios no contextualizados vistos de manera muy estática y que no tienen en cuenta el entorno actual y las habilidades personales de cada guitarrista, prácticamente matando discursos musicales ricos en aprendizaje y lastimosamente relevándolos a interpretaciones de “museo”, cuando debería ser al contrario, dando vida a culturas inmortales que son los puntos de partida para la dinamización de nuevas tendencias guitarrísticas. Tocar un pasillo colombiano requiere una inmersión en su contexto social y armónico, así como tocar algo de Bach requiere un análisis profundo de las técnicas de composición que lo rodean para no destruir su discurso; son entonces estos análisis los que han sido relegados. Es así, como surge la necesidad de cuestionar esta problemática con la preocupación de darle posibilidad a una metodología influenciada por nuestras músicas, donde conviene una educación musical más comprometida con el futuro y con las nuevas formas de sincretismo cultural que deben surgir de propuestas como esta investigación; aceptando que partimos de supuestos eurocentristas, debemos reacomodar a ideas nuevas dichos juicios y resignificar la manera en la que se enseña música en el contexto colombiano.

Se ve comprometido el concepto de creatividad, pues lo que no es comprendido en toda su extensión, se convierte en obstáculo para interpretar, reinterpretar, recrear, reproducir, factores dependientes de la imaginación y la construcción de conceptos. El II concurso de guitarra nacional “El Nogal” de la Universidad Pedagógica Nacional¹ evidenció este síntoma; sus jurados hicieron un llamado de atención a la búsqueda de un discurso musical interesante, pues lo que evidenciaron fue una falta de apropiación de la música por carencia de conocimiento sobre esta, y en un factor todos estuvieron de acuerdo: el acompañamiento armónico es la principal dificultad de los estudiantes de guitarra, pues su poco conocimiento en este, limita las decisiones interpretativas de la música que se puedan tomar, y la creación de discurso es nula rotundamente.

¹ Evento sucedido en octubre de 2011 en la Facultad de Bellas artes de la UPN, jurados: Edwin Guevara, Clemente Díaz, Roberto Martínez y Mario Riveros.

Es así como el componente creativo en primera instancia, deberá ser asumido, teniendo en cuenta el nuevo conocimiento que vendrá en el proceso investigativo, abriendo la posibilidad a un espacio de producción que pueda ser sugerido a los estudiantes. Sin embargo, se espera que tras los conocimientos brindados por la propuesta, a quienes estén interesados, a partir de los elementos generados en la interpretación musical, les surjan otros de manera particular para la creación, teniendo en cuenta que ya el término de “interpretar” contiene de por sí, la construcción de discursos propios.

Así mismo, la problemática existe debido a las dificultades en la claridad de abordar adecuadamente la metodología convencional y sus variables para poder apropiarse del instrumento y su lenguaje musical, especialmente en el carácter armónico. Esas maneras superficiales de abordar la música se originan por la dificultad a la hora de conceptualizar los diferentes estilos musicales por las dudas históricas heredadas por la escuela tradicional. Esto tergiversa el término “interpretación” del ámbito musical. Por este lado también es evidente la falta de culturización del guitarrista, que olvida la construcción histórico-cultural que debe realizar para abordar diferentes obras musicales.

1.3 Pregunta de investigación

¿Cuáles son los componentes necesarios para generar una propuesta metodológica en la guitarra, que construya una interacción entre los conocimientos empíricos tradicionales y los recursos técnicos de la escuela clásica, a partir de una serie de estudios, que potencialicen factores tanto compositivos para el autor como interpretativos para los guitarristas de nivel intermedio de la cátedra de guitarra clásica de la Universidad Pedagógica Nacional?

1.4 Objetivos

1.4.1 Objetivo general

Definir los componentes de una propuesta metodológica para la guitarra a partir del análisis de estilo, estética y sonoridad del pasillo colombiano, donde prime la interrelación de los conocimientos empíricos de la música tradicional y los recursos técnicos de la escuela académica, para la asimilación adecuada de repertorios solistas del instrumento.

1.4.2 Objetivos específicos

- Diagnosticar el “saber previo” de los tres guitarristas que serán los voluntarios del proyecto con relación al pasillo colombiano
- Categorizar el pasillo colombiano desde aspectos musicales, históricos y etnográficos.
- Establecer los elementos necesarios del pensamiento pedagógico de Lev Vigotsky, desde las perspectivas del “saber previo” y aprendizaje significativo, que enfoquen la propuesta en términos constructivistas.
- Diseñar una serie de estudios técnicos, cuyo punto de referencia sea el estilo, estética y sonoridad del pasillo colombiano y sus vertientes.
- Realizar discusiones guiadas con los guitarristas, donde se inicie la aplicación de la propuesta metodológica sobre los estudios técnicos.
- Producir el material sonoro que evidencie los desarrollos interpretativos a partir de este trabajo.

1.5 Justificación

Las músicas tradicionales son aquellas que construyen nuestra cultura como miembros de una región o grupo en particular. Son la herencia de años de historia, de sucesos que marcaron el camino de lo que hoy en día conforma una realidad. La música hace parte de ese patrimonio cultural que es la columna vertebral de la sociedad. Gracias a trabajos como este, ese patrimonio cultural hará parte del contenido material de nuestra educación y no seguirá excluido o apartado como tema secundario en el proceso de aprendizaje musical.

La intención de este proyecto, es contribuir a la dotación de esa cultura propia de un discurso creativo para que su vigencia no se siga poniendo en duda; trabajo que debe ser inspirado desde la academia hacia la sociedad, lo que implica que esta concretización del discurso musical en la tradición nacional, produzca un dialogo entre los conocimientos empíricos de nuestros músicos populares y la disposición académica de los profesionalizados, logrando uniones más fuertes para promover una escuela original de nuestra cultura.

El músico que acceda a propuestas metodológicas como esta, generará discursos multiculturales, ya que esta pluralidad construye conocimiento, desde el racionalismo euro centrista hasta el empirismo campesino de nuestras montañas. Como futuros maestros, los guitarristas deben pensar su quehacer musical hacia lo que Coriun Aharonian llama “el futuro cultural” donde todo sea una idea abierta al cúmulo del pasado y a las culturas que están por venir, para que esa lógica gradual de progreso de la educación musical continúe y se pueda pensar en un discurso generado desde su realidad.

La enseñanza instrumental, para este caso en la guitarra clásica, tendrá en cuenta esta discusión de nuevos elementos, para seguir innovando en su técnica y metodología de aprendizaje; para que los repertorios sigan estando al alcance de cualquier estudiante de guitarra y para que los públicos cada vez sean más numerosos en esa búsqueda constante de la popularización del instrumento y su incidencia cultural. No es dejar atrás y olvidar las enseñanzas de la escuela tradicional, es apropiarse de ellas y adecuarlas al lenguaje común del entorno latinoamericano.

Convertirse en intérprete significa entre otros aspectos, aprender a revivir piezas con su discurso en esencia, lo que requiere un estudio arduo y concienzudo que no puede ser desarrollado por la mera lectura de una partitura, esto repercutiría a la fosilización de músicas populares del pasado, impresas en un papel y que al ser mal ejecutadas son condenadas a su olvido. Esta metodología pretende mantener esos estilos nuestros vivos para que el discurso musical que emitan conserve vigencia y le abran más espacios a la guitarra como instrumento tradicional por excelencia en Colombia de carácter solista y acompañante. Específicamente, este material quedará dispuesto para que en principio, los guitarristas de la universidad pedagógica nacional sean los primeros en reflexionar sobre esta inclusión constructivista de la música del

instrumento, pensando como licenciados, multiplicaran la enseñanza de repertorios que encuentren una musicalidad adecuada en muchos estudiantes. Abordar los repertorios con cuestionamientos constructivistas no solo comenzará a tapar los vacíos de la música que se interpreta, sino que también, la creatividad se verá motivada para la construcción de nuevos discursos musicales. La producción de los estudios, da testimonio de que es profundamente necesario crear propuestas que sigan satisfaciendo las necesidades sonoras de nuestro entorno. Se espera seguir proponiendo creaciones que sustenten más el proyecto, ampliando el campo auditivo a otros ritmos que de manera empírica, siguen siendo parte de la escuela nacional.

A partir de este trabajo, se espera que el guitarrista despierte su curiosidad y comience a reproducir este modelo en otros repertorios del instrumento, de otras regiones, estilos y épocas, repercutiendo directamente en la formación del “guitarrista integral”, capacitado para brindar conocimientos en todo lo que se le proponga musicalmente y que poco a poco, abandone esa visión mediocre de reproducir el papel sin cuestionarlo ni nutrirlo. Es así, como poco a poco, con aportes académicos como este proyecto, se le comienza dar una forma a una escuela característica colombiana, que con los años, incrementará su voz en cuestiones y criterios académicos a nivel mundial.

CAPITULO II

2. MARCO TEÓRICO

2.1 ESTADO DEL ARTE

A continuación se presentara el estado del arte que se analizó para la realización del proyecto. Su funcionalidad consiste en una gran revisión bibliográfica con temas competentes para la complementación de los argumentos expuestos en el trabajo. Se presentara en tablas para hacer más efectivo su orden. El formato fue tomado de la monografía “Caracterización de la producción de conocimiento, sobre tecnologías de la información en la educación musical en la Universidad Pedagógica Nacional²” del licenciado Carlos García Ortiz. La estructura corresponde a una ficha sinóptica³: (modificaciones sujetas a las necesidades de este proyecto). **Tabla 1. Modelo para estado del arte:**

Autor:	
Título:	
Síntesis	Palabras clave
Resumen:	Numero topográfico:
Observaciones para el proyecto:	Tipo de Documento:

² GARCÍA ORTIZ, Carlos - *Caracterización de la producción de conocimiento, sobre tecnologías de la información en la educación musical en la Universidad Pedagógica Nacional* – Biblioteca Facultad de Bellas Artes Universidad Pedagógica Nacional – TE – 10996, págs. 26 -28 y 78. Bogotá D.C

³ La tabla es original de otro autor: HOYOS BOTERO “*un modelo para la investigación documental*” (2000)

Autor:	Samuel Bedoya, Luis Horacio Lopez, Nestor Lambuley y Jorge Enrique Sossa.			
Título:	Músicas regionales colombianas. Dinámicas, prácticas y perspectivas.			
Síntesis	Compendio del resultado investigativo del maestro Samuel Bedoya en la búsqueda de una resignificación de la musicología colombiana y restructuración de los complejos fenómenos culturales que se presentan con las músicas campesinas.	Palabras clave	Tradición	
			Músicas campesinas	
			Regionalización	
			Micro sistemas rítmico armónicos	
			Interfluencia regional	
			Musicología	
Resumen:	El autor toma un sistema de 32 regiones musicales propuesto por otro investigador, Pablo Vila, y genera una adaptación con los fenómenos actuales, desde lo macro estructural hacia lo micro estructural, aplicando el modelo en las músicas del eje subregional andino- llanero, proponiendo un modelo de regionalización que puede ser usado para otras zonas del país.	Numero topográfico:		
		Tipo de Documento:	Publicación de la Fundación Nueva	
Observaciones para el proyecto:	Los sistemas de regionalización son punto de partida para el análisis musical de cada aire tradicional a abordar. La clasificación desde un marco estructural hacia un tratamiento de ejes subregionales, brinda una mejor diferenciación en componentes musicales. La aplicación del modelo hecha por el autor sobre el torbellino, es pieza clave para la clasificación de los ritmos que se asumirán para la asimilación de los aires musicales en la propuesta metodológica de guitarra., en beneficio de la búsqueda de diferentes recursos de interpretación para este instrumento.		Cultura, que agrupa una serie de artículos del maestro Samuel B. que han sido publicados en la revista a contratiempo a manera de Compendio bibliográfico.	

Tabla 2. Ficha sinóptica 1. Estado del arte Músicas regionales Colombianas. Dinámicas, prácticas y perspectivas.

Autor:	Octavio Marulanda Morales, Gladys Gonzales Arévalo			
Título:	Colección nuestra musica - Pedro Morales Pino, la gloria recobrada. Volumen IV Fundación Pro música Nacional			
Síntesis	este libro hace parte de una colección que pretende contar la historia de una serie de compositores colombianos que enaltecieron la música Colombiana en todo el mundo y son un orgullo para la cultura nacional. Todos los aspectos de su vida son analizados en beneficio de la obra musical que exponen y se les rinde homenaje al merito de su labor.	Palabras clave	Pedro Morales Pino cultura en siglo XIX La lira colombiana Internacionalización.	
Resumen:	Se hace un recorrido histórico por la vida del gran compositor Pedro Morales Pino, abordando cada factor musical que iba transcurriendo detallando la madurez musical en continuo progreso. Se analizan los hechos históricos que influenciaban su música y en algunos casos, el como su música influenciaba situaciones culturales en general. Es un gran análisis al pensamiento musical de este compositor y su época.	Numero topográfico:	Biblioteca personal	
Observaciones para el proyecto:	Al analizar la obra de Pedro Morales Pino, el libro estudia el contexto socio cultural en el que este compositor vivía. Este contexto es de suma importancia para comprender muchas de las variables culturales que definen a los diferentes aires musicales de Colombia, que será pauta importante para la propuesta metodológica desde una visión etnográfica. Por otro lado, este compositor es uno de los modelos tradicionales de los aires en estudio, por lo que tenerlo en cuenta para los análisis musicales es sumamente importante.	Tipo de Documento:	Reseña biográfica Publicación conmemorativa	

Tabla 3. Ficha sinóptica. Estado del arte. Pedro Morales Pino, la gloria recobrada.

Autor:	Coriún Aharonián				
Título:	Educación, Arte, Música. Editorial tacuabé				
Síntesis	este libro, reúne algunos trabajos en torno a la problemática de la educación musical en Latinoamérica y su continua descontextualización en sus campos de acción. Se analiza desde un punto de vista crítico, el porque no se asumen los roles socio culturales de nuestro entorno y el porque si los eurocentristas tradicionales, para la educación musical. Propone un sistema educativo más propio y multicultural.	Palabras clave	educación musical		
			creación		
			Latinoamérica		
			sociedad		
			identidad		
Resumen:	el autor cuestiona la funcionalidad del arte y el como los educadores pueden basarse en un contexto específico, muy latino, para una educación musical creativa e influyente en la construcción de seres competentes y relevantes.	Numero topográfico:	Biblioteca personal		
Observaciones para el proyecto:	Como punto de partida para la propuesta metodológica de carácter constructivista, este texto brinda un buen cuestionamiento político frente a la verdadera intención con la que un proceso educativo debe ser abordado. Como el autor refiere: "en procura de una cultura menos colonial", la educación musical debe ser direccionada hacia la creación, a hacer de ella un proceso creativo, formulando bases importantes para un pensamiento constructivista.	Tipo de Documento:	Compendio de ensayos del autor.		

Tabla 4. Ficha sinóptica. Estado del arte. Educación, arte, música.

Autor:	Bernardo Cardona (Universidad de Antioquia) 2007	
Título:	Estudios característicos estudios para guitarra sobre músicas colombianas tradicionales	
Síntesis	Esta tesis de la universidad de Antioquia, sintetiza elementos básicos de los ritmos andinos tradicionales colombianos, para la elaboración de una serie de estudios que evoquen estos aires musicales con la intención de abrir más espacios en repertorio a la guitarra clásica de academia.	Palabras clave Estudios para guitarra Músicas Colombianas metodología instrumental
Resumen:	Clasifica de forma básica los diferentes géneros musicales del país, enfocándolos en una propuesta metodológica de 25 estudios de poca dificultad, donde prima el carácter estético, la brevedad y el equilibrio musical.	Numero topográfico:
Observaciones para el proyecto:	El estructuramiento de los elementos musicales de los estudios, son base para la composición de los que corresponden a este proyecto. Es una monografía que sirve para mantener un paralelo que referencia el camino que se toma con respecto al pensamiento musical en la guitarra. No cuenta con especificaciones claras de una metodología de enseñanza, ni con un estudio etnográfico que contextualice a los estudios. Es muy músico teórica.	Tipo de Documento: Monografía de posgrado Especialización en artes Universidad de Antioquia 2007

Tabla 5. Ficha sinóptica. Estado del arte. Estudios característicos (monografía)

Autor:	Guillermo Abadia Morales				
Título:	Compendio General de Folclore Colombiano (1983)				
Síntesis	Este texto reúne de una manera documental, todo el acervo cultural de la sociedad colombiana; músicas, danzas, creencias, costumbres, tradición oral en general, de las diferentes regiones naturales del país. Relata de una manera muy sencilla las diferentes bifurcaciones de la cultura popular, poco valorada hoy en día.	Palabras clave	folclor		
			cultura popular		
			danza		
			costumbres		
			música popular		
			pasillo		
Resumen:	El texto se organiza por varias tesis, treinta y una en total, con sus respectivos talleres de trabajo, con un enfoque muy pedagógico, las tesis son divididas por tema y región natural. Los ejes regionales reciben una descripción detallada de cada una de sus costumbres.	Numero topográfico:			
Observaciones para el proyecto:	Dentro de la clasificación etnográfica de los aires musicales, este texto es la herramienta perfecta para iniciar un estudio histórico y social, de los contextos en los que estos tenían incidencia. La adopción de las descripciones dancísticas, etimológicas, tradicionales y músico-teóricas en general, son importantes referencias. Muchas de las tesis de esta publicación son discutibles, abriendo el plano para la discusión en este trabajo referenciando y comparando con otras fuentes. Musicológicamente brinda un buen apoyo teórico.	Tipo de Documento:	Compendio de tesis investigativas		
			sobre folclor nacional.		

Tabla 6. Ficha sinóptica. Estado del arte. Compendio general de folclore Colombiano.

Autor:	Luis Castellanos Sánchez					
Título:	Del anonimato a la universalidad (ensayo de clase de taller proyecto) (2011)					
Síntesis	a partir de una revisión bibliográfica enfocada en la historia del instrumento (guitarra), se genera este ensayo que bajo el marco de la clase de "taller Proyecto I" de la licenciatura en música de la UPN, exponiendo las razones principales del porque es la guitarra uno de los instrumentos mas versátiles en la actualidad. Realizado en etapa exploratoria de anteproyecto.			Palabras clave		
				laúd		
				guitarra		
				música occidental		
				acompañamiento armónico		
Resumen:	Analiza las razones históricas por la cuales, la guitarra llega a través de los años a posicionarse en el lugar de alto impacto cultural en el que esta actualmente. Reseña el impacto de este instrumento en Latinoamérica y su gran incidencia en las músicas de esta región.			Numero topográfico:		
Observaciones para el proyecto:	este texto es la base primaria de donde se definió la temática principal del proyecto. Su revisión bibliográfica permite tener una noción básica muy importante sobre la constante evolución de la guitarra, que por medio de el acompañamiento armónico, logra filtrarse en casi todas las manifestaciones musicales occidentales.			Tipo de Documento:		
				Ensayo.		
				texto argumentativo.		

Tabla 7. Ficha sinóptica. Estado del arte. Del anonimato a la universalidad.

Autor:	Luis Castellanos Sánchez					
Título:	Análisis musical (notas de clase niveles I, II y III) Asignatura de la licenciatura en música de la Universidad pedagógica nacional, a cargo del Maestro Roberto Rubio. (2010-2011)					
Síntesis	En esta asignatura se abordan todas las cuestiones teóricas básicas del análisis de formas musicales, características melódicas, armónicas rítmicas, contrapuntísticas e históricas, en diferentes técnicas y Estilos musicales.			Palabras clave		
				análisis musical		
				formas musicales		
				armonía occidental		
				estructuramiento		
				patrones compositivos		
Resumen:	las notas de clase consignan cada una de las anotaciones de la catedra vista por tres niveles en tres semestres diferentes.			Numero topográfico:		
Observaciones para el proyecto:	Todas las referencias que se consignaron en estas clases, son la base teórica para el proceso de análisis de obras de los diferentes aires musicales colombianos del proyecto. El modelo de análisis que maneja este trabajo es el mismo que se abordaba en la asignatura en cuestión.			Tipo de Documento:		
				Notas de clase.		

Tabla 8. Ficha sinóptica. Estado del arte. Notas de clase Análisis musical Universidad Pedagógica Nacional.

Autor:	César Coll y Otros.				
Título:	El constructivismo en el aula (1993)				
Síntesis	Compendio de textos argumentativos de diferentes autores, de gran incidencia en el plano pedagógico, que expone las diferentes teorías de la concepción constructivista de la educación y sus núcleos de desarrollo.	Palabras clave	constructivismo		
			pedagogía		
			didáctica		
			saber previo		
Resumen:	define directrices dentro de la concepción del constructivismo aplicado en la pedagogía libertaria, sugiriendo enfoques didácticos, zonas de desarrollo e intervención, evaluación a los currículos educativos de la institucionalización del sistema.	Numero topográfico:			
Observaciones para el proyecto:	base teórica para la propuesta metodológica, que se enfoca en la posición teórica del constructivismo. Como referencia teórica que complementa la teoría del saber previo de Vygotsky, el artículo: "un punto de partida para el aprendizaje de nuevos contenidos- los conocimientos previos" de Mariana Miras del primer capítulo es muy pertinente para la investigación. Los enfoques didácticos del texto, direccionan la propuesta metodológica, contextualizando el arte como zona de intervención.	Tipo de Documento:	Compendio de autores de literatura pedagógica.		

Tabla 9. Ficha sinóptica. Estado del arte. El constructivismo en el aula.

Autor:	Luis Fernando Franco Duque				
Título:	<i>Música andina occidental-entre Pasillos y Bambucos.</i> <i>Ministerio de cultura</i>				
Síntesis	propuesta pedagógica pensada para la enseñanza de nuestras músicas regionales en los colegios, con fines de iniciación musical bajo un contexto específico. Es elaborada con la intención de afianzar el conocimiento de las músicas andinas colombianas en el bagaje cultural de los estudiantes.	Palabras clave	pasillo colombiano		
			Bambuco		
			iniciación musical		
			regionalismo		
			metodología		
Resumen:	es una cartilla enfocada hacia el desarrollo ritmo- percusivo y ritmo-armónico, correspondientes a dos primeros niveles de cuatro generales del proyecto, que incluye niveles melódico e improvisatorio. Las propuestas establecidas en este van dirigidas a la fundamentación básica musical.	Numero topográfico:	disponible en la web:		
			http://www.sinic.gov.co		
Observaciones para el proyecto:	Es un trabajo de suma importancia para este proyecto por dos razones: la primera, es la ayuda a la contextualización del pasillo como aire andino y manifestación cultural regional. La segunda, se remite a las posibilidades "constructivistas" que sugiere el trabajo de esta cartilla, que son referencia teorica para el planteamiento metodológico de este trabajo.	Tipo de Documento:	Cartilla de iniciación musical.		

Tabla 10. Ficha sinóptica. Estado del arte. Música andina occidental-entre pasillos y bambucos.

Autor:	Donald J. Grout y Claude V. Palisca				
Título:	Historia de la música occidental, vol. 2.				
Síntesis	Es uno de los más reconocidos compendios históricos a nivel mundial sobre la sistematización de la música occidental. Se complementa con la ilustración de ejemplos musicales que permiten la asimilación de los diferentes estilos compositivos que han evolucionado hasta nuestros días.	Palabras clave	Historia de la música		
			Clasicismo		
			Guitarra		
Resumen:	El compendio está separado por períodos históricos. Genera también recuadros de compositores claves en la evolución musical. Complementa el estudio con análisis etnográficos y musicales muy específicos teóricamente. Todo esto dentro de una sistematización cronológica.	Numero topográfico:	TE- 10996		
			Biblioteca Facultad de Bellas Artes.		
			Universidad Pedagógica Nacional.		
Observaciones para el proyecto:	Aporta para la contextualización histórica de la guitarra y su papel socio cultural en los diferentes períodos en los que ha estado presente. Permite indagar referencias históricas del Vals Europeo, principal influencia musical del pasillo colombiano.	Tipo de Documento:	Compendio cronológico.		
			Enciclopedia.		

Tabla 11. Ficha sinóptica. Estado del arte. Historia de la música occidental volumen 2.

Autor:	Egberto Bermúdez - Ellie Anne Duque				
Título:	Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538-1938 Editorial música Americana. Bogotá, Colombia (2000)				
Síntesis	Es un libro realizado con el apoyo del patrimonio musical colombiano, que busca narrar la evolución histórica de la música en la capital y por ende toda región dependiente de esta. Revela los documentos hasta ahora preservados, y que son usados en este libro para describir una actividad musical histórica desde una perspectiva urbana.	Palabras clave	Historia de la música		
			Bogotá		
			Música tradicional		
			Colombia		
Resumen:	Narrativa histórica con base en documentos musicales que describen características de la música religiosa, música doméstica, música de las calles y plazas, de los espectáculos musicales, academia y músicos representativos de los últimos 400 años de historia de la capital.	Numero topográfico:	780.98641 B37H		
			Biblioteca Luis Angel Arango		
			BLAA		
			Contiene CD de audio.		
Observaciones para el proyecto:	Texto clave en la consulta de los antecedentes del pasillo santafereño y de algunas características generales del aire andino. Referencia de igual manera la evolución histórica del género "canción" introducido por la ciudad de Bogotá al país, hasta la conformación de la canción colombiana actual.	Tipo de Documento:	Compendio Histórico		
	Es una investigación de un musicólogo de gran prestigio por sus grandes trabajos, que tienen en cuenta todo aspecto cultural para describir con exactitud hechos históricos definitivos para la evolución musical.				

Tabla 12. Ficha sinóptica. Estado del arte. Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538-1938

Autor:	Gabriel León					
Título:	La percusión y sus bases rítmicas en la música popular. (Cuadernos de musica - Batuta)					
Síntesis	Es uno de los libros pertenecientes a la colección de cuadernos de música que la fundación Batuta publica como material de apoyo para maestros de música. Es una recopilación de los principales aires tradicionales de Colombia y Latinoamérica. Se presentan en los instrumentos más usuales de la herencia cultural del país y reducciones para batería.			Palabras clave	Percusión ritmo música popular	
Resumen:	El libro se separa por aires o ritmos, presentando las bases rítmicas básicas y principales de cada uno. A continuación, propone una buena cantidad de variaciones en todos los instrumentos típicos con una explicación teórica sobre los rítmotipos. El libro espera contribuir a la conservación del patrimonio musical en patrones codificables que le den un estatus más allá del improvisatorio.			Numero topográfico:	786.8 L365p Ej.1 Biblioteca Facultad de Bellas Artes Universidad Pedagógica Nacional.	
Observaciones para el proyecto:	Para proponer discurso musical nuevo, es necesario conocer las bases teóricas del formato instrumental que componen el aire andino del Pasillo. Sus múltiples variables rítmicas y por ende tímbricas, son un aporte fundamental para establecer un discurso musical coherente a la hora de la propuesta creativa sobre los estudios de guitarra.			Tipo de Documento:	Guía para maestros.	

Tabla 13. Ficha sinóptica. Estado del arte. La percusión y sus bases rítmicas en la música popular.

Autor:	José M. Huerta					
Título:	Los grupos focales (2005)					
Síntesis	es un artículo que sintetiza concretamente los aspectos generales que definen un grupo focal. Pretende dar una primera mirada histórica al proceso y uso de esta técnica de recolección de datos. También es un artículo inductivo que da guía en los pasos para la correcta realización de un grupo focal, dando paso por paso, instrucciones y ejemplos relevantes.	Palabras clave	Grupo focal			
			Investigación			
			Recolección de datos			
			foro			
Resumen:	Esta técnica de recolección de datos es usada en espacios en los que se busca generar consensos sociales para establecer parámetros sobre una temática determinada; este autor muestra en el artículo una serie de beneficios para su uso y una concreta guía de pasos para establecer de la manera más metódica, una recolección de datos eficiente, capaz de vislumbrar el alcance de una investigación	Numero topográfico:				
Observaciones para el proyecto:	Referencia bibliográfica para la planificación, realización y posterior sistematización del grupo focal sobre la temática "pasillo colombiano" para la recolección de datos necesaria en la metodología a proponer.	Tipo de Documento:	Artículo de Internet			

Tabla 14. Ficha sinóptica. Estado del arte. Los grupos focales.

Autor:	Carlos García Ortíz					
Título:	Caracterización de la producción de conocimiento sobre tecnologías de la información en la educación musical de la Universidad Pedagógica Nacional.					
Síntesis	análisis documental del cómo se han abordado las tecnologías de la información aplicadas a la educación musical en la UPN. Recolecta un compendio de 14 investigaciones realizadas en la Licenciatura en música y programas de especialización y maestría de la facultad de educación, y realiza su debida sistematización.			Palabras clave		
				Tecnologías de la información		
				Estado del arte		
				Caracterización		
				Categorización		
				Sinopsis		
Resumen:	realiza el análisis de los estudios seleccionados y acorde con las categorías pertinentes, se clasifica por diferentes medios de orden y sistematización. Adquiere una interpretación objetiva y propositiva sobre el efecto de las TIC en el aprendizaje significativo.			Numero topográfico:		
				TE -10996		
				Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes.		
				Universidad Pedagógica Nacional		
Observaciones para el proyecto:	Este trabajo monográfico brinda diversas formas de sistematización bastante eficientes, entre las que están una amplia gama de formatos para concretar el estado del arte de un proyecto de una manera mas ordenada y eficaz con la información. Su aporte especifico, es el uso de una de sus fichas sinópticas para tal uso en este trabajo, facilitando la conformación del estado del arte.			Tipo de Documento:		
				Monografía.		

Tabla 15. Ficha sinóptica. Estado del arte. Caracterización de la producción de conocimiento sobre tecnologías de la información en la educación musical de la Universidad Pedagógica Nacional.

Autor:	Harry C. Davidson				
Título:	Diccionario Folclórico de Colombia				
Síntesis	Es un compendio de carácter enciclopédico de todas las cuestiones consideradas costumbre, cultura y tradición de nuestro país, basado en estudios del autor, de documentos históricos que contienen información valiosa de sucesos cotidianos que describen lo artesanal de nuestras costumbres en todo ámbito cultural.	Palabras clave	Folclor		
			Músicas nacionales		
			Tradición		
			Historia de la música colombiana		
			Colombia		
			Cultura nacional		
Resumen:	El diccionario está compuesto por tres tomos en orden alfabético, donde se describe detalladamente todo lo relacionado con nuestros instrumentos, músicas y danzas tradicionales. Hace un recuento histórico Etnográfico de cada aire musical de Colombia y descriptivo en relación a su actualidad (para 1970).	Numero topográfico:			
Observaciones para el proyecto:	Este es el texto "madre" en cuestiones de descripción musical bajo conceptos histórico etnográficos, influencia de los musicólogos nacionales para sus producciones textuales. Evidentemente es una referencia importante para la construcción de los antecedentes del proyecto.	Tipo de Documento:	Diccionario		
			Texto Enciclopédico		

Tabla 16. Ficha sinóptica. Estado del arte. Diccionario folclórico de Colombia.

2.2 Referentes conceptuales.

2.2.1 Músicas Región Andina

Contexto

Se conoce como región Andina en Colombia, a la zona natural que comprende la mayoría de territorio nacional montañoso, desde el sur en el departamento de Nariño, desde donde viene el Nudo de los Pastos, hasta cubrir las tres ramificaciones de la cordillera de los Andes: Occidental, Central y Oriental⁴. Toda esta región, además de ser una limitación geográfica posee una rica variedad cultural y múltiples expresiones artísticas que han destacado al país en general en el ámbito musical internacional.

En cuestiones musicales, es la región con una de las mayores variedades en aires sonoros, con gran riqueza rítmica que surge de un legado del sincretismo cultural entre las sociedades europeas y las comunidades nativas y mestizas desde épocas coloniales. En una región especial de esta, la Subregión Andina Centro Occidental que comprende a los departamentos de Antioquia, Caldas, Quindío, Risaralda y Valle del Cauca según la cartilla de Luis Fernando Franco Duque: “Música Andina Occidental-entre Pasillos y Bambucos”⁵ del plan nacional de músicas populares del Ministerio de Cultura, el complejo entrecruzamiento de las poblaciones que han dejado huella allí, entre las que están nativos americanos, españoles y negros, es la razón principal de tal variedad musical, impulsado por los diferentes hechos históricos que acompañan la línea de tiempo de la zona.

Según el mismo autor, un factor clave en el surgimiento de las diversas formas musicales fue la construcción de repertorios en familia. Sin ningún tipo de distractor como los contemporáneos medios de comunicación, era común en la sociedad reunirse a compartir momentos musicales que respondían a la identidad de sus diferentes entornos, evocando las situaciones cotidianas. Cabe aclarar, que este hecho también posicionó a la guitarra como instrumento de papel importante en el desarrollo de las músicas de esta región, ya que su presencia en los hogares era de clara persistencia. Todo esto sin dejar de lado un desarrollo en cuestiones académicas y comerciales, que también han posicionado a estas músicas populares en conocimiento de toda la

⁴ FERNANDO DUQUE, Luis. *Música andina occidental-entre Pasillos y Bambucos*. Pág. 7. 2005 Ministerio de Cultura

⁵ *Ibidem* – pág. 9.

sociedad colombiana. Tanto así, que con pasar los años, desde la pequeña guitarra criolla, la música popular andina ha sido llevada a repertorios solistas para guitarra clásica de gran reconocimiento mundial.

Surge claramente la necesidad de trabajar con cada uno de los aires musicales populares de esta región, sin embargo, es de suma importancia aclarar que esto puede llevar años, ya que los alcances de cada uno de estos, son de gran envergadura, aterrizando este proyecto sólo en uno de estos: El Pasillo colombiano.

2.2.2 Especificaciones Pasillo Colombiano

2.2.2.1 Regionalización.

Múltiples autores como Guillermo Abadía Morales u Octavio Marulanda, exponen diferentes limitaciones geográficas del desarrollo de los géneros de la música andina. Son remarcadas muchas fronteras que en su mayoría son estáticas y radicalmente impuestas. Se puede escuchar hablar de músicas por regiones naturales, músicas por climas y sistemas departamentales, pero para este proyecto es un alivio contar con referencias de gran valor como la del Gran maestro Samuel Bedoya y su trabajo: “Músicas Regionales Colombianas. Dinámicas, prácticas y perspectivas”⁶ quien clasifica las regiones de músicas populares en 32 subregiones con fronteras movibles, abiertas a modificaciones y dando flexibilidad a la musicología colombiana, y que serán referencia para la clasificación de los aires musicales de este proyecto.

⁶ BEDOYA, Samuel. *Músicas Regionales Colombianas: Dinámicas, Prácticas y perspectivas* pág. 36 regionalización dinámica. 2007 Fundación nueva cultura.

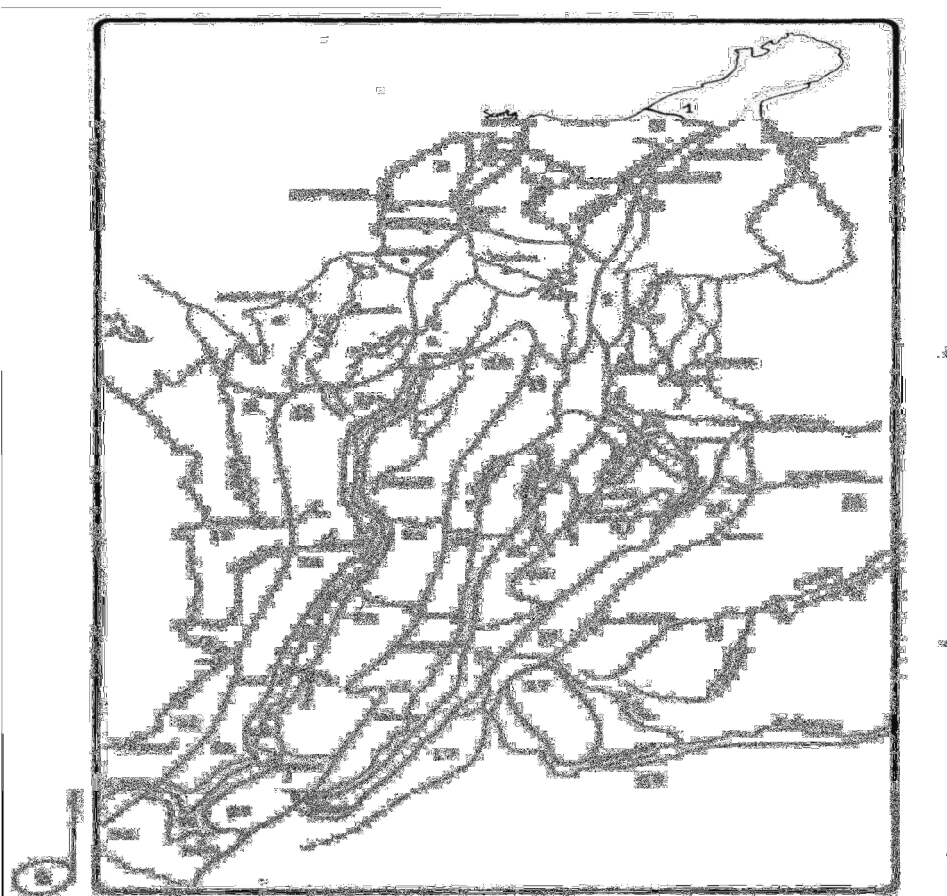


Ilustración 1: Regiones naturales y músicas Campesinas. Samuel Bedoya. Revista a contratiempo Ed #1. Septiembre de 1987.

Con respecto a esta clasificación, específicamente el pasillo colombiano está presente en las siguientes subregiones:

- Macizo antioqueño: Medellín, Copacabana, Girardota y Barbosa. (1)
- Piedemonte Oriental: Boyacá Oriental, valle de Tenza (2)
- Altiplano Cundiboyacense: sabana santafereña. (3)
- Altiplano de Popayán (4)
- Macizo volcánico: Manizales, armenia, Pereira (5)

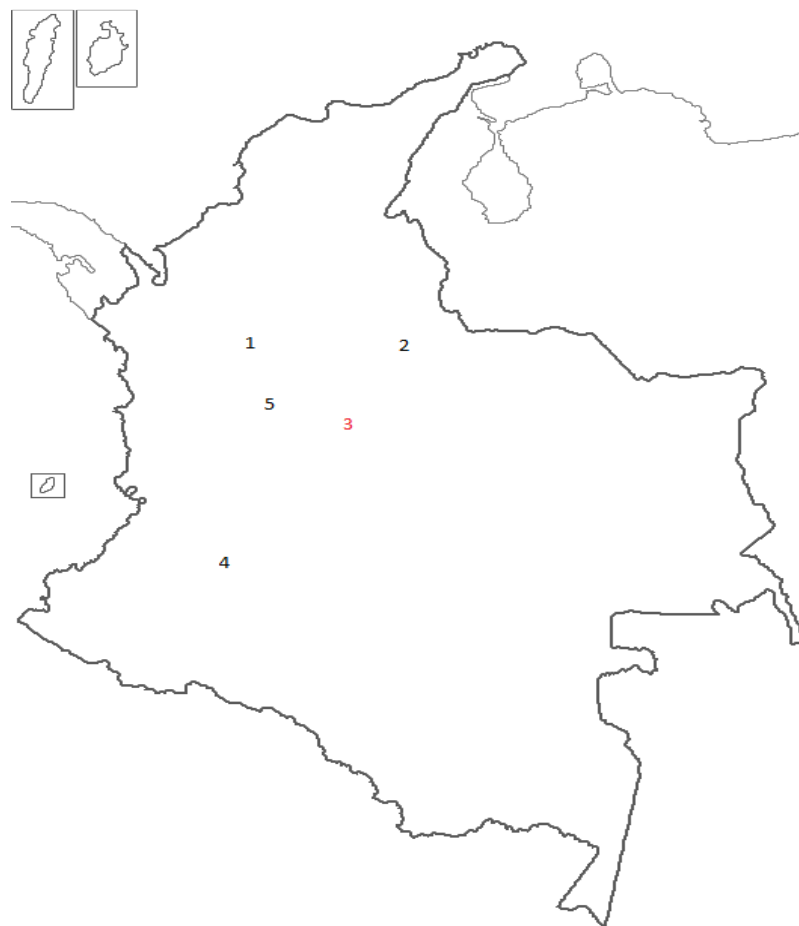


Ilustración 2 Regionalización del Pasillo Colombiano, según ejes regionales de Samuel Bedoya.

Esto es una regionalización que obedece a un concepto de gran alcance, ya que cada una de estas subregiones posee circuitos internos o de influencia en otras subregiones que si es necesario, se hará claridad frente a estos.

2.2.2.2 Antecedentes históricos.

El pasillo es una danza derivada del valse europeo, que según Guillermo Abadía Morales⁷, tiene sus primeras apariciones en los inicios del siglo XIX entre la sociedad burguesa de posición prestante, que buscaba una danza más acorde a los requerimientos estilísticos cortesanos, que hiciera contrapeso a los ritmos populares “plebeyos” de la época. Sin embargo, otras afirmaciones de autores como Harry C. Davidson, pueden remontarse históricamente a sincretismos con otras danzas europeas

⁷ ABADÍA MORALES, Guillermo. *Compendio general de folclore Colombiano*. Pasillo Colombiano Págs. 152-170. Edición 1983.

como la contradanza española, Mazurkas, Polkas, Minuets y valencianas⁸. Estas tenían una fuerte influencia sobre la cotidianidad de los años 1800 y en las reuniones sociales, donde poco a poco se entremezclaban con el vals alemán y el contexto local.

El vals en Colombia se difundió en todo el territorio nacional, incluso existen anotaciones de cronistas como la del coronel J.P Hamilton de 1827, donde afirma que en la población de El Plato, (región atlántica) se ejecutaban vales con uno que otro violín, triángulos y tambores interpretados por afrodescendientes⁹, situación bastante particular debido a la “exclusividad” del aire en la región andina. Sin embargo, ya se veía notoriamente la influencia del contexto colombiano sobre el aire europeo, modificando su forma de interpretarlo tanto musicalmente y dancísticamente; Harry Davidson habla de las tradicionales fiestas de los “diablitos” en Santafé de Antioquia, donde los festejos se amenizaban a “punta” de valeses. Los bailarines se disfrazaban de personajes coloniales e interpretaban la música y sus bailes de maneras muy vistosas y alegres; los cantantes eran acompañados por dúos de guitarra e incluso con las tradicionales chirimías antiguas¹⁰, nada relacionado con las típicas formas europeas, expuestas en el artículo “los Bailes de ogaño” de 1855, publicado en los “matachines”¹¹, donde hablan de un baile muy lento y con movimientos de igual forma, algunos muy elegantes y estilizados¹².

Años después, llegaron al país unos valeses de la herencia Strauss, específicamente entre 1843 y 1846¹³ (según *Nuestro siglo XIX* de Don Manuel María Madielo y Cordovez Moure en su publicación “*el duende*”, revistas informativas usadas por Harry Davidson para su Diccionario folclórico de Colombia), los cuales no fueron muy bien recibidos por la alta alcurnia social debido al tempo con el que se interpretaban, sin olvidar su carácter marcial; le consideraban algo semisalvaje con toda la herencia “anárquica francesa”¹⁴. Sin embargo el pueblo en general disfrutaba de esto.

Es así como se llega al Vals redondo, caracterizado así por contener en su danza movimientos interminables en círculo. Tenía una variable elegante que se bailaba en los pueblos, de carácter lento y otra “capuchinada” que se bailaba en los pueblos¹⁵ con movimientos más retorcidos y enroscados, con evidente protagonismo de los brazos, algo más rápido, tocado con tiples, chimborrio, guacharacas y la reta, dejando a un lado los violines, clarinetes y tambores. Este vals, llegó a ser catalogado “Vals Colombiano”.

⁸ C. DAVIDSON, Harry. *Diccionario Folclórico de Colombia*. Pasillo, recuento histórico. Tomo III Música Instrumentos y Danzas. Págs. 21 -63. Edición 1970, publicación del Banco de la Republica.

⁹ *Ibidem*. Págs. 21 -39.

¹⁰ ÍDEM.

¹¹ ÍDEM. *Revista de la época, exclusiva de Bogotá*. Publicación del 19 de febrero de 1985.

¹² ÍDEM.

¹³ *Ibidem*. Págs. 26-27. Edición 1970, publicación del Banco de la Republica.

¹⁴ ÍDEM

¹⁵ Artículo “situación de prensa” de “*El trovador*”. 3 ediciones 26 de marzo de 1850. Pág. 18. Bogotá. Referenciado por DAVIDSON Harry en su diccionario.

El componente “Capuchinado” referente a los movimientos energúmenos, le regala al vals un toque “campesino” que era llamado con la tambora y muy de moda entre 1823 y 1866¹⁶. Todos estos estilos de asumir el vals tuvieron muchos enemigos, entre los que se destaca el Maestro Tomas Carrasquilla, quien jamás acepto las nuevas costumbres del aire andino, por no respetar las costumbres europeas. Algunos compositores destacados eran el maestro Julio Quevedo Arvelo, José María Ponce de León y por supuesto el destacadísimo Pedro Morales Pino.

2.2.2.3 ¿De dónde proviene el pasillo?

Las primeras menciones de música en el territorio de Santafé datan de la época entre los años de 1540 y 1548, donde básicamente son protagonistas los músicos militares que acompañaban las diferentes campañas y expediciones de los fundadores de la ciudad; todos estos comenzaron a traer sus costumbres culturales europeas, además de que se centralizaba poco a poco un núcleo cultural por la región que hoy es la sabana Cundiboyacense y el territorio de la capital¹⁷.

Es muy importante tener en cuenta esto, ya que, según Egberto Bermúdez, una de las posibles hipótesis de las que se habla, es aquella que propone una expansión cultural desde Santafé, lugar a donde llegaba todo el acervo europeo y tomaba impulso con las costumbres locales, incluso se habla de un desarrollo cultural más elaborado en la cercana ciudad de Tunja, ya que de allí se tienen registro más numerosos de entrada de instrumentos. Sin embargo, otro punto importante a tener en cuenta, es que no se sabe a ciencia cierta si estos contenidos culturales, ya no habían sido influenciados en su viaje hasta el centro del país.

Lo que se sabe según el mismo autor, es que las clases medias y bajas de aquella época, cultivaban la música en un nivel doméstico, siguiendo cánones costumbristas de España y adoptando diferentes bailes representativos, tales como: Vals, contradanza (estos muy aclimatados desde mediados del siglo XVIII), Gaceta, Minué, Fandango (clases medias y bajas) y seguidillas.¹⁸

Como ya se aclaró anteriormente, El vals, constituía uno de los bailes más importantes para las clases altas y eruditas del ocaso de la época colonial y de los periodos que comprenden la lucha por la independencia; evolucionó y se afianzó en el contexto, documentando su presencia incluso hasta las tertulias musicales de músicos

¹⁶ C. DAVIDSON, Harry. *Diccionario Folclórico de Colombia*. Capuchinada. Tomo III Música Instrumentos y Danzas. Págs. 34 -36. Edición 1970, publicación del Banco de la Republica.

¹⁷ BERMÚDEZ, Egberto. *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538-1938*. Música doméstica, bailes y canciones. Págs. 47 – 52. Ed. Música americana. Bogotá, Colombia (2000).

¹⁸ *Ibidem*. Págs. 52-55.

profesionales en las primeras décadas del siglo XX y en los bailes divertidos en reuniones y festejos.

Egberto Bermúdez hace referencia a otro autor, Eugenio Díaz, quien explora el contraste de los bailes “nuevos y antiguos”, desde una perspectiva más vista desde lo “pueblerino”. Este desde una de sus novelas, *Manuela*, describe al vals como uno de los paradigmas del baile moderno, ilustrando la aceptación dentro de las clases sociales bajas, alejado del típico uso clasista de los eruditos¹⁹. Se supone que es en este tipo de contactos con lo “plebeyo”, donde se nutre y da lugar al aire del pasillo.

Dentro de lo musical, el vals al estilo europeo es un evidente precursor morfológico; como los valeses para piano “*hermosa sabana*” (1855), que “constan de dos o tres partes alternadas y repetidas. Las modulaciones preferidas son a la subdominante, un gesto muy característico de la música de salón europea del siglo XIX temprano²⁰; esta forma es muy similar a la de los pasillos santafereños de principio de siglo XX, como la Gata golosa de Fulgencio García.

Otra relación directa a nivel de forma, se presenta con la estructura del *Minuet – Trio*: Consta de dos danzas, una primera en forma binaria simple que por lo general repite sus materiales temáticos :A: - :B:. A en tónica y B en dominante. Esta estructura repite completa; seguidamente, El *trio* con el mismo carácter galante, se desarrolla por lo general en el sexto grado relativo (o tercero en modo menor), con una ligereza contrastante, también presenta una estructura binaria simple. Al finalizar, la indicación *Da capo al Minuetto* indica la interpretación del *Minuet* sin repeticiones²¹. Muy similar a la del Vals, la estructura del Minuet se refleja en el pasillo en contrastes muy variados de materiales temáticos en el pasillo. Los pasillos se presentaban por tandas, como las “tandas de valeses”, una costumbre muy arraigada desde la segunda mitad del siglo XIX; al parecer, es en este momento en donde se introduce el pasillo ternario con trio (parte c en el sexto grado), al estilo de un minuet- trio; desde este cambio morfológico en el aire, surgieron nuevas posibilidades para la alternancia de estructuras en este ritmo²².

El pasillo colombiano llegó a ser catalogado el aire más generalizado en Colombia, aunque el más típico era el bambuco²³. Se llegó a concluir que el vals Colombiano, el vals al estilo del país, era el Pasillo, por eso su relación²⁴, aunque con la diferencia de

¹⁹ *Ibidem*. Pág. 57.

²⁰ BERMÚDEZ, Egberto. *Historia de la música en Santafé y Bogotá*. Pág. 58. Ver audios del CD2, track 10. Bogotá, Colombia (2000).

²¹ Análisis musical I y II de VI y VII semestres, en los periodos académicos 2011-1 y 2011-2, bajo la cátedra del maestro Roberto Rubio.

²² BERMÚDEZ, Egberto. *Historia de la música en Santafé y Bogotá*. Pág. 64. Ed música americana. Bogotá, Colombia (2000).

²³ ROSA, Andrés, según DAVIDSON Harry. *Diccionario Folclórico de Colombia*. Pasillo. Tomo III Música Instrumentos y Danzas. Págs. 40-42. Edición 1970, publicación del Banco de la Republica.

²⁴ ÍDEM.

que este último se interpreta y se baila más rápido. Esto determina que el pasillo no es un ritmo autóctono colombiano, sin embargo, es considerado como tal debido a su inmersión social y su compleja evolución etnográfica por motivos locales.

2.2.2.4 Otros detalles técnicos

Se debe subrayar que musicalmente, el pasillo colombiano, recibe herencia directa de los ligamentos de frase y acompañamientos armónicos de vales como los de Johann Strauss, sin apartar mucho su morfología. Estos vales estaban escritos en 6/8 o 2/2, compas binario, además del típico compas ternario, pero al recibir la influencia americana, el vals se redefine en la conocida acentuación sobre tres tiempos, manteniendo la tradición dancística de la colonia.

Cabe destacar que muchos vales europeos también estaban escritos a 3, pero la interpretación criolla moldea esta división ternaria de una manera muy particular, un ejemplo es el tratamiento melódico, con temas más cortos y de articulaciones más afines a los instrumentos del contexto latino. Se habla de que la razón para estos cambios, es netamente cultural. La transformación, para algunos expertos, se debe a una interpretación musical más corta en acentuaciones y articulaciones, que responde al pensamiento sumiso del criollo frente al europeo²⁵.



²⁵ Concepto dialogado con el Maestro Edwin Guevara, guitarrista, compositor y arreglista colombiano, graduado del Conservatorio superior de música del Liceo, Barcelona, España y actual aspirante a la maestría en dirección sinfónica de la Universidad Nacional de Colombia.

Ilustración 3. Waltzer III. Vals del emperador, Johann Strauss. Sección de cuerdas.²⁶

En el gráfico se puede ver el típico acompañamiento de las cuerdas en un vals europeo. En este caso, la marcación es ternaria, tal como la heredada en los países latinoamericanos y sus progresiones armónicas son las típicas de este género. El componente melódico aquí es quien dictamina la región tonal: tónica, dominante, tónica, dominante respectivamente. Los violines y violas permanecen en suspensiones de tónica.



Ilustración 4 Waltzer III. Vals del emperador, Johann Strauss. Sección cuerda²⁷.

En este ejemplo, ya se hace más claro el direccionamiento de las regiones tonales de dominante a tónica. Algunos movimientos melódicos como en los cellos son también heredados en los vales criollos como recursos de apoyo armónico. Es evidente que las melodías son más acordes con instrumentos de viento o cuerdas frotadas, factor que no heredaría el carácter instrumental en el vals criollo²⁸, pero si el vocal. El pasillo, recibe pues tal herencia, y no puede ser ignorada, sobretodo en el factor armónico. Son

²⁶International Music Score Library Project (IMSLP). Vals del emperador. Full Score. En: partituras [en línea] <http://imslp.org/> [citado en 12 de octubre de 2012].

²⁷ ÍDEM.

²⁸ Afirmación que se refiere a la adaptación del aire musical en instrumentos del contexto local, estos como la vihuela, el arpa y la guitarra, eran los instrumentos europeos que por excelencia se encontraban en territorio americano por razones más socioeconómicas; se les transportaba más fácil desde el viejo continente y eran más acordes a la posición social de la mayoría de los extranjeros. Sin embargo, el típico cuarteto de cuerdas también hacía presencia para mantener las costumbres. BERMÚDEZ, Egberto. *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538- 1938*. Págs. 47-48.

numerosos pasillos tradicionales que se desarrollan en cadencias I –V; I- V- I – IV – V – I.

Retomando el pasillo, su expansión llegó a todas las posiciones sociales de las diferentes regiones ya nombradas, donde tomo fuerza y mutaciones dependiendo de cada contexto, Cada vez que este se expandía, recibía influencia de otros aires musicales de la región, siendo así el principal influyente el bambuco²⁹, que lo convirtió en un ritmo más cadencioso y armónicamente más rico en variedad.

Sin embargo, algunos maestros como Guillermo Uribe Holguín, lo consideraron pobre en aspectos melódicos y armónicos, dejando su valor en lo meramente rítmico³⁰. Dicha afirmación es justa con el aspecto armónico en el pasillo tradicional, sin embargo, según Harry Davison, el pasillo al ser heredero directo de las danzas ternarias europeas, contiene un valor melódico importante y variable que genera su cadenciosidad; esta varía dependiendo sus matices, concepto que en este proyecto recibe el nombre de estilo o categoría, Ej.: Pasillo nariñense, santafereño, costeño, cada uno de estos posee un toque representativo.

Según Santos Cifuentes, rítmicamente es de carácter “logaédico”³¹ con la particularidad de que el tercer tiempo (arsis) es más fuerte que el primero (thesis)³², que puede contener una amplia gama de combinaciones rítmicas; Santos Cifuentes también afirma que es más flexible que el Vals y que su acompañamiento lánguido le comunica a la melodía un ambiente de tristeza. Se evidencia que desde un principio, esta ha sido la tendencia de carácter del pasillo.

El pasillo fiestero, el pasillo santafereño, el pasillo canción y el pasillo contemporáneo, serán abordados en la serie de estudios para guitarra solista de este proyecto. Esta división del aire andino, se sugiere por tres componentes: un primero referente a la variedad en tempos de ejecución, ya que los cuatro mantienen diferencias relevantes a tener en cuenta, una segunda causa es el componente estilístico, donde a pesar de ser el mismo aire, las diferentes categorías poseen sonoridades representativas que llegan al tercer componente: contraste y variedad, ideales para trabajo creativo en composición.

²⁹ ABADÍA MORALES, Guillermo. *Compendio general de folclore Colombiano*. Pasillo Colombiano Págs. 152-170. Edición 1983.

³⁰ DAVIDSON Harry. *Diccionario de folclórico de Colombia*. Técnica del pasillo. Tomo III Música, instrumentos y danzas. Págs. 43-48.

³¹ Es relativo a la combinación de versos en diferentes mezclas métricas. Consulta en internet: www.thefreedictionary.com/logaedic [diccionario en línea] [consultado el 15 de marzo de 2013]

³² SANTOS CIFUENTES. *La música en Colombia*. Pasillo. *Diccionario folclórico de Colombia* pág. 43.

2.2.3 Formato Instrumental (organología)

Tradicionalmente se destaca el uso del conocido trio típico colombiano, compuesto por bandola, tiple y guitarra. Este formato durante años ha sido representativo en las composiciones de grandes músicos como Fulgencio García, Adolfo “el pote” Lara, Zoilo Izquierdo, León Cardona, entre otros³³. Los papeles de tales instrumentos son:

Bandola: Evidenciado históricamente su papel desde la Bandurria española, su labor consiste en cantar la línea melódica principal de las obras.

Tiple: El instrumento nacional por excelencia, brinda apoyo armónico y melódico desde su particular timbre y color.

Algunas de las posibilidades básicas del acompañamiento de pasillo para el tiple:

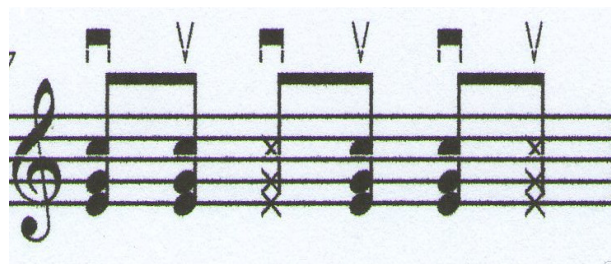


Ilustración 5. Rasgueo tradicional del tiple con platillado.  Rasgueo hacia abajo,  rasgueo hacia arriba, X platillado.



Ilustración 6. Sin platillado, esta célula rítmica característica del pasillo, es comúnmente acentuada por el tiple.

Guitarra: Apoyo armónico acompañante, bajo marcante y contracantos. Algunas de las formas típicas del golpe para pasillo son:

³³ MARULANDA, Octavio. *Pedro Morales Pino, la gloria recobrada*. Págs. 18 -23. Colección nuestra música. Ginebra, Valle (1994).



Ilustración 7. Acompañamiento sencillo



Ilustración 8 Alargando el bajo durante los tres tiempos (muy del estilo “cachaco”)³⁴



Ilustración 9 Célula rítmica corta (muy del estilo fiestero)

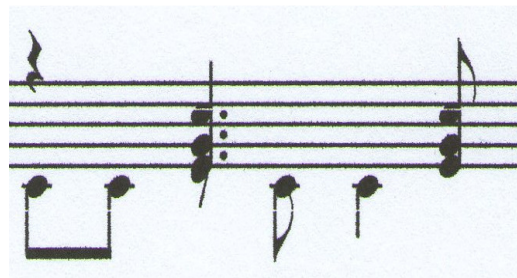


Ilustración 10 Variación de carácter “paisa” o “montaño”, también presente en el pasillo ecuatoriano.

³⁴ VILLAMIL, Andrés. Acompañamiento de música latinoamericana en la guitarra. Optativa ciclo de profundización, Universidad Pedagógica Nacional. Notas de clase, semestre 2012-2.



Ilustración 11. Variación con acentos cortos



Ilustración 12 Variación de estilo “cachaco”, antiguo, Conjunto granadino³⁵.

De acuerdo a la tradición y su regionalización, este formato se puede complementar con instrumentos de percusión menor. Los más comunes son:

Cucharas:



Ilustración 13 Variación básica de cucharas³⁶.

³⁵ IDEM

³⁶ LEÓN, Gabriel. *Batuta. La percusión y sus bases rítmicas en la música popular*. Pág. 20 (1996)



Ilustración 14. Chucho, variación básica³⁷

Redoblante:



Ilustración 15 Redoblante en formato de chirimía³⁸

Maracas:

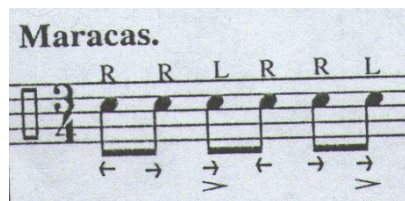


Ilustración 16 Variación maracas³⁹

La evolución del aire andino del pasillo, ha permitido ubicarlo en otros formatos instrumentales entre los que se destaca La banda sinfónica, orquesta sinfónica, chirimía, todo tipo de grupos de cámara y los instrumentos solistas. Las características de dichos formatos, responden a la adaptación del trío típico primario a sus componentes tímbricos y sonoros.

³⁷ ÍDEM.

³⁸ ÍDEM.

³⁹ ÍDEM.

2.2.4 Categorización

A continuación se expondrán cuatro categorías destacadas en este aire andino, que responden en primera instancia a contrastes reflejados en el sonido y la estética de cada uno, debido a la regionalización que cambia el ritmo y su manera de interpretarlo; por otro lado, la selección realizada a criterio del autor en cuatro formas contrastantes musicalmente: Pasillo fiestero, Santaferero, Canción y Contemporáneo.

- **El Pasillo Fiestero:**

Esta clasificación responde más a una costumbre coreográfica, ya que es el tipo de pasillo más representativo en cuestiones de danzas de retretas, ferias, fiestas populares, bailes de casorios. Se caracteriza por una alta velocidad, lo que implica que el tempo de estos pasillos sea de alta complejidad y de interpretaciones virtuosistas sobre todo en lo que a trabajo melódico y fraseo se refiere. Según la biblioteca virtual del SINIC (sistema nacional de información cultural)⁴⁰ posee más divisiones dentro de sí: pasillo toriao, arriao, boliao, arrebatado, a lo desconfiado, sarandiao, a lo acostado y marcado, que responden más a movimientos o estilos del baile, pero que influyen en el repertorio con diversas variaciones, sobretodo en cuestiones de tempo. Históricamente esta categoría acogió las costumbres más campesinas y toda la tradición de la figura del arriero paisa, y por lo general, la coreografía trata de evocar esta herencia cultural.

Es muy característico en toda la región de Antioquia y del viejo caldas, donde la cultura de las bandas municipales lo ha acogido con gran aprecio desde mediados del siglo XIX donde se consideraban el plato fuerte de las retretas⁴¹, convirtiéndolos en repertorio representativo de la región en este formato, lo que lo ha dotado de elementos de carácter académico que potencializan las interpretaciones innovadoras. Cabe destacar que son pocos los arreglos para guitarra solista, ya que se justifica que el instrumento es de alta complejidad para su interpretación, por lo general se usa como instrumento acompañante, donde el golpe del aire recibe múltiples tratamientos rítmicos, o por el otro lado, como instrumento melódico, en lo que popularmente se denomina como “punteando o repicando”, incluyendo la dinámica del “bordoneo”⁴² o direccionamiento de los bajos hacia los cambios armónicos por medio de líneas melódicas.

Dentro de los formatos instrumentales más representativos está el trío típico colombiano (guitarra, tiple, bandola), la estudiantina, duetos (instrumento armónico-instrumento melódico), chirimías, bandas sinfónicas municipales. Las interpretaciones solistas son

⁴⁰ <http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=17&COLTEM=221>. [Consultado sábado 8 de septiembre de 2012. Última actualización: Julio de 2012]

⁴¹ DAVIDSON, Harry. *Diccionario Folclórico de Colombia*. El pasillo y las bandas de música. Tomo III música, instrumentos y danzas. Pág. 49.

⁴² Término para definir el direccionamiento de las cuerdas bordoneadas o entorchadas (bajo) con giros melódicos que precipitan cambios armónicos. Notas de clase “optativa acompañamiento armónico de música latinoamericana” Universidad Pedagógica Nacional. Maestro Andrés Villamil. Martes 4 de septiembre de 2012.

intervenciones de carácter más académico, no muy tradicionales, sin embargo las hay en gran variedad.

Entre el repertorio más representativo se puede encontrar (repertorio sometido a análisis musical para elaboración de estudios para guitarra)⁴³: (ver archivos de audio)

- La mula rucia
- Aires de mi tierra - Gustavo Gómez Ardila (1938)
- El cafetero - Maruja Hinestroza (1930)
- Satanás- Juan Abarca
- Patasdilo - Carlos Vieco Ortiz
- Vino tinto – Fulgencio García

• **Pasillo Santaferero**

Esta variación del aire responde más a las directrices del tradicional valse europeo, destacando su danza elegante y distinguida, muy académica, que la sociedad bogotana acogió en los principios del siglo XX. Según el reconocido y gran guitarrista Edwin Guevara, estos pasillos reciben una gran influencia de las Zarabandas, donde tiene una fuerte tesis su marcación ternaria y uso dancístico, que resulta en las colonias americanas debido a la ocupación española.

Este tipo de pasillos también reciben el nombre de “capuchinados”, haciendo referencia a los movimientos que en ocasiones realizaban los bailarines en versiones no tan elegantes de este género, “convertía a los danzantes en verdaderos energúmenos o poseídos; toda extravagancia o zapateo en este acto se consideraba como el *non plus ultra*⁴⁴ del buen gusto en el arte Terpsícore⁴⁵. (De esta pintoresca dicotomía nació el pasillo, tanto como ritmo de contenido nacional, como danza coreográfica derivada de los movimientos y figuras del vals)⁴⁶. Debido a esta tendencia de interpretación dancística, es por lo cual algunos pasillos de este tipo de repertorios son adoptados por la tradición del aire fiestero en otras regiones del país, cambiándole sus características musicales y reacomodándolas a contexto.

⁴³ Cabe aclarar que estructuralmente muchos de estos pasillos corresponden a las formas comunes del pasillo capuchinado y de pasillos santafereros, pero la tradición dancística colombiana los ha adoptado dentro de la categoría de pasillos fiesteros. Ejemplo: Patasdilo y Vino tinto.

⁴⁴ “no más allá” expresión en latín.

⁴⁵ Referencia al arte dancístico.

⁴⁶ MARULANDA MORALES, Octavio (primera parte). *Pedro Morales Pino “la gloria recobrada*. La visión histórica del reformador. Págs. 53 -55. Colección nuestra música. Ginebra, Valle. 1994.

Musicalmente se caracterizan por tener tres partes, con tratamientos de material temático similar. Una de estas partes, generalmente tiene un proceso modulador al 6 grado y retorna a la tonalidad inicial para reafirmar el estribillo temático principal (similar en ocasiones a un rondó, pero con más similitud a un minuet- trio clásico). Sus cambios armónicos son muy controlados, sencillos y mesurados. Las especificaciones históricas refieren a que es al parecer la primera forma de pasillo (véase ¿de dónde proviene el pasillo?) por ser Santafé de Bogotá, la cuna en donde este aire se conformó. (ver archivos de audio)

- Gata Golosa – Fulgencio García
- El traviesco _ José María Tena
- Rondinella – Alberto Castilla

- **Pasillo canción.**

Según Guillermo Abadía Morales⁴⁷, la principal causa de este aire es la gran influencia del bambuco canción, que le dio al pasillo un carácter más cadencioso y cantáble. Buscando antecedentes históricos más específicos, se encuentra la referencia de Egberto Bermúdez al género musical de “la canción”. Desde sus inicios en el siglo XVII, la canción ha sido parte importante de la evolución musical colombiana sobre todo por el arraigo a la música doméstica y por ende a la cultura popular. Según este autor, las canciones tienen su funcionalidad en el equilibrio de texto y música, pero es claro que en su mayoría son siempre recordadas gracias a su texto principalmente, lo que les permite ser contextualizadas.

Musicalmente, este género tiene sus antecesores en los villancicos, y los romances, los primeros usan estribillos alternados en coplas y los segundos son verso sin estribillo, similar a las narraciones. Estas formas avanzan y se acomodan a las novedades de un género llamado “tono” de origen español que se caracterizaba por poseer acompañamiento instrumental complejo siguiendo los parámetros de los géneros europeos como el “aria” y el “Lied”. Ya en los primeros años del siglo XIX, la canción y sus características, habían influenciado los primeros Bambucos que ya poseían

⁴⁷ ABADÍA MORALES Guillermo. *Compendio general de folclore Colombiano*. Pasillo Colombiano Págs. 152-170. Edición 1983

carácter de tonada; manifestación que se dio en el sur del país en ciudades como Popayán.⁴⁸

Egberto Bermúdez también afirma que para la época ya era notoria la estética melancólica y de tristeza que se encontraban en la música colombiana (rasgo muy característico del pasillo canción) y que en algunos escritos de Eugenio Díaz, se destaca el uso de las canciones sentimentales como muestra de galanteo en serenatas de amor. Es así como la canción colombiana encuentra su momento culmine en las últimas décadas del siglo XIX con el tratamiento literario que se le comenzó a dar; estética de alta poesía producto de poetas o intelectuales de las altas esferas de la sociedad⁴⁹. Ya para los primeros años del siglo XX los pasillos instrumentales alternaban los repertorios llenos de bambucos y danzas, pero para 1920 se va destacando la presencia del pasillo cantado, aunque Bermúdez hace claridad de que este no se iba a presentar con la misma figuración que tenía el bambuco a nivel nacional⁵⁰. El pasillo canción evoluciona específicamente en el siglo XX gracias a su inclusión en repertorios sometidos a la temprana industria discográfica colombiana y a su popularización en los diversos certámenes culturales de música andina en el país, entre los que se destacan el Festival Nacional del Pasillo y el Festival de música colombiana “Mono Núñez”.

A manera de sinopsis, se caracteriza por un bajo tempo y armonías más elaboradas. La guitarra, en papel de instrumento acompañante, tiene una intervención más simple que las otras variaciones de pasillo y en la modalidad de chordmelody, genera múltiples posibilidades de interpretación. Presenta melodías simples en intervalica y rítmica, que son desarrolladas por el trabajo vocal. El tratamiento lírico torna un carácter muy poético, convirtiéndolo en uno de los favoritos por toda la sociedad colombiana. No tiene una zona de desarrollo específica, fue más bien impulsado a lo largo de toda la región andina, dependiendo de los lugares de influencia de los compositores más representativos. Es común en formatos de solistas o duetos vocales, estos últimos desarrollando las características melódicas de una manera más elaborada con interválicas entre las voces por terceras o sextas generalmente, pero básicamente todas las posibilidades son exploradas. Algunas de las obras más representativas de esta categoría son: (ver archivos de audio)

- Migas de silencio – León Cardona /Oscar Hernández(1988)
- Y lo peor de todo – Ancizar Castrillón
- Las acacias – Jorge Molina (1920)
- Amo – Arnulfo Briceño

⁴⁸ BERMÚDEZ, Egberto. *Historia de la música en Santafé y Bogotá*. La canción. Págs. 60-61. Ed música americana. Bogotá, Colombia (2000).

⁴⁹ *Ibidem*. Pág. 64.

⁵⁰ ÍDEM.

➤ Olvido – Oscar Santafé

- **Pasillo contemporáneo**

La aplicación de termino contemporáneo refiere a la manera de como hoy en día se está componiendo e interpretando el pasillo. La tendencia de los últimos años de parte de la academia musical colombiana, ha abierto nuevos horizontes en materia de composición y arreglística, generando nuevos discursos sonoros que cada vez son más interesantes; un ejemplo claro es la propuesta de María Tejada, en su proyecto solista, destacando la obra “invernal”, en su trabajo “Nocturnal”, donde fusiona formato instrumental y estilos del Jazz con el pasillo colombiano, una mezcla de aire nostálgico de las letras típicas del genero andino y una fuerte influencia de Pat Metheny en orquestación. La conformación de formatos instrumentales no tradicionales para la música colombiana, amplía el espectro en cuanto a exploraciones tímbricas. Es claro también, que gracias al discurso multicultural que los medios de comunicación transmiten, las influencias de la música mundial bombardean la creatividad de los compositores de la actualidad.

No se puede especificar patrones compositivos exactos sobre estas nuevas tendencias de pasillo. Generalmente conservan los factores claves para la identificación del aire andino, heredadas de las formas tradicionales, como las bases rítmicas y cánones estilísticos. Se evidencia un gran enriquecimiento en el componente armónico, con influencias del jazz, del bossa nova, como fue evidente en la obra inédita vocal ganadora de la versión del Festival Nacional del Pasillo Colombiano del 2012 en Aguadas, Caldas, “Sonríe” autoría de Claudia Gómez, un pasillo de altas progresiones armónicas influenciadas por choros y bossa novas; voz acompañada de guitarra que intercaladamente no está dentro del estilo tradicional de los grados conjuntos, terceras y sextas. Exploraciones de escalas artificiales, modales, e incluso usadas en otros contextos culturales son otras características en esta tendencia contemporánea. La exploración rítmica incluye amalgamas, cambios de tempo bruscos, entre otros. Una pequeña cita del libro de “cuerdas típicas colombianas – guitarra, tiple y bandola” de Héctor Fabio Torres, puede definir el pensamiento de muchos compositores contemporáneos: “la música como lenguaje, conserva sus raíces a manera de cimiento.

De su contextura artística, emanan infinitos mundos que se expresan en manifestaciones múltiples y que, al final, siguen siendo lo mismo: música⁵¹.

El concepto de forma binaria o ternaria tradicional también se pone en cuestionamiento, del mismo libro y autor: “precisamente, es la forma la que crea las directrices de los parámetros compositivos, entonces, ¿Cómo buscar en otras formas, al pretender evadir la repetición estructural?... la respuesta está en la formas universales o personales; por ejemplo, una novela sigue siendo novela en cualquier circunstancia que responda a sus parámetros de construcción, por ende, el concierto, el poema o el pasillo, también lo son”⁵².

En esta categoría caben todas las obras innovadoras y originales de los últimos años, de compositores como Héctor Fabio Torres, Germán Darío Pérez, William Henao, Paulo Olarte Rendón, Francisco Casas, entre otros. (ver archivos de audio)

- Armero (preludio y avalancha) – Héctor Fabio Torres (1996)
- Paz y yo – Paulo Olarte Rendón
- Diabólico – Héctor Fabio Torres (1995)
- Guillo, el peregrino – William Henao
- Como las liebres – Oscar Santafé (2002)
- Tranquilamente un tipo leal- Germán Darío Pérez
- Atardecer- Germán Darío Pérez

⁵¹ TORRES, Héctor Fabio. *Cuerdas típicas colombianas – Guitarra, tiple y bandola*. I frente a la música. Págs. 9 y 10. Editorial Universidad de Caldas. Manizales, Colombia. (2005)

⁵² ÍDEM.

3. CAPÍTULO III

METODOLOGIA DE LA INVESTIGACIÓN

3.1 Modelo de investigación:

Análisis musical con fines creativos / análisis musical con fines pedagógicos.

La metodología de esta investigación se enfoca en el análisis musical, con fines pedagógicos y creativos, el cual permite categorizar el conocimiento de manera ordenada con respecto al tema central y genera las diferentes opciones de trabajo, permitiendo al investigador tomar las decisiones que considere acertadas para mostrar resultados tanto en la creación musical, como en la aplicación pedagógica, teniendo en cuenta que estos deben estar correlacionados con el material analizado.

Este modelo de investigación toma características de otros modelos de carácter cualitativo, y que para efectos de esta investigación se define en cuatro fases: planeación, recolección de datos, creación y aplicación de los resultados.

Fases de ejecución:

3.2 PLANEACIÓN:

Esta etapa comprende toda la graficación hipotética de lo que será la proyección de la investigación. Se sustenta en la capacitación de la metodología de la investigación de la asignatura de “*taller proyecto*”⁵³, donde en primera instancia se elabora un anteproyecto, conformados en una situación problemática que corresponda una necesidad profesional en su entorno sociocultural. Desde este momento quedó claro que el componente de creación musical, será el principal sustento de aplicación pedagógica en el campo metodológico educacional.

En esta fase, se estableció que, al ser el problema una situación de interés directo del autor del proyecto, el fin de la investigación debía dirigirse a la búsqueda de una serie de sugerencias en el campo de la interpretación musical, que ayuden a crear una solución considerable para este. Es decir, desde el planteamiento, el análisis musical está orientado a identificar los problemas interpretativos del pasillo colombiano en la guitarra solista, cuyo paso a seguir fue aplicarlos en la creación musical de manera intencionada.

⁵³ Taller proyecto: asignatura del pensum de la Licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional. VII y VIII semestres.

Debido a que este modelo de investigación posee múltiples variables, se corre el riesgo de desviar el objetivo. Para evitar esto, se plantea un “Mentefactum”⁵⁴, cuadro de conceptos que permite identificar lo que no se quiere hacer, lo que si se quiere hacer, enfocados siempre en la delimitación del tema de la fase de anteproyecto, especificando que modelo investigativo se estará aplicando y por último los diferentes pasos que la investigación deberá ir cumpliendo, una lista de tareas cruciales, no operativas ni obvias, que mantendrán el curso de la planeación.

Mentefactum

Título del proyecto

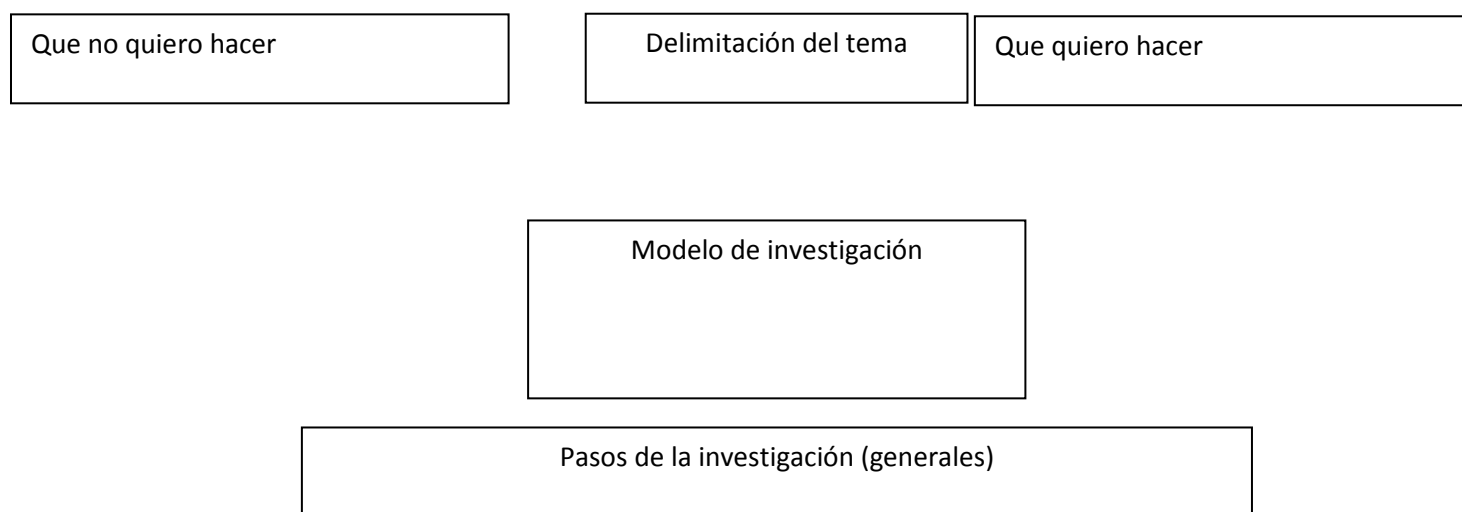


Ilustración 17 Esquema del *mentefactum*

3.3 RECOLECCIÓN DE DATOS:

Ya con el esquema de la investigación propuesto, el paso a seguir fue comenzar a indagar sobre los conceptos a nivel teórico para en esta fase metodológica complementar la información obtenida. Esta fase también fue crucial, en tanto a partir de los datos encontrados y se cubrieron los faltantes según procesos que se describen más adelante en este informe.

El primer paso del análisis musical fue la selección de obras, se hizo un primer barrido de estas, las más representativas de cada categoría musical, para ir filtrando aquellas que contienen el material suficiente para ser consideradas como referencia conceptual. Al ser elegidas las más pertinentes, se les aplicó el método definido de análisis musical,

⁵⁴ Herramienta metodológica sugerida por el asesor de investigación JAIMES, Abelardo.

obteniendo características morfológicas, melódicas, rítmicas, armónicas, tímbricas, que serán utilizadas en el proceso de composición.

El siguiente paso es el uso de la investigación documental, según el modelo cualitativo⁵⁵, en donde se realizó el acercamiento a: Monografías, partituras, grabaciones, y mapas. En el caso de trabajos como este, un buen material se obtuvo en centro de documentación musical de la Biblioteca Nacional. El acceder a manuscritos y a audios, facilitó un buen proceso de análisis musical.

Esto comprende el análisis de prácticas reales, que interrelacionan a las personas y generan situaciones cotidianas donde los procesos están implícitos⁵⁶; se concreta en asistencia a eventos musicales, como festivales, y el análisis de materiales aportados por intérpretes y docentes del hecho musical en cuestión e indagar como lo hacen en su realidad, tanto profesionales academizados, como los poseedores del conocimiento por tradición oral. Esto facilita la adopción de conocimientos para ser compartidos con los colegas participantes en la etapa de aplicación.

La mayoría de conceptos registrados en las referencias bibliográficas poseen problemas en cuestiones de actualización. Es por ello genera una sub-fase concretada en la invitación a un panel de expertos al grupo de discusión⁵⁷, los resultados del grupo focal, se describen más adelante. Según el texto de paradigmas y modelos de investigación, este método debe ser usado siempre y cuando se quiera tener en cuenta la subjetividad y su realidad social. Esto corroboró efectivamente datos de la revisión bibliográfica y propuso nuevos conceptos interesantes para tener en cuenta. Por último, las entrevistas semi-estructuradas también son pieza clave para la conformación de concepto teórico. Estas van dirigidas a dos tipos de persona: Maestros experimentados, cuyo objetivo es indagar más posibilidades del tratamiento del tema en cuestión y Colegas en etapa de formación, donde se les pregunta por su saber previo, pertinente para la etapa de aplicación.

3.3.1 Categorías para análisis musical

Las siguientes categorías de análisis son tomadas del modelo de trabajo de la clase de Análisis musical I y II⁵⁸ de la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional, y pretenden abarcar la gran mayoría de las características músico teóricas de las obras a someter, para ser plasmadas en la serie de estudios. Cabe aclarar que el modelo, según el Maestro Rubio, está basado en múltiples autores como N. Cook y J.

⁵⁵ RAMÍREZ, Libia Elena y otros. *Paradigmas y modelos de investigación*. Modelos de investigación cualitativa. pág. 103. 2 Edición, 2004. Fundación Universitaria Luis Amigó

⁵⁶ ÍDEM.

⁵⁷ *Ibidem*. pág. 102. 2 Edición, 2004. Fundación Universitaria Luis Amigó

⁵⁸ Análisis musical I y II de VI y VII semestres, en los periodos académicos 2011-1 y 2011-2, bajo la catedra del maestro Roberto Rubio.

Dunsby, entre otros, pero se le atribuye el crédito de la síntesis de los elementos, al maestro de la Universidad Pedagógica Nacional⁵⁹.

- **Información general:**

En esta sección se hace claridad de los aspectos más relevantes de la obra sometida a análisis, a saber: Nombre, compositor con su fecha de nacimiento y muerte si es necesario, nacionalidad, claridad sobre el periodo histórico en donde la obra tiene su origen; una pequeña contextualización acerca de este, si es posible aclarar fecha de composición, publicación y estreno.

- **Macroestructura:**

Esta categoría pretende definir la morfología de la obra en un nivel amplio, con visión general. Define partes guiándose por materiales temáticos entre los que se pueden aclarar otros elementos tales como frases, semifrases, elisiones motivicas, puentes, transiciones, codas.

- **Aspectos armónicos:**

Hace relevancia a todos los cambios y características de la armonía que compone la obra. Define claridad sobre las cadencias y sus extensiones para establecer direccionamientos de estas. También debe tener en claro el ritmo armónico, aspecto fundamental para la síntesis de las cadencias. Modulaciones, tonalidad y funciones tonales deben ser citadas en esta categoría.

- **Aspectos melódicos**

Todo el tratamiento sobre la melodía: intervalica, direccionamiento y giros melódicos, componentes y textura de las voces.

- **Microestructura.**

El análisis microestructural se remite principalmente al estudio del desarrollo motivico de la obra. Se debe tener en cuenta el aspecto rítmico y las reiteraciones de este para definir motivos característicos, que permitan hablar de un tratamiento del material temático.

⁵⁹ Notas de clase. Análisis Musical I Y II. Año 2011.

- **Aspecto Rítmico.**

Esta categoría se enfoca específicamente en el tratamiento rítmico de la obra: pulso, divisiones y subdivisiones, impacto en el tratamiento melódico y armónico, tratamiento de sincopas y tiempos fuertes y débiles.

- **Formato instrumental:**

Hace claridad sobre los instrumentos para los que originalmente la obra ha sido escrita y sus motivos. Consecuente a esto, notifica que tipo de formatos diferente al original han sido usados para la interpretación de la obra.

- **Textura:**

Hace claridad sobre si la obra está escrita en polifonía, homofonía, monofonía, texturas estratificadas y sus motivos.

- **Aspectos Dinámicos.**

Cuestiones de dinámica y su direccionamiento, apoyo armónico para la definición de los volúmenes de la obra, impacto en el carácter de esta y las posibles sugerencias interpretativas del compositor.

- **Articulación**

Clasificación de todas las ornamentaciones melódicas, ataques de las notas (dependiendo el formato instrumental) y las articulaciones que alteran la interpretación de la obra.

Sobre esta base se presentan a continuación los análisis musicales realizados:

3.3.2 Análisis Pasillo fiestero:

Obra seleccionada: Vino tinto – Fulgencio García

Razones de selección:

Primero se debe aclarar que este pasillo, en cuestiones musicales coincide con morfologías más comunes del pasillo santafereño, pero debido al tratamiento que ha tenido, el uso que se le ha dado en manifestaciones dancísticas de la región del viejo caldas, lo han adaptado a las modalidades de coreografía de pasillo fiestero.

Es un pasillo de alta complejidad interpretativa y su velocidad lo hace merecedor del respeto que se le tiene dentro del gremio de la música Colombiana en general. Su aceptación a través de los años ha provocado que múltiples formatos instrumentales lo adapten, multiplicando su popularidad de manera importante. En el formato chirimía, muy común en los municipios de Caldas, se le interpreta de forma muy “arria’o” y es de esta forma como se le percibe ese aire muy tradicional. Posee todas las cuestiones técnicas en aspectos ritmomelódicos y armónicos característicos del aire, lo que le confiere toda una gama de posibilidades como referente para la elaboración de los estudios para guitarra.

Obra: Vino Tinto (pasillo)

Compositor: Fulgencio García (Purificación, departamento del Tolima 24 de noviembre de 1880 – Bogotá 4 de marzo de 1945)

Periodo: Republica Liberal (historia colombiana- periodo de los 16 años de hegemonía liberal y de la violencia partidista) Nacionalismo (tendencia musical de la época XIX-XX)

Fecha de composición: alrededor de la década de 1920. Se debe mencionar que obras como esta eran estrenadas en el tertuliadero llamado “le gategoulusie”, o La gata golosa, lugar al que le dedica su famoso pasillo de mismo nombre.

Partitura⁶⁰:

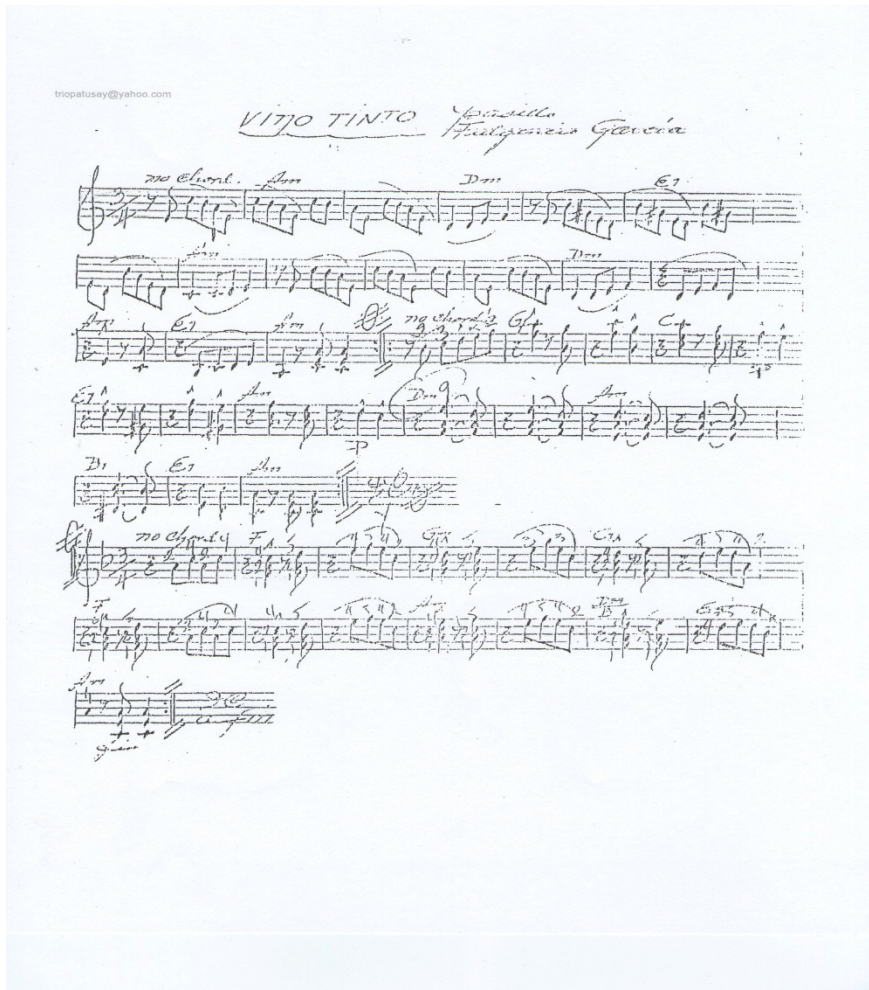


Ilustración 18 Partitura de vino tinto, escritura del maestro Jaime Llano Gonzales

1. Macro estructura:

Responde a una forma ternaria que responde a partes: A B y A' que son reiteradas con similitud de una forma rondo tradicional europea. Cada una de las partes posee tres frases que varían según los cambios armónicos. La estructura se puede clasificar de la siguiente manera:

⁶⁰ Compendio de partituras de música colombiana. Trio patusay. Transcripción del maestro Jaime Llano Gonzales. Documento en PDF. 2010

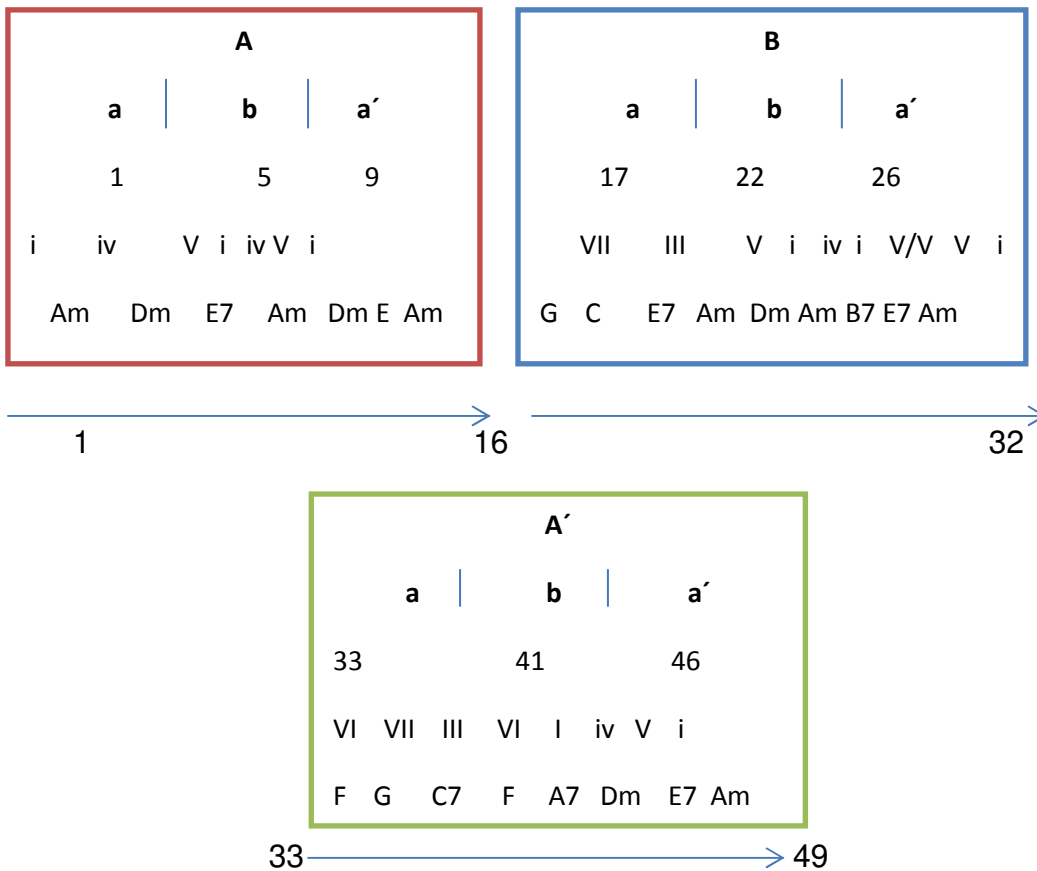


Ilustración 19 Esquema de macroestructura del pasillo Vino Tinto

Disposición de las repeticiones:



Muchas versiones suelen tener una introducción en la guitarra para después articular de lleno con la estructura formal.

2. Aspectos armónicos:

Armonía dentro del sistema tonal, respondiendo a los usos funcionales básicos de tónica, subdominante y dominante de la música tradicional colombiana. Se desarrolla en tonalidad menor (Am). No tiene modulaciones bruscas, tan sólo pasajes melódicos que direccionan la armonía a tonalidades cercanas como F o al relativo mayor C. el ritmo armónico es rápido, con una regularidad de cambio de función tonal cada dos

compases. La versión tradicional no incluye notas agregadas a los acordes, salvo las séptimas en la dominante y en las dominantes secundarias que se presentan. Está presta a múltiples sustituciones de acordes por función tonal debido a su simplicidad.

3. Aspectos melódicos

La interválica general de la obra se destaca sobre grados conjuntos, terceras y sextas que corresponden a los arpeggios de los acordes que componen las diferentes funciones tonales, muy común en este tipo de pasillos. El intervalo de sexta mayor es el más característico y representativo de la obra, junto a la tradición de los pasillos de iniciar en un ictus acéfalo el movimiento melódico. En la sección B se puede evidenciar el doblamiento de las voces, apoyando la principal con terceras simultáneas, reforzando el aspecto armónico desde el tratamiento melódico, muy acorde con la bandola colombiana, instrumento melódico representativo de estos repertorios. El recurso de imitación intervalica es muy recurrente, apoyándose en transposición de acuerdo a la armonía a la que se llega.

4. Micro estructura:

Este pasillo presenta varios desarrollos motivicos. El primero responde a la siguiente figuración:

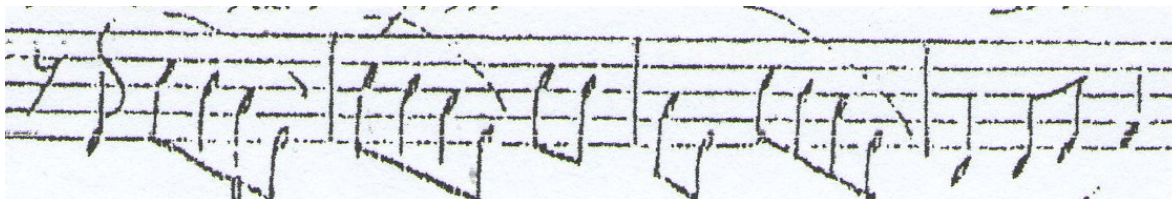


Ilustración 20 Esquema de desarrollo motivico 1 en vino tinto. Manuscrito Jaime Llano González.

Inicia en ictus acéfalo, y las corcheas con intención de motor rítmico llegan a un final de frase con una negra, dos corcheas y una negra. Es un desarrollo motivico por frase, más que detenidamente por una célula rítmica específica. Si se analiza desde una visión más micro estructural, se puede hablar de un motor rítmico de corcheas, casi como un ostinato.

La sección B y la siguiente A', muestran esta figuración característica:

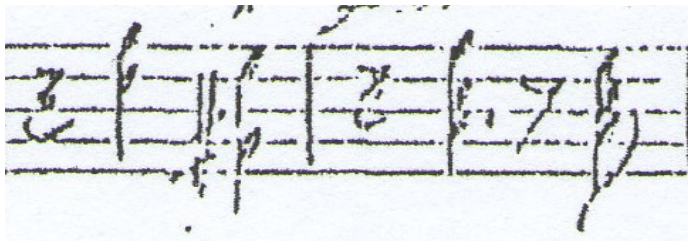


Ilustración 21 Esquema de desarrollo motivico 2 en vino tinto. Manuscrito Jaime Llano González.

Ictus acéfalo, dos negras, silencio de negra, negra, silencio de corchea y corchea a contratiempo, generan el otro repique característico de la obra, incluso desarrollando intencionalmente una articulación en staccato.

5. Aspectos rítmicos.

Cabe resaltar el típico inicio en tiempo débil de los pasillos. En algunos casos se le analiza como ictus acéfalo, sin embargo la sonoridad responde más a un ictus anacrúsico, que por lo general inicia en el tiempo débil del primer pulso del compás al aire y este resuelve su intención ya en el siguiente compás (inicial). Este pasillo no posee una gran dificultad rítmica. Se mueve sobre figuración de pulso y primera división. Su característica principal es el uso recurrente del contratiempo, que genera una acentuación muy típica de los pasillos, el resto del ritmo genera una sensación de motor rítmico que finaliza en la tradicional negra, silencio de corchea, corchea, negra. En este tipo de pasillos el típico tratamiento del ritmo del vals europeo y criollo ya ha recibido un mestizaje que permite hablar de rítmicas específicas del aire como tal.

6. Formato instrumental

Primordialmente interpretado por trio típico, Guitarra, tiple y bandola. Las composiciones para trio típico de esta época estaban escritas por lo general para Bandola de 16 cuerdas en afinación de B (Si) bemol, tiple de la misma afinación y guitarra en C (Do), que le daba una sonoridad muy particular a las diferentes obras. Cabe resaltar que el nuevo trio típico llega con la intervención del Trio Joyel, adaptando este tipo de obras a otras afinaciones y arreglos. Múltiples formatos lo han adaptado entre los que están: piano solista, instrumentos de viento solistas con acompañamiento, chirimías, bandas sinfónicas, entre otros.

7. Textura

Homofonía.

8. Aspectos dinámicos.

El tratamiento de las dinámicas en éste género y en éste pasillo específicamente es muy libre. La mayoría de veces responde al direccionamiento de la melodía y de la armonía. En el caso de la versión del trio morales pino, la exposición de A se hace en un crescendo constante; su repetición todo lo contrario, con tendencia a pianos, así sucesivamente con las demás secciones de la obra. Los repiques del desarrollo motivico de B y A', son resaltados con una dinámica Forte.

9. Articulación:

Los aspectos rítmicos sugieren un staccato natural, además de la dificultad de los legatos para instrumentos como la bandola. Sin embargo el desarrollo melódico en su mayoría es de un carácter muy legato, brillante. En cuanto a articulaciones específicas de los instrumentos, el tiple debe resaltar su efecto de platillado en el acompañamiento, la guitarra sustenta la rítmica tradicional con el bordoneo de los bajos y en ocasiones con los mismos apagados o golpes a las cuerdas en la rítmica del tiple.

3.3.3 Análisis Pasillo santafereño:

Obra: La gata golosa

Razones de selección:

Son pocos los motivos por los que se debe aclarar la selección de este pasillo. Es el más representativo, tradicionalmente, de la cultura santafereña. Evoca con gran exactitud los aires sonoros de la Bogotá de los años 30- 40. Su trabajo retocado en la melodía, referencia de manera correcta el típico baile elegante de los salones de la ciudad. Es una obra inspiradora que afirmó patrones específicos en la composición de pasillos santafereños o capuchinados.

Obra: La gata golosa (pasillo)

Compositor: Fulgencio García (Purificación, departamento del Tolima 24 de noviembre de 1880 – Bogotá 4 de marzo de 1945)

Periodo: Hegemonía Conservadora de principio de siglo XX. Nacionalismo (tendencia musical de la época XIX-XX)

Fecha de composición: En la década de 1900 a 1910. inicialmente recibía el nombre de “Soacha”, incluso también recibió el título de “ideal”, pero tiempo después el maestro García, le acuña el nombre de la Gata Golosa, en honor al tertuliero – burdel-Piqueteadero, que estaba ubicado en Agua Nueva, en la localidad de Chapinero⁶¹, donde se acostumbraba mucho la asistencia de personajes importantes de la sociedad Bogotana de la época. Se presume que este lugar era uno de los que frecuentemente eran usados para los estrenos musicales de las composiciones de algunos músicos de la época. Era propiedad de un francés que le puso “La gaitégauloise”, lo que al español traducía “la alegría galesa”, pero la comunidad, con la problemática de la transliteración, al no tener idea de francés, lo pronunciaban y entendían que decía “la gata golosa”⁶²

⁶¹ Según Egberto Bermúdez. Aclaración de Juan Carlos Marulanda en su artículo de la revista a contratiempo Ed. 16 (2011) *Café Windsor: el fox Trot capitalino de Jerónimo Velasco*.

⁶² Según Maestro Edwin Guevara.

tricipatusay@yahoo.com

pasillo
F. Garcia

LA GATA GOLOSA

The image shows a handwritten musical score for the piece "La Gata Golosa" by F. Garcia. The score is written on ten staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Chords are indicated by letters below the staff, including NC, G, D7, G7, C, Cm, G, D7, G7, F#D, NC, G, D7, G, E7, Fm, Cm, G, A7, D7, G, NC, G, NC, Eb, Fm, Db7, Eb, Cm, G, D7, and G7. There are also some markings like "1" and "2" above certain notes. The piece concludes with the instruction "NC al FIN".

Ilustración 22 Partitura del pasillo “la gata Golosa”

⁶³ Compendio de partituras de música colombiana. Trio patusay. Transcripción del maestro Jaime Llano Gonzales. Documento en PDF. 2010

1. Macro estructura:

Este pasillo responde a tres grandes partes (forma ternaria) de desarrollo temático, que son expuestas con varias repeticiones, similar a una forma rondo tradicional europea (ABACA), exponiendo a A como un estribillo. La macro estructura se compone así:

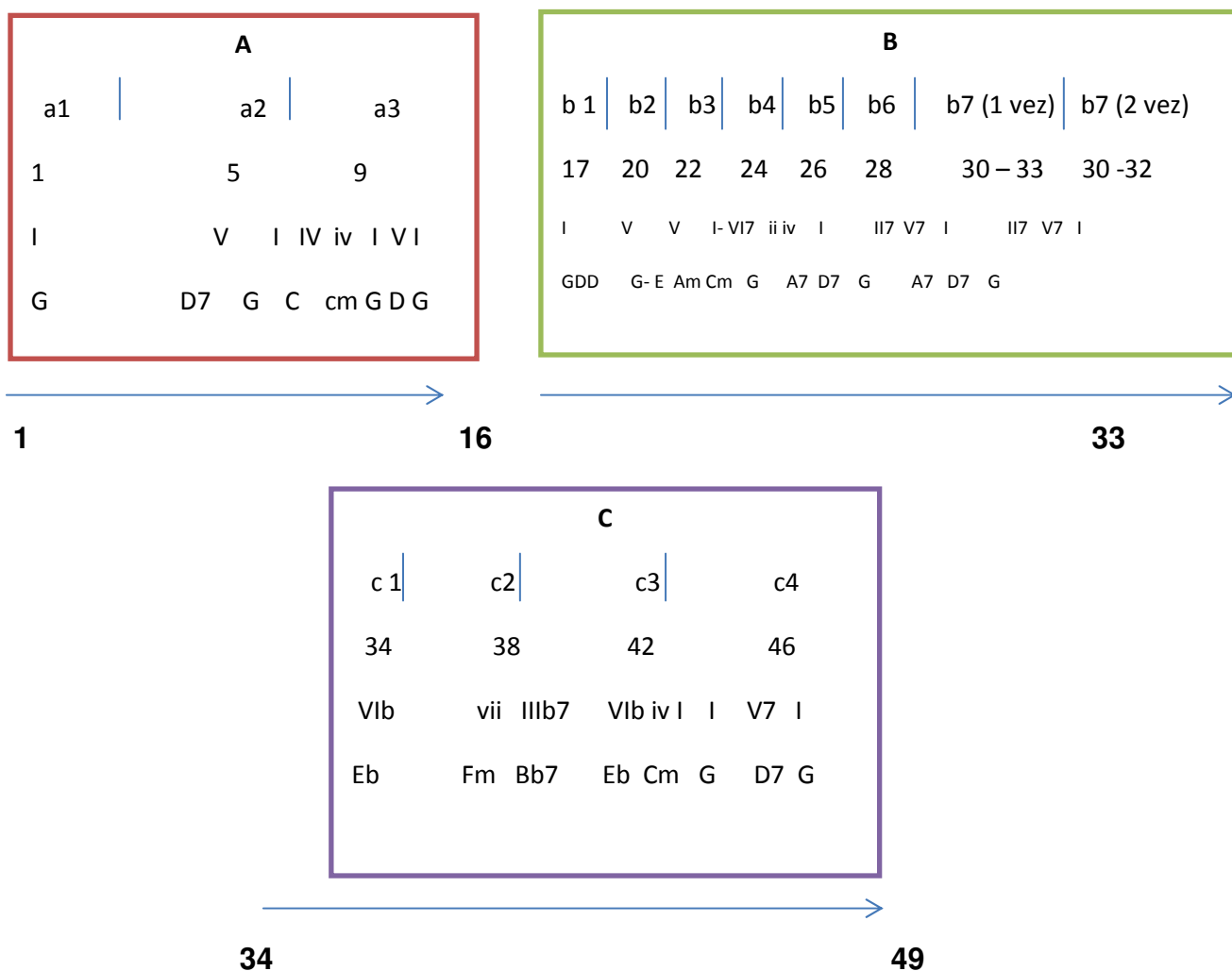


Ilustración 23 Macroestructura del pasillo “la gata golosa”

Las reiteraciones aquí expuestas, corresponden a la versión del maestro Jaime Llano González y su conjunto:

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

2. Aspectos armónicos

Armonía tonal sobre tonalidad mayor (G mayor originalmente). Corresponde a las progresiones tradicionales de la música colombiana sobre las principales funciones tonales de tónica, subdominante y dominante. Se enriquece con el uso de dominantes secundarias que dan más movimiento al ritmo armónico. En la parte A cabe destacar el uso de la subdominante menor, después de ser expuesta en modo mayor, por patrones melódicos, que dirigen a una cadencia perfecta. La parte B, destaca el uso del sexto grado en dominante del segundo menor; luego se dirige a la subdominante menor (Cm) y por último, finaliza la sección con una cadencia II – V – I, iniciando con el segundo en función de dominante de ese V. (A7 D7 – G). La tercera parte presenta la típica modulación de los pasillos santafereños al sexto grado, sin embargo en esta obra, el sexto grado es expuesto en bemol (Eb). La región de subdominante en esta tonalidad es abordada desde el segundo grado (Fm), al parecer con la intención de mantenerse cerca de la tonalidad principal (G). La cadencia que retorna a la tonalidad principal inicia con el Eb que asume su subdominante de vi (Cm) como acorde pivote a paso de G, reafirmando la tonalidad con la cadencia perfecta de D7 – G.

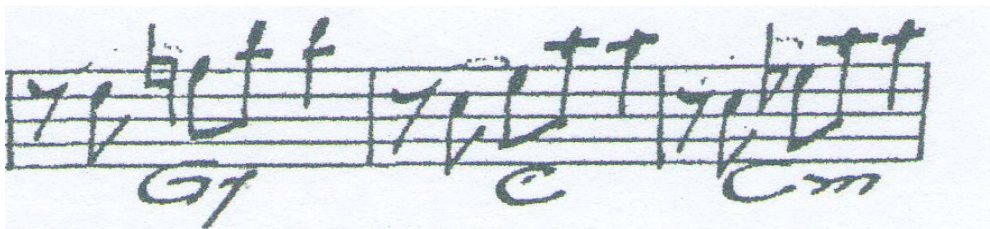
3. Aspecto melódico

Posee una intervalica muy variada. Se pueden hallar patrones de similitud con el pasillo anteriormente analizado, “vino tinto”, como por ejemplo, el uso de intervalo de sexta mayor, que el compositor usa constantemente en el rompimiento de un patrón de grados conjuntos, desde el principio de la obra (2 compas). La melodía no es muy insistente en las notas de los arpeggios de la armonía donde se va desarrollando, sin embargo, en algunos puntos si referencia notas importantes, como por ejemplo en la dominante, se apoya mucho en la séptima menor del acorde, reforzando la armonía. Es muy insistente la transposición de la misma intervalica a diferentes distancias, manteniendo un equilibrio sonoro y rítmico, por ejemplo, en la parte B, el patrón de la negra y la corchea en tiempo débil, posee una segunda mayor, seguido por un grupo de corcheas, tres en grado conjunto y una tercera descendente, es transportado una segunda descendente cada vez que la frase termina. La modulación al sexto grado bemol quizá responda al uso de la escala mayor armónica, lo que también explicaría el uso del cuarto grado menor en las partes anteriores, y justifica el uso melódico del Eb. Los últimos cuatro compases, retornan a la escala de G mayor, redirigiendo la modulación a la tonalidad original. En algunas versiones, en la parte C, cuando finaliza la penúltima frase en el compás 45, donde se encuentra el D con una ligadura externa a una corchea de primer tiempo, se toma un pequeño calderón en el silencio de corchea que completa ese pulso. Por lo general, dependiendo el formato instrumental que lo esté interpretando, en ese calderón un instrumento melódico realiza un grupeto de

notas o una escala descendente con un carácter muy ornamental, generalmente de D a G, o incluso la octava completa, para retornar al material melódico de la obra y la cadencia final.

4. **Micro estructura:**

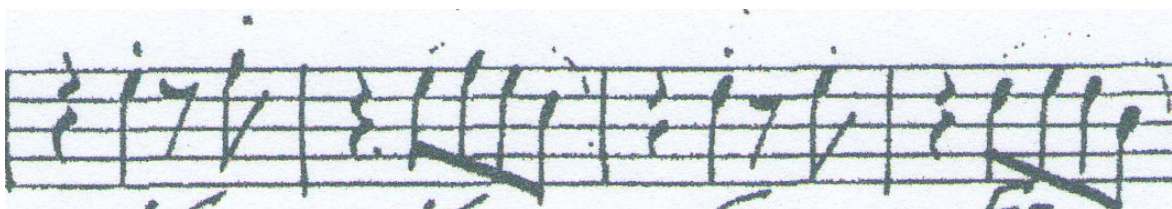
En la parte A, se puede hallar un patrón motivico destacándose en los dos compases finales de cada frase con la siguiente figuración:



**Ilustración 24 Esquema desarrollo motivico de parte A en la gata Golosa.
Manuscrito Jaime Llano González.**

Ictus acéfalo, silencio de corchea, dos corcheas y negra. El eje de equilibrio o apoyo, se encuentra en el segundo tiempo, y la negra del tercer tiempo, generalmente por ser tiempo débil se interpreta más corta, como si estuviese en staccato.

En la parte B, se halla una similitud con el pasillo vino tinto. El uso de figuraciones cortas con staccato, dándole a la obra ese carácter “saltarín”, de donde se pegan los bailarines “capuchinados” es muy representativo de estos pasillos:



**Ilustración 25 Esquema desarrollo motivico de parte B en la gata golosa.
Manuscrito Jaime Llano González.**

La parte C, basa su desarrollo motivico en una célula rítmica básica, compuesta por figuración de pulso y primera división (negra – dos corcheas).



**Ilustración 26 Esquema desarrollo motivico en parte C de la gata golosa.
Manuscrito Jaime Llano González.**

Y no se puede olvidar el representativo motivo conclusivo de los pasillos:

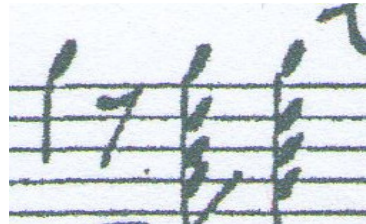


Ilustración 27 Esquema motivico conclusivo de los pasillos.

5. Aspectos rítmicos

Por el carácter armónico, se habla de un ictus en anacrusa en la parte A, sin embargo las semifrases son acéfalas. Las partes B y C, están en ictus acéfalo, muy típico en los pasillos santafereños. Los repiques rítmicos de la parte B no se desarrollan en tiempos fuertes, generando una sensación de desplazamiento de acento y obligando su interpretación en articulación de staccato. Solo se presenta una ligadura externa en C como novedad, el resto de la obra se desarrolla con los patrones comunes de un pasillo tradicional, bajo una rítmica sencilla con figuraciones de pulso, primera división y unidad de compas. El tempo de interpretación de esta obra está alrededor de la negra = 190 – 200, presto, lo que convierte la grafía musical sencilla de la obra, en una compleja ejecución rítmica.

6. Formato instrumental:

Trio típico colombiano con afinación tradicional de la época. Se destaca el conjunto musical del maestro Jaime Llano Gonzales, que lo aborda con órgano, tiple, set de percusión y bajo eléctrico. Muchas otras posibilidades ya son sugerencias de la creatividad de intérpretes, incluso versiones para instrumento solista.

7. Textura:

Homofonía

8. Aspectos Dinámicos

Era muy común que el compositor no dejara indicaciones específicas, dejando a libre concepto del intérprete el plan de acción. Por cuestiones lógicas, se espera que la dinámica sea guiada por el direccionamiento melódico, buscando puntos climáticos, y contrastantes en las repeticiones, donde por lo general se reitera en piano. La armonía también juega unos papeles clave, dominantes y sus resoluciones sugieren fortes que se resuelven piano, sin embargo este factor es muy subjetivo. La entrada a la parte moduladora se hace generalmente en piano, para destacar su material contrastante y la intensión tímida de estas secciones.

9. Articulación

En este pasillo de carácter “estilizado”, es sumamente pertinente tener la melodía siempre en legato, aunque por cuestiones de tempo, algunas notas deban reducir su duración para precipitar los cambios armónicos y rítmicos. La parte B si sugiere articulación staccato en los desplazamientos de acento, que afirma el carácter “juguetón” de la sección. La parte C, mástímida que las demás, con un legato más flexible y las notas con figuración de compas (blanca con puntillo), dependiendo la formato instrumental, se tremolan (instrumentos de cuerda generalmente). El acompañamiento va rasgado debido a la velocidad de la obra, destacando el platillado del tiple. El bajo (o guitarra), realiza varios bordoneos dirigiendo los cambios armónicos de la obra.

3.3.4 Análisis Pasillo contemporáneo

Obra: Armero (preludio y avalancha)

Razones de selección:

Dentro de la búsqueda sonora actual del pasillo colombiano, el concepto musical del Maestro Héctor Fabio Torres es perfecto para explorar las nuevas posibilidades que van más allá de lo tradicional. Su trabajo, que el mismo tilda de nacionalista, es una muestra de respeto por lo que sucede musicalmente en las realidades cada vez más bombardeadas de información, en lo que el refiere como una coherencia entre el doble componente de identidad y academia bajo el contexto colombiano (tradicción oral y escuela). Sus composiciones en general, van más allá de la discusión inoficiosa de la definición de lo que es Colombiano y lo que no. El Maestro Héctor Fabio Torres habla de una necesidad de recrear lo ya existente, con la intención de no repetir el sistema ya establecido tradicionalmente; su música busca nuevas posibilidades, sin embargo, por concepto del maestro, éstas no deben caer en el error de lo artificial, de lo reforzado. Para esto: “la medida que hay que aplicar en esta búsqueda tiene que ver con el sentido, la validez y la utilidad”⁶⁴.

Armero es una obra que evoca un capítulo doloroso en la historia de nuestra patria colombiana. Sus dos movimientos recalcan en las mentes de los oyentes, los momentos previos y posteriores a la tragedia de la avalancha de aquella noche del 13 de noviembre de 1985. La carga conceptual de la obra es de gran importancia para su interpretación. Héctor Fabio Torres recalca al preludio como un “aire de costumbres, evocación de lunas, canto al infinito; la avalancha: “destino marcado por el fango, procesión de dolores, cajita musical de ausencias en aquella niñez mutilada”⁶⁵, agregando otro nivel de dificultad para su ejecución. Es una obra muy ambiental, evoca el estilo de la música programática que tiene sus primeros sucesos en el romanticismo y rompe con la estructura tradicional del pasillo, en lo que comprende sus fenómenos estructurales. Esta obra, para concepto del autor de este proyecto, es la muestra perfecta de los nuevos campos sonoros de la música nacional, en lo que muchos autores como Samuel Bedoya, llaman “las nuevas músicas colombianas”, que construyen nuevos retos en todos los campos teórico- musicales. Por último, cabe resaltar que la sonoridad de la guitarra es perfecta para la asimilación de este estilo de composiciones donde la armonía es rica en variedad.

Obra: Armero (preludio y avalancha)

Compositor: Héctor Fabio Torres Cardona (

⁶⁴ TORRES CARDONA, Héctor Fabio. *Cuerdas Típicas Colombianas- Guitarra, tiple y bandola*. IV sistema. Págs. 11-12.

⁶⁵ *Ibidem*. Pág. 21

Periodo: finales del siglo XX. Contemporáneo.

Fecha de composición: primeros años de la década de 1990. Esta obra fue estrenada en el Festival Nacional del Pasillo en su edición del año 1996, en el municipio de Aguadas, Caldas. Su intérprete fue la agrupación “Ensamble”, y fue ganadora del premio a obra inédita, premio de interpretación y el gran premio a la excelencia⁶⁶.

Partitura⁶⁷:

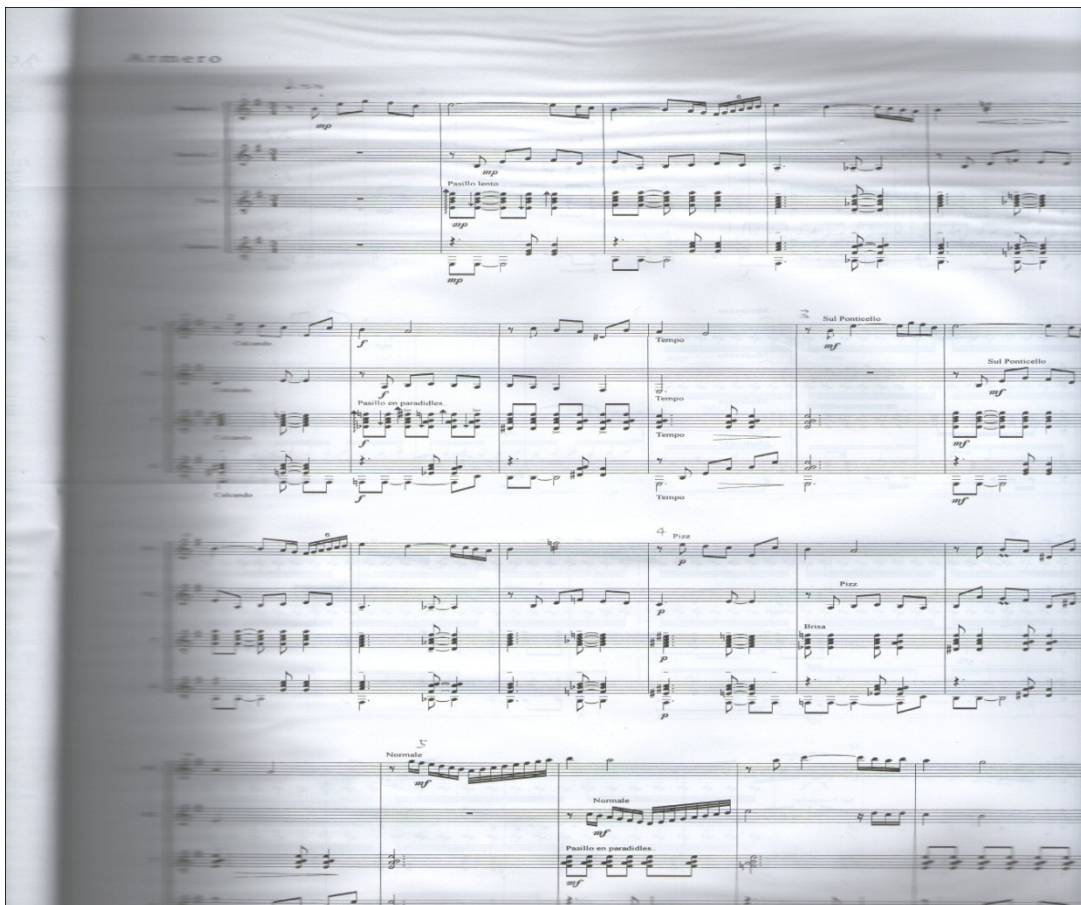


Ilustración 28 Partitura del pasillo Armero (1 página).

1. Macroestructura:

Este pasillo responde a una forma ternaria ABC, que el compositor presenta de la siguiente manera:

Parte 1, Puente, Parte 2, Parte 3, Puente, Parte 2', Parte 3', Coda, Final.

⁶⁶ IDEM.

⁶⁷ IDEM.

A continuación se graficarán cada una de estas partes para una observación más detallada de cada una de sus características.

Parte 1:

A										
a1	a2	a3	a4	a5	a6	a7	a8	a9	a10	
1	6	10	15	19	27 (3/8)	32 (3/4)	36	41	45	
i	iv	iidis	isus4	iidis	isus4	iii6	IV9b	i9	iidis	isus4
Em	Am	F#dis	Emsus4	F#dis	Emsus4	Gm6	A9b	em9	F#dis	Emsus4

1

45

Puente 1:

Puente			
p1	p2	p3	p4
46	48	50	52
i	i	iv	i v (cluster)
EmEm	Am	Em	Bm7

46

55

Parte 2:

B							
b1	b2	b3	b4	b5	b6	b7	b8
56	58	60	62	64	66	68	70
i	iv	VII4/3	i6/5	i	iv	VII4/3	i6/5
Em	Am6	D7	Em7 (G)	Em	Am6	D7	Em7

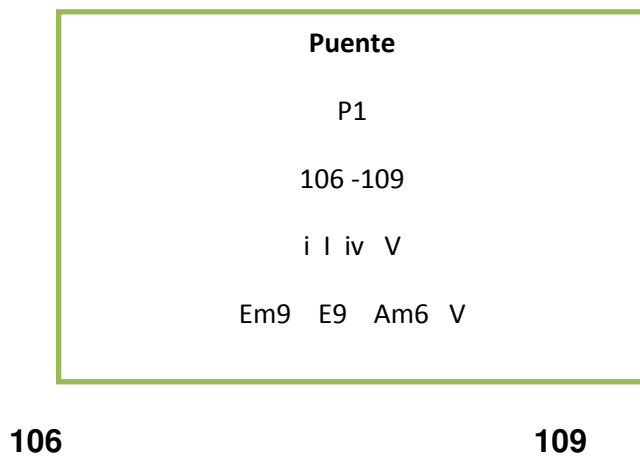
56 72

Parte 3:

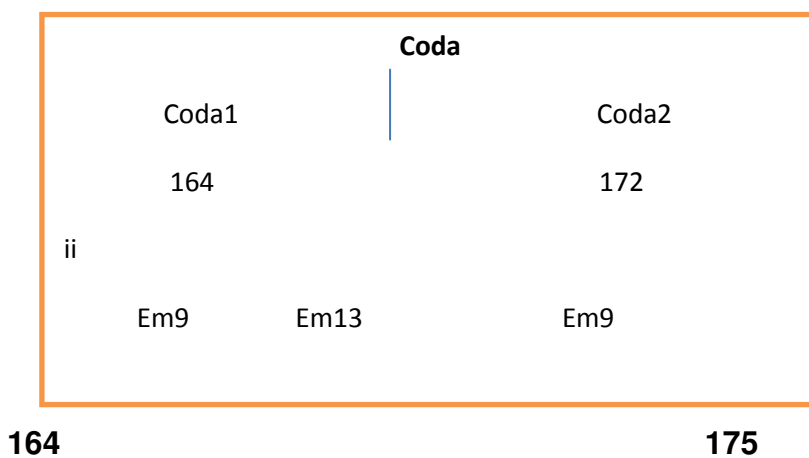
C							
c1	c2	c3	c4	c5	c6	c7	c8
72	74	80	82	88	90	96	98
i	i	i	i	V6/5	i	V6/5	i
Em9	Em9	Em9	Em9	B9	Em9	B9	Em9

72 105

Puente:



Coda:



Final

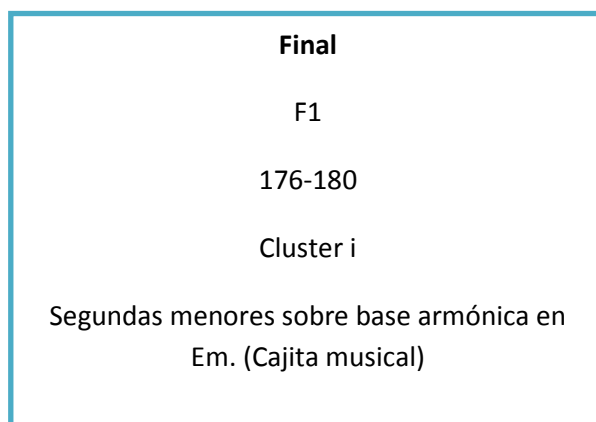


Ilustración 29 Macroestructura pasillo Armero

Después del segundo puente, se presentan las reiteraciones de las partes 2 y 3, pero cabe aclarar que existen variaciones temáticas entre una y otra repetición mientras las generalidades morfológicas permanecen iguales.

2. Aspectos armónicos

Armonía tonal, apoyada en el recurso de la resonancia, muy enfocada hacia el efecto ambiental que busca la obra. Se afinca en el cromatismo para generar alteraciones a los acordes de las regiones tonales fundamentales. Posee alta influencia modal moderna. Ningún acorde prácticamente se encuentra en su triada sencilla, los agregados incluso, son base fundamental de algunos tratamientos melódicos. Dentro del acorde de tónica (Em), es muy reiterativo encontrarlo con séptima agregada y con novena. El compositor en gran parte de la obra lo presenta en arpeggios que incluso llevan su superestructura a la treceava agregada, generando en pedales armónicos sobre las segundas que se crean con toda la estructura del acorde; una sonoridad muy típica en las composiciones de guitarra de Leo Brouwer, debido al uso de sus axiomas de composición. Los cambios de función tonal no son muy variados, pero es admirable el tratamiento que reciben las progresiones para variar el ritmo armónico. El uso de sustitutos tritonales también es muy común, por ejemplo, en el cuarto compas, sobre la región de subdominante en F#m, la direccionalidad del bajo en la guitarra hacia un Ab, genera un paso por sustituto tritonal hacia la región de tónica sobre un tercer grado con séptima mayor (Gmaj7). A continuación, la armonía es desmoronada en intervalica descendente, convirtiendo ese tercer grado mayor en menor (Gm7), que se redirige a subdominante pero sobre el segundo grado, F#b5-7+. Se destaca la aparición del modo frigio al bemolizar el segundo grado (F7) y desencadenando en la dominante de la tonalidad (B7), con un cambio que puede ser considerado “no direccionado” pero que redirige el modo eólico con la sensible (D#), en una cadencia típica de V – i. Recursos armónicos como el explicado anteriormente son usados con frecuencia, donde se apoya el cromatismo y la modalidad, para generar armonías “no convencionales”.

Se destaca el uso de la suspensión de la cuarta de los acordes, Ej: (Emsus4) en la parte A, donde se brinda una sensación de carencia de modo menor o mayor por parte de los instrumentos armónicos (tiple- guitarra), incluso variando su inversión, sin embargo, se reafirma la tónica menor con el patrón melódico de las bandolas. En el puente 1, se destaca el uso del recurso “cluster” en las bandolas, quienes generan una suspensión armónica sobre una intervalica de segunda menor entre E y F, que se sigue continuando de la misma manera con el F# y el G que generan el tiple y la guitarra. Este racimo de notas también tiene un efecto muy ambiental y es reiterativo en la parte 3 y en la coda. Dentro de ese manejo de transparencias armónicas la parte 3 y la coda, son un gran ejemplo. El uso de arpeggios sobre la misma región tonal de tónica (Em9), desarrollan todo el complejo armónico de estas secciones, apoyándose en la

superestructura agregada del acorde; la guitarra en la dinámica de pedal bajo-nota suelta y el tiple en paradidles (movimiento constante de arriba-abajo, resonando en corcheas). El desarrollo de la coda y el final es meramente armónico, se comporta como un gran solo del acompañamiento armónico que finaliza con el efecto de cajita musical, serie simultánea de armónicos que sobre la base principal de Em, generan segundas menores que desestabilizan la sensación de base armónica y parece no haber acorde como tal.

En cuanto a los acompañamientos en cuestiones rítmicas del pasillo, la guitarra y el tiple generalmente cumplen con los patrones básicos. Se destaca el acompañamiento paradidles del tiple y la gran variedad rítmica que presenta la guitarra en bordoneos. Se rescata la acentuación tradicionalmente usada para tocar pasillo a contratiempos y el cambio de textura con el uso de arpeggios. La bandola también acentúa en bloque armónico algunos pasajes, como en la parte 2, sobre 3/8, las corcheas con puntillo en la bandola 2.

3. Aspectos Melódicos

La parte A presenta el tema masculino de manera acéfala en la bandola 1 con una intervalica variada, iniciando con la típica rítmica de un pasillo tradicional, pero inmediatamente, en el compás 3 comienzan a presentarse una serie de variaciones rítmicas de la melodía no convencionales para el aire andino. En varias ocasiones se presentan grupetos de seisillos desde la séptima en forma ascendente en tercer tiempo, que llegan a la nota tónica al siguiente compás, sugiriendo un recurso más ornamental que propio de la melodía principal. La bandola 2 realiza un papel contrapuntístico, iniciando con las cabezas de los temas a manera de fuga, como si se expusiera el sujeto y seguidamente las cabezas de los sujetos, generando un componente melódico rico en textura. Generalmente tan solo son las partes iniciales de las frases melódicas y de manera súbita, la bandola 2 apoya armónicamente con notas de la triada que este en progreso, apoyándose en otro registro para variedad tímbrica.

Se presentan algunos contracantos en la bandola 2 que pueden tener varias funciones. Por ejemplo, en el compás 7 el tema masculino acéfalo que expone, apoya la dirección del cambio armónico; otros a su vez, son contracantos imitativos de materiales exhibidos por la bandola 1 como en el compás 20, pero usando el recurso de transposición intervalica una quinta descendente. Otro factor interesante que se evidencia en el tratamiento melódico es el apoyo armónico de la guitarra en arpeggios cuando la figuración de la melodía en las bandolas es simple, como en el compás 18, donde el movimiento melódico en las bandolas es estático, la guitarra responde con un arpeggio de Emsus4 ascendente, manteniendo siempre movimientos melódicos contestatarios.

También se puede evidenciar la construcción paralela de frases melódicamente, con carácter ecoico, como en el compás 32, donde el tiple presenta un material que inmediatamente es imitado por la guitarra con una transposición interválica diferente y, seguidamente, por la bandola¹. En la guitarra es común encontrar construcción de ostinatos melódicos que enriquecen la textura de la obra como la que presenta en el compás 48 después de un pedal en segunda menor del tiple con carácter ambiental; la guitarra en semicorcheas ejecuta las notas E, F#,G,E de manera repetitiva, convirtiéndose en el componente melódico principal desde el compás 52 donde surge el cluster de las bandolas. Algunos componentes melódicos tienen carácter ambiental como los presentados en arpeggios por el tiple en el compás 80.

Se destaca la parte B (2) con un movimiento melódico continuo, grados conjuntos siguiendo el mismo patrón; la frase inicia en grados conjuntos descendentes, ascendentes continuamente y el esquema se altera al siguiente compas con un salto de tercera en el tercer tiempo (compases como el 57), que marca el inicio de una nueva respiración. Finalmente se debe destacar el recurso melódico imitativo de una cajita musical en la coda de la obra, expuesta en armónicos de segundas menores que se construyen paralelamente desde el acorde de tónica conformando un cluster en una textura diferente.

4. Micro estructura:

Algunos desarrollos motivicos que la obra presenta son:



Ilustración 30 Esquema motivico de Armero en su parte 1.⁶⁸

Evidencia el típico inicio acéfalo de los temas en pasillos tradicionales a velocidad lenta.

⁶⁸ TORRES CARDONA, Héctor Fabio. *Cuerdas Típicas Colombianas – Guitarra Tiple y Bandola*. Armero. Págs. 25 – 37.

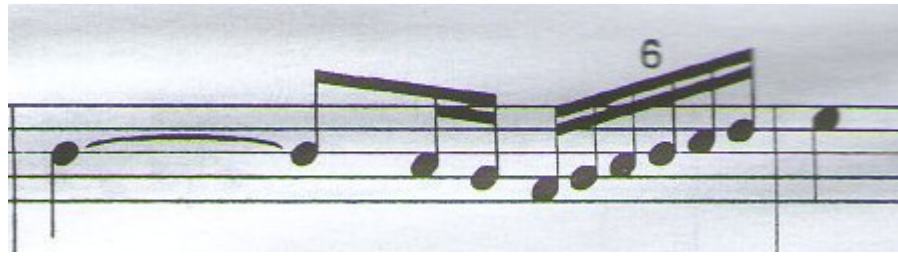


Ilustración 31 Esquema motivico de finales de frase en parte 1. Armero.⁶⁹

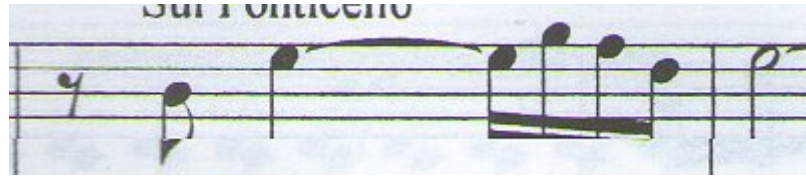


Ilustración 32 Esquema motivico de algunos inicios de frase en Armero.⁷⁰

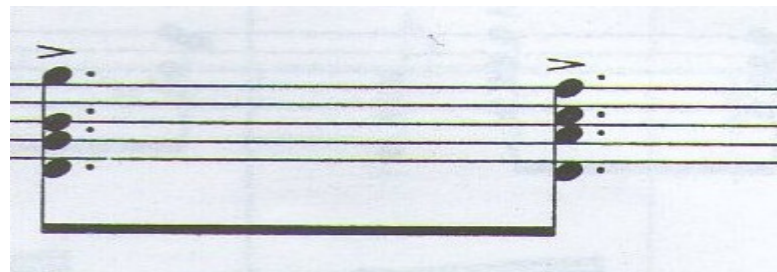


Ilustración 33 Esquema motivico de acompañamiento armónico en Armero, parte 2.⁷¹

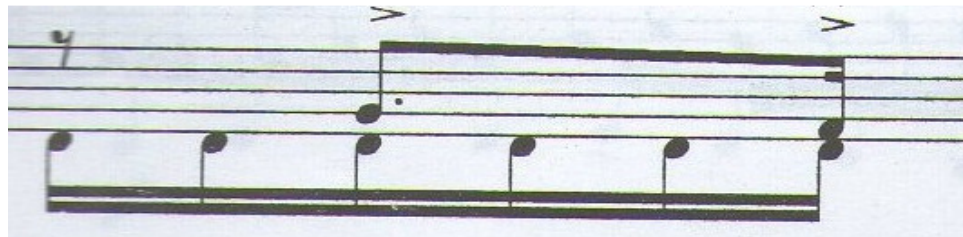


Ilustración 34 Esquema motivico de la bandola dos. Acentuación pasillo tradicional sobre acompañamiento.⁷²

⁶⁹ Op. cit. Torres Cardona.

⁷⁰ ÍDEM

⁷¹ ÍDEM

5. Aspectos rítmicos.

El pasillo inicia con un tempo lento, bajo los cánones frecuentes rítmicamente hablando de un pasillo tradicional, destacando la variedad en la melodía con seisillos de semicorchea y precipitaciones de tiempos débiles con esta segunda división de pulso. Los temas se presentan acéfalos como comúnmente se encuentran en los pasillos, silencio de semicorchea y corchea con material melódico en el primer tiempo, continuando con el típico desarrollo en primera división y las variaciones anteriormente nombradas. En cuestiones de acompañamiento, el tiple y la guitarra poseen gran variedad y destacan la rítmica del pasillo con las acentuaciones de segundo tiempo y contratiempo del tercero. Algunas variaciones como el acompañamiento en el tiple de pasillo en “paradidles” arpeggios en la guitarra sobre primera, segunda e inclusive tercera división de pulso, bordoneos de la guitarra sobre semicorcheas y acordes abiertos en figuración de compas (blanca con puntillo), son otras variedades rítmicas del plano armónico de la obra. Algunas ligaduras internas en la melodía, agregan un importante elemento, la sincopa. En el pasillo es común encontrarlas de esta manera, muy pocas sincopas externas; estilísticamente mantiene la esencia de este aire andino muy estable rítmicamente en general.

Algunos elementos rítmicos le dan a la obra un tinte virtuosista, como elementos melódicos sobre segunda y tercera división de pulso (semicorcheas y fusas) que cumplen funcionalidades ornamentales en primera instancia. En otras ocasiones estas divisiones generan el efecto *cluster* característico de la obra, apoyándose en articulaciones tremoladas. Otra situación importante de recalcar es los dos planos simultáneos que rítmicamente las bandolas están constantemente exponiendo; muy pocas veces poseen el mismo patrón rítmico, en cambio, generalmente están en rítmicas en contra, por ejemplo en el compás 25 la bandola 2 genera el plano más estable en tresillos de semicorchea mientras que la bandola 1 se desarrolla en primera división (corcheas) y una ligadura interna que finaliza en semicorcheas, situaciones como estas están siempre presentes, facilitando el desarrollo de texturas contrapuntísticas. Por otro lado, en beneficio de la variedad en el tempo, el compositor presenta unas amalgamas paralelas; la obra inicia en $\frac{3}{4}$ y en la parte A sección 6, para variar el tempo entra a un $\frac{3}{8}$ que cambia la acentuación de tres a uno. La parte 2 está en esta marcación y es la que rítmicamente tiene más fluidez; melódicamente está constantemente en segunda división simulando un motor rítmico. Para continuar con la idea, la parte 3 debe precipitar la melodía en seisillos sobre el $\frac{3}{4}$. La rítmica al final sobre los cluster a pesar de estar en segunda y tercera división, se percibe más como una masa lenta, pesada y sin persistencia sustentándose en un *smorzando*, que “desborona” poco a poco el movimiento de la música.

⁷²Óp. Cit. Torres Cardona

6. Formato instrumental

Original para cuarteto típico colombiano, dos bandolas, tiple y guitarra. Estrenada por el cuarteto instrumental “Ensamble”.

7. Textura

En general se puede hablar de una constante homofonía, sin embargo, la variedad rítmica de los dos instrumentos melódicos generan texturas contrapuntísticas. Por ejemplo, en el compás 36 hasta el compás 40, la bandola 1 expone un material de gran variedad rítmica e intervalica; la bandola 2 en el compás 37 expone el tema con inversión intervalica a manera de contrasujeto, dándole intención de fuga a la sección y evidentemente un tratamiento sobre contrapunto, textura polifónica. Se puede hablar entonces de una mezcla de las dos texturas, un plano polifónico constante y un plano armónico acompañante que, a pesar de sus tratamientos melódicos, genera una textura homofónica. En los *cluster* se puede hablar de texturas estratificadas, planos independientes que generan varias masas.

8. Aspectos dinámicos.

Gran variedad, partiendo del hecho de que la obra tiene una intención ambiental, descriptiva. Los contrastes son muy “*bethovenianos*”, dinámicas con cambios súbitos, inesperados e incluso no direccionados dentro de lo común en cuanto a relación tensión- relajación. De *mezzo pianos* se pasa a *fortes* súbitos que en ocasiones se apoyan en el direccionamiento ascendente de la melodía o en efecto contrario. Reguladores en cada línea se destacan con específicas funcionalidades, por ejemplo, los *disminuyendos* del plano armónico (tiple y guitarra) que llegan a acordes en blanca con puntillo, marcan pauta para el inicio de un nuevo elemento melódico. Los pianísimos en los que aparecen los *cluster* a contra del forte de las guitarras justifican la textura estratificada de secciones ambientales como esa. Este factor también se soporta en crescendos largos en duración y rango o en los *disminuyendos* que desaparecen la masa en carácter de “*fadeout*”.

9. Articulaciones

Melódicamente se destaca el uso de notas tremoladas, ya sea en secciones de los temas principales o en los *cluster*. Dentro del mismo aspecto se resaltan algunos *trinos*. El efecto de *sul ponticello* genera otras tímbricas, resaltando la necesidad del uso de diferentes colores en la búsqueda del carácter ambiental de la obra; el pizzicato también se enfatiza en beneficio de la dinámica, la relación articulación-dinámica es constante y recíproca. Es importante recalcar la necesidad que ve el compositor de

aclarar ciertas articulaciones de ataque en las bandolas, como las marcadas en los compases 58 – 61, donde todas deben ser realizadas hacia abajo, buscando acentuaciones específicas y efectos descriptivos, en este caso a estruendos relacionados con la avalancha. La variedad tímbrica también se ve beneficiada con el uso de armónicos, efecto sutil también muy ambiental en el contexto de esta obra.

En el plano armónico, la guitarra y el tiple acentúan el segundo y el contratiempo del tercer pulso, recalcando la rítmica tradicional de acompañamiento de un pasillo. Algunas articulaciones como *sforzandos*, brisados, pulsados, *paradidles* también apoyan la relación dinámica y ambiental de Armero.

3.3.5 Análisis Pasillo canción

Obra: Olvido “pasillo lento” – Oscar Santafé

Razones de selección:

En los últimos años los pasillos lentos o pasillo canción, han adoptado un desarrollo de lo lírico, poético, literario en sus letras. Según el maestro Oscar Santafé, esto se debe a la llegada de la figura de la cantante solista, cuyo aspecto “angelical” evoca retóricas más romanticistas dentro de lo que este término estéticamente significa; figura que va entrando como remplazo de las añejas agrupaciones que por cuestiones de tiempo como en el de “los tolimenses” van saliendo de circulación o por cuestiones mercantilistas como “Garzón y Collazos” quienes en su figura tradicional, van quedando atrás en cuanto a atracción de públicos⁷³.

La composición de estos pasillos se destaca por temáticas nostálgica, melancólica y de añoranzas, convirtiendo así a estas obras en cantos al amor, a la vida y sus situaciones peculiares. Evidentemente es una herencia de otros géneros musicales latinoamericanos que poco a poco se han permeado en este aire andino colombiano. Incluso, es esa figura de la cantante solista en la música colombiana, una influencia de la “música de plancha” y todo su performance, que permite aparición de cantantes como Beatriz Arellano y aquellas líricas más actuales, desarraigadas de las antiguas temáticas del campo y la siembra, que inspiraran a compositoras como Doris Zapata o Luz Marina Posada⁷⁴. Estas características tienen un efecto directo en los componentes musicales presentes en las obras de este tipo; las melodías evocan este tipo de

⁷³ SANTAFÉ Oscar - Entrevista semiestructurada informal. 26 de noviembre de 2012. Universidad Pedagógica Nacional. Facultad de Bellas Artes. 4:35 pm.

⁷⁴ ÍDEM.

carácter apoyándose en interválica muy características como los grados conjuntos, terceras y sextas en todas sus disposiciones, con sonoridades muy expresivas de sus acompañamientos y por supuesto en tempo lento.

Este pasillo a concepto del autor de esta monografía, cumple con ese “toque” característico en cuestiones de lírica y musicalización sumándole una razón más: es una propuesta innovadora que mantiene la esencia del género pero que se atreve a exponer otros elementos no tradicionales, más acorde con lo que se ha referido como “nuevas músicas colombianas”. Es importante reconocer las obras de antaño y tradicionales de nuestra cultura en el pasillo lento como lo es “Amo” de Arnulfo Briceño, o “las Acacias” de Jorge Molina Cano con letra del poeta español Vicente Medina, o “Hacia el calvario” de Carlos Vieco Ortiz; sin embargo, es una necesidad voltear la mirada a aquellas obras que son las propuestas de los maestros en actividad musical actual, y analizar que se está proponiendo y vislumbrar hacia donde se está evolucionando en tendencias musicales nuevas.

La cercanía a la actividad académica del maestro Oscar Santafé es otra razón por la que se elige esta obra como punto de referencia para la realización de los estudios de guitarra, ya que al estar en el mismo círculo musical de la Universidad Pedagógica Nacional, se abren posibilidades de influencia directa de este gran compositor colombiano. Su inspiración para la letra, según su testimonio, es un compendio de situaciones cotidianas que analiza en las vidas de sus estudiantes; sucesos inspiradores que hacen remembranza a aquellos que el maestro vivió. Dentro de ese conjunto de ideas, la cuestión meramente musical, se aferra a dicha consigna: “no es un solo tipo específicamente quien influencia mi música, es un conjunto de conocimientos musicales que surgen de la experiencia; de estar acompañando cantantes, de hacer los arreglos que las acompañan, de ir a los concursos nacionales de música y amor por lo nuestro”⁷⁵.

⁷⁵ ÍDEM.

Obra: Olvido (Pasillo lento)

Compositor: Oscar Orlando Santafé Villamizar

Periodo: Primera década del siglo XXI

Fecha de composición:

Partitura⁷⁶:

... Y como a quien se le dedica esta vaina?...

Olvido
Pasillo Lento

Oscar Santafé

Muy expresivo que la gente lllore

Soprano 1

Soprano 2

Mandolin

Requito

Guitar

S 1

S 2

Mdn.

Req.

Gtr.

Guajeo tradicional

© 2010

Ilustración 35 Partitura del pasillo “Olvido” de Oscar Santafé

⁷⁶ SANTAFÉ, Oscar – *Olvido (pasillo lento)* Archivo Fínale 2008 brindado por el compositor.

1. Macro estructura:

Introducción

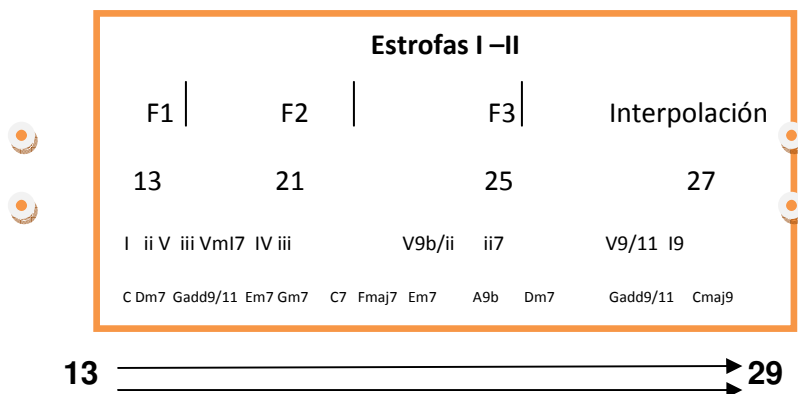
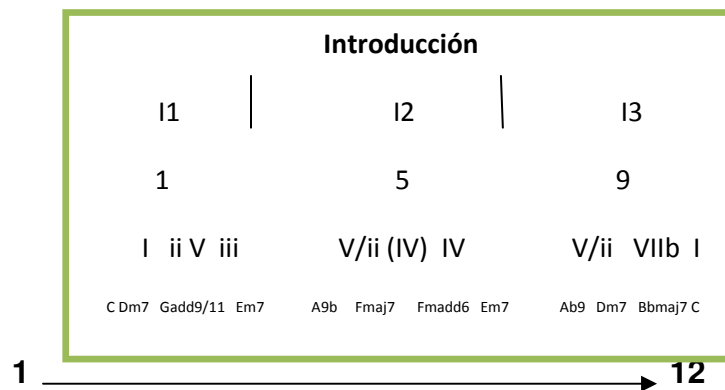
I - II estrofa (repite musicalización con cambio de letra)

Introducción (como puente instrumental)

Estrofa III -IV (repite musicalización con cambio de letra)

Puente instrumental

Estrofa V



Introducción (intermedio)

I1	I2	I3
1	5	9
I ii V iii	V/ii (IV) IV	V/ii VIIb I
C Dm7 Gadd9/11 Em7	A9b Fmaj7 Fmadd6 Em7	Ab9 Dm7 Bbmaj7 C

29 → 36

Estrofas III-IV

F1	: F2	F3	F4	:	interpolación
37	41	45	49		51
I ii V iii	V7/ii ii7 Vm	I7 IV iii7	V9b/ii ii7		V9 I9
C Dm7 Gadd9/11 Em7A9b	Fmaj7 Fmadd6 Em7	C7 Fmaj7 Em7	A9b Dm7		G9 Cmaj9

37 → 53

Puente instrumental

P1
53-55
ii 7 V9sus4 iim7
Dm7 Gadd9/11 Em7

53 → 55

Estrofa V			
F1	F2	F3	F4
56	60	64	70
V9b/ii IV iim7	Vb9/ii iim7 Vm	I7 IV V9 I9 ii	V9 iv
I9			
A9b Fmaj7 Em7	A9b Dm7 Gm7	C7 Fmaj7 Fm G9 Dm G9	Fm6

56

73

Ilustración 36 Macroestructura del pasillo “Olvido” de Oscar Santafé

2. Aspectos armónicos

Armonía dentro del sistema tonal con un tratamiento modal, específicamente prestamos del modo mixolidio de la tonalidad en la que está la obra (C). Esto es evidente en ocasiones con la aparición del VII Bmaj7 (Bbmaj7) y en el uso del quinto grado menor. La aplicación de este modo también justifica el uso de dominantes secundarias como el I7 o en la dominante del segundo grado (A9b) expuesta con un A# enarmónicamente.

El círculo armónico es cíclico, aunque presenta pequeñas variaciones en algunas de sus repeticiones. Este se compone de una cadencia ii V I en el principio (en ocasiones el I es remplazado por su tercer grado menor, no resolviendo por completo la tensión) seguido por una dominante secundaria del segundo grado pero que resuelve en el IV de manera inesperada. A continuación se presenta una disolución cromática que convierte el cuarto grado mayor en un cuarto menor con sexta adherida y disuelve el cromatismo sobre las terceras de los acordes en un G de un Em7; se retoma la tensión con la dominante del segundo (A9b) que ahora si resuelve en el iim7 (Dm7), finalmente en ocasiones se expone el VII mayor y finaliza en el primer grado con séptima mayor y novena mayor.

Un acorde sobre la región de dominante tiene una característica particular. Es un G que se puede tomar como G7 con 9 y 11 adheridas, o puede tomarse como un G7 con 2 y 4 suspendidas o incluso, un Dm7 con bajo en G; sin embargo se debe tomar como V debido a su direccionalidad a la tónica o al iii en remplazo de esta. La sugerencia de las suspensiones parece la más lógica, debido a la ausencia de la tercera:



Ilustración 37 Acorde G con suspensiones. Pasillo “olvido”. Aspectos armónicos⁷⁷.

La guitarra en el acompañamiento es expuesta en la rítmica tradicional del pasillo lento, sumando algunas variaciones en arpeggios y bordoneos de bajos que direccionan la armonía.



Ilustración 38 Variaciones de acompañamiento en el pasillo “Olvido”. Guitarra⁷⁸.

El tiple sobre el guajeo tradicional de pasillo lento y la bandola con notas largas tremoladas o incluso acordes en bloque, sustentan la armonía. Se destaca la cadencia plagal con la que finaliza la obra. V- iv – I (quinto con novena, cuarto menor, primero) G9 – Fmadd6 – Cadd9.

3. Aspectos melódicos

Las melodías tienen un ictus acéfalo, muy característico de los pasillos lentos, con una intervalica ascendente en grados conjuntos que generalmente se corta con la aparición de una tercera sobre los terceros tiempos. La constante aparición de la dominante del ii grado (A9b) altera cromáticamente la melodía, reiterando el C# sensible del Dm. Puede ser interpretado como prestamos modales de un D jónico o de un Dm armónico. Otra alteración es el Bb, que apoya el modo mixolidio constantemente usado por la armonía, brindando una sonoridad muy particular no muy tradicional. Estas alteraciones en la melodía son pasajeras.

Existe un constante dialogo melódico entre las dos voces especialmente; los movimientos melódicos entre estas son constantemente contrarios. Al presentarse de forma paralela, se hacen a distancia de tercera o de sexta. Otros intervalos de

⁷⁷ SANTAFÉ, Oscar – *Olvido (pasillo lento)* Archivo Fínale 2008 brindado por el compositor. Score. Pág. 7.

⁷⁸ *Ibíd.* Pág. 1

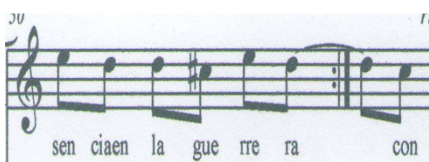
transposición interválica son de segunda mayor, quinta. Los acoplamientos de las voces generalmente de terceras se abren a menudo a sexta, séptima u octava lo que regala un espectro más brillante melódicamente. En cuestiones de acentos tónicos melódicamente, se exponen en general en el segundo compas de las frases, siendo este casi siempre el punto climático de direccionalidad ascendente, e inmediatamente la curva melódica se hace descendente. La voz primera es reforzada en algunos pasajes por la bandola y el tiple en otros. Estos dos instrumentos generan contracantos que direccionan la armonía y dinamizan el movimiento melódico contrario. Algunas respuestas melódicas de una voz inician en la última nota de la anterior, asimilándose como una sola melodía diferenciada por el color de voz. Finalmente un doblaje de voces al unísono incluyendo la bandola, le dan a la melodía una textura más robusta para concluir.

4. Microestructura

El desarrollo motívico en esta obra esta sobre los cánones del pasillo lento tradicional. El desarrollo derivativo surge de las siguientes células rítmicas:



Ictus acéfalos en las melodías



Ligadura externa en cambios de frase

Ilustración 39 Desarrollo motívico del pasillo “olvido”⁷⁹.

Los otros desarrollos motívicos a nivel de acompañamiento se pueden ver en el grafico 23.

5. Aspecto rítmico.

Tempo lento, desarrollo sobre figuración de pulso, duplicación de pulso, primera y segunda división. Se destacan las ligaduras externas presente en algunos pasajes de la melodía en ambas voces, que llegan a la primera división del primer tiempo del siguiente compás, haciendo ictus acéfalo sin silencio previo, generando emiolas.

⁷⁹ *Ibidem*. Págs. 1-7.



Ilustración 40 Aspectos rítmicos pasillo “olvido”⁸⁰

Otras variaciones rítmicas se presentan en el acompañamiento al exponerse en arpeggios en tresillos de primera división:

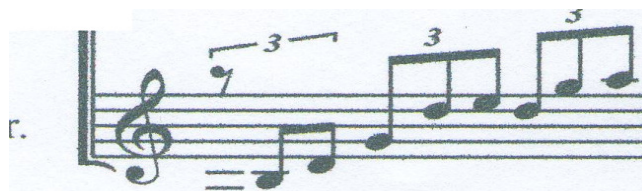


Ilustración 41 Aspectos rítmicos pasillo “olvido”

Algunos desarrollos rítmicos sobre segunda división tienen un carácter más ornamental y se apoyan en sincopa interna:



Ilustración 42 Aspectos rítmicos pasillo “olvido”⁸¹

Se destacan modificaciones en el tempo con ritardandos o marcaciones específicas como el “poco menos” del inicio de la última estrofa (compas 56).

6. Formato instrumental

Original para dos cantantes (dos sopranos), acompañadas de trio típico colombiano: Guitarra, Tiple y bandola.

⁸⁰ *Ibidem*. Pág. 2.

⁸¹ *Ibidem*. Pág. 7.

7. Textura

Es evidente una influencia polifónica en el manejo de algunos contracantos entre las voces y el contenido melódico de la bandola y el tiple. Por ejemplo, en el compás 28 encontramos movimiento melódico contrario junto a un plano en tresillos del tiple ascendente; el tres contra dos regala variedad rítmica contrapuntística. Sin embargo, de manera general, la obra maneja una textura homofónica, un plano melódico desarrollado por las dos voces y el acompañamiento, muy bien elaborado, por parte del trio típico.

8. Aspectos dinámicos.

La partitura no presenta ninguna referencia específica acerca del manejo dinámico de esta. Sin embargo, es de suponerse que la dinámica es controlada por varios factores: en primer lugar el movimiento melódico ascendente de la voz principal va en dirección de citar *fortes* con *crescendos* largos y expresivos y viceversa; texturas robustas donde es necesario buscar puntos climáticos, contrastes entre secciones con voz o instrumentales. Pero, en general, es decisión de los intérpretes.

9. Articulaciones

Su carácter se define como: “muy expresivo, que la gente llore”, de una manera muy original. Esto sugiere un *legatto* expresivo. En términos igual de coloquiales una interpretación muy “arequipuda” pero con firmeza, “perrenque” (términos del compositor). En la bandola se destacan las notas largas tremoladas y algunas ornamentaciones escritas en figuración real. El tiple debe desempeñarse en las secciones de acompañamiento con el *guajeo tradicional* del aire andino, al igual que la guitarra que debe respetar “el *guitarreo*”⁸² y sus respectivos bordoneos característicos.

⁸² VILLAMIL, Andrés. Asignatura “*Acompañamiento de música latinoamericana en la guitarra*” Licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional. Este término lo usa el maestro para definir las combinaciones complejas rítmicamente para acompañar un ritmo, teniendo en cuenta color, textura y timbre del instrumento.

3.3.6 Pasillo canción (análisis II)

Obra: Migas de silencio- León Cardona- Oscar Hernández (1987)

Razones de selección:

Dentro de ese amplio mundo de las “nuevas músicas colombianas”, las propuestas del maestro León Cardona siempre se han destacado por su variedad en recursos musicales, tanto técnicos como expresivos e interpretativos. Este pasillo goza de un amplio reconocimiento a nivel nacional; de los favoritos por la gran mayoría de los intérpretes en los múltiples concursos de música andina colombiana.

Desde la asesoría musical con el maestro Edwin Guevara se propone tomar esta obra como referencia por sus cualidades musicales de gran elaboración y objetividad, que han permitido que muchos compositores construyan sus obras inspirándose en este. Cumple al cien por ciento todas las características típicas de un pasillo canción, siendo una fiel demostración del estilo y la estética nostálgica que destaca a esta categoría del aire colombiano.

Cabe aclarar que para el análisis se toma la primera versión del maestro Cardona con letra de Oscar Hernández que data del 11 de junio de 1987, elaborada en la ciudad de Medellín, Antioquia, ya que existe una posterior versión o arreglo de León Cardona del 6 de agosto de 1989 para dueto vocal y trio típico colombiano, pero para la composición del estudio de esta categoría es de vital importancia prestar atención a la esencia melódica principal y su relación armónica.

Obra: Migas de silencio (1987)

Compositor: León Cardona y Oscar Hernández

Periodo: Finales de siglo XX

Fecha de composición: 11 de junio de 1987

Partitura⁸³:

⁸³ Transcripción brindada por AMADOR Oscar, estudiante de tiple de la Licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional.

Migas de Silencio
Pasillo

León Cardona
Oscar Hernández

Intro instrumental Σ Gm7 C7 FMaj7 BbMaj7

6 G#dim7 A7 Dm F#dim7 Dm

11 Dm Voz A7/C# Cdim7 G7/B

13 Bb6 Dm/A G#dim7 A7

19 Dm A7/C# Cdim7 G7/B Bb6

24 Dm Bdim7 C#dim7 Cdim7 Dm

28 Am7b5 D7 Gm7 Gm6

32 Bm7b5 E7 Bb A7 (D7) Gm7

37 C7 FMaj7 BbMaj7 Em7b5 A7

ga-doel de de-cir a - dios, el de de-cir me voy, pe - ro te si - goa-

©guitardo

Ilustración 43 Partitura pasillo Migas de silencio, León Cardona/ Oscar Hernández.

1. Macro estructura:

La estructura de este pasillo canción no cuenta con un estribillo, su relato es continuo y separado por estrofas a manera de poesía, como lo estipulo Oscar Hernández. En el manuscrito del maestro Cardona que se encuentra en el centro de documentación musical de la Biblioteca Nacional, se encuentran marcadas tres grandes secciones, lo que daría una forma ternaria simple por estructura con unas repeticiones de la introducción y la parte B. La macro estructura se diagrama de la siguiente manera:

Introducción:

Introducción instrumental	
I1	I2 (2 vez)
1 - 9	1 - 10
i – iv- VI- V- i	i – iv- VI- V- i
Dm-Gm-Bb-A-Dm	Dm-Gm-Bb-A-Dm

Sección A:

A				
A1		A2		A3
a	a'	b	c	d
11-18	19-26	27-30	31-34	35 - 42
i – V- VI- i- V	i – V- VI- i- V i	V- I7- iv- vi .V/V- V	iv VI V i	iv – III- VI- V/V V i
dm A Bb Dm A	Dm A Bb Dm A Dm	A . D7 Gm Edism	A7 Gm Bb A Dm	Gm – F –Bb E7 A7 Dm

Sección B:

B		
B1	B2	B3
43 - 46	47 - 50	51 - 56
iv V7/III IIImaj7	VI maj7 iidis V i	iv i6/3 i6 vidis V i
Gm C7 Fmaj7	Bbmaj7 Edis A Dm	Gm D/F D/A Bdis A7 Dm

Se repite la introducción a manera de interludio:

Interludio instrumental	
I1	I2 (2 vez)
1 - 9	1 - 10
i – iv- VI- V- i	i – iv- VI- V- i
Dm-Gm-Bb-A-Dm	Dm-Gm-Bb-A-Dm

Y repite la sección B:

B		
B1	B2	B3
43 - 46	47 - 50	51 - 56
iv V7/III IIImaj7	VI maj7	iidis V i
iv i6/3 i6 vidis V i		
Gm C7 Fmaj7	Bbmaj7 Edis A Dm	Gm D/F D/A Bdis A7 Dm

Más la sección de la coda instrumental:

Coda instrumental
CI
57 – 62
i iv6 II2 i9 imMaj7 i9
Dm Gm/D Dm9 DmMaj7 Dm9

Ilustración 44 Macroestructura del pasillo Migas de silencio de León Cardona / Oscar Hernández.

2. Aspectos armónicos:

Armonía tonal, el original esta propuesto en la tonalidad de Dm, dirigida por círculos de cuartas similar al bolero. Se destaca el uso de técnicas de re armonización como el *segundo menor relativo de X*, que permite ampliar las cadencias armónicas hacia las dominantes. Por ese mismo lado, se hace uso de dominantes secundarias para ampliar los círculos de cuartas no diatónicos, generalmente aproximándose a X acorde por su sensible disminuida.

El bajo esta conducido en varios segmentos por grados conjuntos, como por ejemplo la primera casilla de la introducción, en donde dispone la armonía en las inversiones necesarias para reconducir el bajo por la escala menor armónica del cuarto grado. O para hacer bordaduras inferiores sobre el bajo (Dm /A G#dim7 A7 - es decir: A G# A en el bajo). La dominante de la tonalidad A7, es reemplazada o sustituida en ritmo armónico por la sensible C#dim7.

La alteración de algunos acordes genera dominantes por extensión, es decir, acordes no diatónicos dirigidos a otros no diatónicos, por ejemplo, en el compás 21 de la sección A, el séptimo grado es convertido en acorde disminuido y funciona como dominante del cuarto grado mayor, apoyándose en la sensible que genera la inversión y la disposición de los bajos (Cdim7 a G7/B). En ejemplos como este se evidencia el uso de préstamos modales; Cdim7 y el quinto grado disminuido del modo frigio y G7/B del modo dórico.

3. Aspectos melódicos

Ictus acéfalo típico como se puede comparar con el pasillo lento “olvido” del maestro Santafé. Inicia con grados conjuntos pero en el segundo compás surge el motivo melódico que caracteriza a esta obra, este se basa en intervalos amplios de quinta, de sexta y quinta disminuida que resuelven por grado conjunto descendente; estas notas superiores de los intervalos se repiten por dos compases generando una macro melodía oculta (A – G – F –E), cambiando su contexto armónico y la nota de salida, siendo el recurso de contraste: el color de los acordes y su relación con la melodía.

Es evidente la cita de los modos frigio y dórico en la melodía principal, lo que modifica consecuentemente la armonía, incluyendo la escala menor armónica para generar sensible.

A1 contiene dos frases principales, cada una compuesta por dos semifrases. La primera de estas es igual en las dos frases (compases 11 -14 y 19 – 22), sin embargo, la segunda semifrase o respuesta es la que varía (compases 15 al 18 y 23 – 26); en la

primera su rango es más descendente, en la segunda la intervalica asciende, buscando un punto climático en toda la macro frase A1. El intervalo usado para dicha tarea es una cuarta justa entre la tercera de la escala y la sexta (F- Bb) en el registro alto de la voz. A2 destaca el uso del Eb del modo frigio. A3 usa el sexto grado natural del modo dórico y sus últimas dos semifrases usan el cuarto grado de la escala aumentado (G#) como bordadura inferior; se diferencian en su tercer tiempo donde el contraste lo hace un primer intervalo de tercera (compas 39) y uno de sexta (compas 41).

En la sección B todas las semifrases tienen ictus acéfalo, y su rango interválico se mueve dentro de las notas del arpeggio de la armonía en contexto. Una característica en los terceros tiempos del final de semifrase es que la melodía hace una anticipación sobre el noveno grado (por altura) para resolver en la nota principal del acorde (compases 44, 46 y 48).

4. Micro estructura

Algunos de los desarrollos motivicos que destacan la obra son:



Ilustración 45 Motivo introducción instrumental pasillo Migas de silencio. León Cardona.

Silencio de corchea, corchea, negra con puntillo y corchea, es reiterativo en la introducción y el interludio instrumental; este motivo es característico y representativo de la obra.



Ilustración 46 Motivo en la voz principal pasillo Migas de silencio. León Cardona

Este motivo de corcheas en tercer tiempo y negra en primer tiempo del siguiente compás es constante. En ocasiones la negra es remplazada por figuración de compas.

5. Aspectos rítmicos

Pasillo de tempo lento, figuración de compas, de pulso y duplicación de pulso y primera división lo componen rítmicamente. Inicios acéfalos de frases y semifrases, incluyendo el motivo de la introducción instrumental: su inicio en tiempo débil y finalización de igual forma, desplazan la acentuación y dejan al segundo tiempo como eje estructural rítmicamente. Algunos ictus anacrúzicos tienen su razón de ser en respiraciones para la voz principal.

La sección B tiene más fluidez, sus frases se desarrollan en motores rítmicos sobre primera división de pulso; las últimas semifrases tienen dicha intención pero resuelven inmediatamente en figuras de más duraciones como blancas y negras.

6. Formato instrumental:

Su primera versión del año 87 indica que es para voz y acompañamiento armónico, con preferencia a la guitarra. Sin embargo un arreglo del Maestro León Cardona del año 89 propone una nueva conformación original: dueto vocal soprano y contralto, guitarra, tiple y bandola en Bb. Múltiples adaptaciones a través de los años le incluyen algunos vientos como clarinete y flautas, sobre acompañamiento al piano, entre otras modificaciones.

7. Textura

Homofonía

8. Aspectos dinámicos:

Generalmente las dinámicas en este tipo de pasillo varían según el intérprete. Sin embargo, el maestro Cardona propone unas dinámicas en su posterior arreglo del 89. Para iniciar la sección instrumental indica un regulador en *crescendo* que debe alcanzar un *mezzoforte*, este es constante hasta la entrada de la voz, que la solicita *piano*. En la segunda frase de A1 (compas 19) la dinámica debe retomar el *mezzoforte*, hasta un punto climático en el compás 28 con un *forte* sobre el quinto grado disminuido. El *forte* acaba con un *decrescendo* en el compás 35, este llega a un *piano*, donde finaliza la sección A.

La sección B en *mezzoforte* y más movimiento, busca un *forte* en el compás 54, que finaliza la obra con fuerza y da paso al interludio y en la repetición a la coda instrumental.

9. Articulación:

Una obra de carácter muy *leggato* y *cantábile*, debe permanecer *dolce* y robusta a la vez.

3.3.7 Grupo focal.

Esta es una técnica de recolección de datos utilizada comúnmente en espacios en los que se requiere de consensos sociales para establecer parámetros de una situación contextual específica, ejemplos como trabajo con grupos sociales en temáticas de asesoramiento en salud, educación y economía, son algunos de los momentos en los que se utiliza esta técnica. Según José M. Huerta, el secreto de estos grupos focales consiste en “que los participantes puedan expresar libremente su opinión sobre diferentes aspectos de interés en un ambiente abierto para el libre intercambio de ideas”⁸⁴.

Cuando se cuenta con profesionales altamente preparados, este libre intercambio de ideas es una gran exposición de fuentes teóricas interesantes, de alto nivel profesional, lo que le da veracidad al proceso. Es muy eficaz en la medida en la que se pueda contar con expertos que aclaren dudas o incluso, puedan generar consensos importantes sobre temáticas específicas. José M. Huertas dice que no se debe buscar consenso, sin embargo, el autor de este trabajo argumenta que el esfuerzo de la realización de un grupo focal, debe beneficiar la sistematización y conceptualización de temas de difícil definición como los de aspecto folclórico y cultural; se debe pretender buscar un punto balanceado entre los argumentos de los invitados para una sistematización concreta, que proponga hipótesis teóricamente sustentables.

Dentro de la investigación, es importante que su base teórica este contextualizada de alguna forma en tiempo real y no solo partidas desde revisiones bibliográficas. Por ende, “el grupo focal es un proceso vivo y dinámico”⁸⁵, sucede a partir no solo del apoyo teórico de sus participantes, sino también desde sus vivencias profesionales, anecdóticas, culturales heredadas por tradición oral, que permiten ubicar la temática en un contexto claro y real. Es un tejido que se va construyendo en el momento, sin libretos y más bien si, muy certero. Esta técnica es en definitiva muy eficiente a la hora de recolectar datos con un alto potencial de mostrar resultados rápidos, muy adecuado para trabajos monográficos como este.

⁸⁴HUERTA, José M. PH.D especialista en evaluación. *Los grupos focales*. Pág. 1 Artículo disponible en: http://academic.uprm.edu/jhuerta/HTMLobj-94/Grupo_Focal.pdf [en línea] [consultado 10 de febrero de 2013]

⁸⁵ *Ibidem*. Pág. 3.

Este método de recolección de datos posee varias características a tener en cuenta para su realización en el contexto de este trabajo de grado:

- Debe poseer un moderador que este previamente preparado en el tema central del grupo, con el fin de dinamizar la actividad y mantenerla en un punto de interés general. Debe estar en la capacidad de hacer más profunda la discusión si la situación lo amerita, generando más preguntas de carácter específico que abran más posibilidades de debate y teorización de la temática como tal. Tal persona se encargara de dirigir con las preguntas la situación, tratando de cumplir los objetivos de la recolección de datos, que por supuesto, beneficien a la investigación central.
- Los profesionales invitados deben estar altamente capacitados para esta actividad. Sus actividades laborales específicas deben estar relacionadas con el fin de una teorización del conocimiento acertada, contextualizada y fundamentada. No sobra decir que deben tener relaciones profesionales similares y girar en torno a la temática principal.
- Según José M. Huerta, las aclaraciones o calificaciones que surjan de esta actividad, serán de carácter cualitativo. Para el caso de este trabajo monográfico, es importante que se den conclusiones acerca de la interpretación del pasillo colombiano, para lo cual es justo beneficiarse del concepto cualitativo de los profesionales invitados, además de que esta temática es muy subjetiva para someterla a estadística histórica.
- El establecimiento de las preguntas debe realizarse desde lo general hacia lo específico, facilitando la sistematización del conocimiento que se dará en esta actividad grupal.
- El grupo focal debe ser realizado en un espacio físicamente adecuado para su sistematización (grabación de audio y video-apoyo audiovisual del evento).
- Se espera la asistencia de la comunidad educativa interesada en la temática del grupo, con el ánimo de que intervenga objetivamente en la discusión.

Planificación del grupo focal

Justificando.

Este grupo focal se realizó con la intención de sustentar teóricamente este proyecto, en tanto la temática del pasillo es compleja en la medida en la que sus referencias bibliográficas pueden ser ampliadas acerca de su interpretación y variables regionales; profesionales como Egberto Bermúdez, Octavio Marulanda y Samuel Bedoya, se han interesado en proponer nuevas teorías entorno a las músicas nacionales

Se acopiaron datos acerca de características históricas, sociales, interpretativas de las diferentes categorías de pasillo colombiano: Pasillo santafereño, pasillo fiestero, pasillo canción y pasillo contemporáneo, en beneficio de la propuesta metodológica para la guitarra que busca posibilidades interpretativas para este instrumento y sobre todo, educar a aquellos músicos con música más próxima a su entorno social y asumiendo cambios que el tiempo trae y cuyos efectos, modifican las realidades artísticas del país.

Población a participar

Los miembros invitados del grupo fueron profesionales altamente preparados en el mundo musical, con alto impacto en la cultura nacional y grandes aportes en el ámbito de la educación musical. Su formación profesional a girado en torno al contexto de las músicas nacionales, justificando su amplio conocimiento en estas por estudios teóricos y vivencia profesional, estos son:

Edwin Guevara⁸⁶

Guitarrista, compositor, arreglista. Inicia sus estudios a los 3 años de edad bajo la tutoría de su padre Roberto Guevara y posteriormente ingresa al Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia a realizar estudios de Guitarra con Ramiro Isaza y de composición, dirección coral y de Orquesta con Blas Emilio Atheortúa y Gustavo Yepes. Su versatilidad como músico lo ha llevado a grabar 50 discos en diferentes formatos, géneros y estilos. Ha obtenido 66 premios de interpretación a nivel nacional e internacional, como los premios Miguel Llobet, Juventudes Musicales de España, Jóvenes Músicos de Cataluña, Celedonio Romero, Festival Arjau en España y Leo Brouwer en Cuba. Ha actuado como concertista en los principales teatros y salas de concierto de Colombia, Cuba, Costa Rica, Nicaragua, España, Francia, Alemania, Italia, Austria, Rusia, El Líbano, India, Egipto y Jordania como la sala Otto Brown de Berlín, Auditorio Kamani de Nueva Delhi, Palau de la Música Catalana, Teatro de la nueva Ópera de Moscú, Teatro All Hussein de Amman,. Auditorio de Barcelona, Auditorio de Cámara de Venecia, Konzert House de Viena, Palacio de la Unesco de Beirouth entre otros Ha sido invitado a diversos festivales internacionales de guitarra y ha sido solista con diversas orquestas como la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia, Orquesta Colombiana de Bandolas, Orquesta Sinfónica de Colombia, Orquesta Sinfónica de Málaga, Orquesta Sinfónica Celedonio Romero, Orquesta del Conservatorio del Liceo de Barcelona, Orquesta de Ópera de Barcelona, Orquesta del Gran Teatro del Liceo de Barcelona, Orquesta Iberoamericana de Cataluña, Orquesta Filarmónica de Bogotá, entre otras. Como intérprete de la Asociación Catalana de Compositores ha estrenado obras de importantes compositores quienes se las han

⁸⁶ Tomado del currículo que el maestro presenta en cada programa de concierto. Disponible en el perfil del cuarteto de guitarras de Bogotá en: <https://www.facebook.com/bogotaguitarquartet.cuartetodeguitarrasdebogota/info> [consultado en 15 de febrero de 2013]

dedicado en Europa y América. Recibe el Título Superior y perfeccionamiento de Guitarra en el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona bajo la guía de Guillem Perez-quer. Director del Cuarteto de Guitarras de Bogotá. Invitado permanente como concertista, jurado y maestro en diferentes festivales internacionales de Guitarra y de música de cámara. Sus composiciones, transcripciones y arreglos son difundidos por la Editorial Periferia Music de Barcelona y es digitador y revisor de las obras del maestro Gentil Montaña para la editorial Caroni Music. Actualmente es director de la cátedra de Guitarra y del departamento de cuerdas pulsadas de la Universidad Pedagógica Nacional y realiza estudios de Maestría en Dirección Sinfónica en la Universidad Nacional de Colombia bajo la orientación del maestro Guerassim Voronkov. Considerado por el Instituto Cervantes de España como uno de los 10 mejores músicos y guitarristas Iberoamericanos desde el año 2005.

Oscar Santafé

Pedagogo musical, tiplista, director de orquesta, arreglista y compositor nacido en Pamplona (Norte de Santander). Comenzó sus estudios musicales en el entorno familiar y de tiple con el profesor Néstor Gamboa. De allí paso a la Universidad Industrial de Santander en 1985 para realizar estudios como director encargado del grupo “Expresión Musical UIS”, que se convirtió en su plataforma para llegar a Bogotá. Ingreso a la Universidad Pedagógica Nacional y allí obtuvo el título de Pedagogo Musical. Actualmente es el Maestro encargado de la cátedra de Tiple como instrumento principal, director de la Orquesta Típica Nacional de amplio reconocimiento a nivel nacional y adelanta estudios en la Maestría en educación de la universidad pedagógica nacional.

Andrés Villamil⁸⁷

Andrés Villamil nació en Zipaquirá, Colombia en 1976. Estudió Guitarra Clásica con Gentil Montaña, Sonia Díaz y Roberto Aussel en la ALAC de Bogotá, en el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional y en la Escuela Superior de Música de Colonia, Alemania (Hochschule für Musik und Tanz, Köln).

En 1998 ganó el primer premio como solista en el concurso nacional del Instituto de Cultura y Turismo de Colombia. En el año 2004 ganó el primer premio en el concurso Internacional “Voice and guitar” en Alemania con el duo Ymaya.

Desde 1996 actúa como solista y en diversos proyectos de música de cámara como Quarteto Colombiano, Nogal, WDR Orquesta de cámara, Ymaya dúo, entre otros. Al

⁸⁷ Tomado del currículum del maestro y su página oficial en internet. Disponible en: <http://www.andresvillamil.com/vita.html> [consultado el 15 de febrero de 2013]

lado de su formación clásica se concentra en la música latinoamericana, sus composiciones son fuertemente influenciadas por la música de su país natal.

Grabaciones: Quarteto Colombiano (1999), Iberoamérica (2004), Canciones Latinoamericanas (2006), Chicaquicha (2010).

Conciertos en la Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá), Museo de América (Madrid), WDR Funkhaus (Colonia), Concertgebouw (Amsterdam), entre otros.

Jorge Eliecer Arenas⁸⁸

Estudios de doctorado en antropología social de la Universidad Complutense de Madrid, Psicólogo de la Universidad Javeriana y licenciado en música de la Universidad Pedagógica Nacional.

Victoria Hernández⁸⁹

Cantante y compositora colombiana, recorrió los más importantes festivales de música tradicional de su país entre los 10 y los 20 años de edad, como integrante del dúo “Sombra y Luz”. Adelantó estudios musicales en La Habana, Cuba y posteriormente en New York, recibió clases magistrales con la maestra Bárbara Meyer. Su primer trabajo discográfico, titulado “Bambuco Ácido” (2004), cuenta con la producción musical de Juan Sebastián Monsalve, destacado músico colombiano. Así mismo, Victoria hizo parte de la agrupación de world music “Mandrágora”. Compuso e interpretó la Canción Oficial de los Juegos Bolivarianos de 2005 titulada “Es América”. Al año siguiente (2006) representó a Colombia en el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, compartiendo escenario con la cubana Omara Portuondo y la española Martirio.

Su segundo trabajo discográfico como solista, “Colección de mundos” (2008), fue dirigido por el guitarrista Teto Ocampo recibiendo importantes comentarios de medios especializados en Colombia quienes la describen como: “una de las grandes revelaciones de la música colombiana”. Victoria Sur actualmente se encuentra en la promoción de su tercer álbum solista titulado “Belleza Silvestre” (2010) auspiciado por la Fundación Gilberto Alzate Avendaño y grabado en Buenos Aires. Este álbum contó con la participación de destacados músicos argentinos como Claudio Cardone (pianista de Spinetta), Alejandro Oliva (percusionista de Pedro Aznar) Lucio Balduini, Cheba Massolo, Ariel Naón y la participación del pianista colombiano Nicolás Ospina. El pasado 13 de octubre actuó por Colombia junto a la cantante afroperuana Susana Baca.

⁸⁸ Disponible en: <http://www.blogger.com/profile/05743533361884944384>, blog oficial del maestro. [consultado el 15 de febrero de 2013]

⁸⁹ Biografía de la maestra disponible en su página oficial en internet: <http://www.victoriasur.com/> [consultado el 15 de febrero de 2013]

German Darío Pérez⁹⁰

Por sus invaluable aportes a la evolución y renovación de la música colombiana, sin desconocer ni reñir con la tradición, gracias a su trabajo disciplinado, comprometido, innovador, el talentoso compositor y pianista bogotano **Germán Darío Pérez Salazar** es catalogado por musicólogos, compositores, intérpretes y conocedores profundos de la música Colombiana, como un pilar principal de la “**Nueva Música Andina Colombiana**” y como uno de los compositores nacionales más importantes, y representativos del momento, e indiscutiblemente **el más premiado** en este campo.

El grupo focal será dirigido a la comunidad educativa de la licenciatura en música de la facultad de bellas artes de la Universidad Pedagógica Nacional, y a todo aquel que considere este tema de carácter importante como base cultural.

PLAN DE EJECUCIÓN:

Recursos requeridos

La realización de esta técnica de recolección de datos necesitara de una grabadora de audio estándar, dos cámaras semiprofesionales con trípode ubicadas en dos extremos opuestos para una posterior edición con múltiples tomas, un proyector como soporte visual de las preguntas y ambientación, sonido para amplificación de voz y reproducción de obras (sujeto a restricciones de la universidad e inventario), el espacio del salón “sala de la cultura” de la sede el Nogal y la disposición de los espacios colectivos de los diferentes instrumentos relacionados con la temática (guitarra, tiple y bandola); esto beneficia la asistencia de los estudiantes inmersos en la temática.

Cronograma:

Este cronograma es una propuesta inicial sujeta a modificaciones que surjan desde la coordinación de la carrera de la licenciatura en música o imprevistos que los invitados presenten con las fechas acordadas:

⁹⁰ Tomado de su página oficial en internet. Disponible en:
<http://www.germandarioperez.com/espanol/inicioespanol.html> [consultado el 15 de febrero de 2013]

Momentos	Fecha
Notificación por escrito a la coordinación de la licenciatura en música.	Martes 5 de febrero de 2013
Invitaciones formales a los profesionales requeridos.	Jueves 7 de febrero de 2013
Confirmación de asistencia de los invitados	Del 11 al 14 de febrero de 2013
Solución de problemas con invitados (si se presentan; cambios, otras invitaciones)	Del 15 al 18 de febrero de 2013
Últimos ajustes logísticos con asesor metodológico	Del 19 al 22 de febrero de 2013
Realización grupo focal (fecha tentativa dependiente de calendario académico y otros contratiempos)	28 de febrero de 2013
Sistematización grupo focal (transcripción, edición de audio y video, análisis de material)	1 al 31 de marzo de 2013

Tabla 17. Cronograma de actividades Grupo focal.

Preguntas:

- ¿Qué es pasillo?
- ¿Cómo puede definirse el pasillo: como un género, un ritmo o un aire?
- ¿Qué factores culturales o sociales creen ustedes que influenciaron la transformación del Vals europeo al Vals criollo y por ende al pasillo colombiano?
- ¿Qué hitos o fenómenos culturales influyen la evolución del pasillo en general?
- ¿Ustedes como expertos en la interpretación y composición en la música colombiana, reconocen la existencia de estilos o categorías en el pasillo? ¿de ser así cuales son estos?
- ¿Cómo creen que han surgido y se han popularizado los diferentes estilos musicales del pasillo? ¿han mantenido su tradición interpretativa?

- ¿Existen características musicales específicas que determinen la clasificación de estos estilos de pasillo? ¿Qué hace que sean diferenciables sus estilos? ¿existen formas de interpretación?
- ¿Cuáles son los elementos vanguardistas que pueden influir el pasillo contemporáneo? ¿estos elementos desplazan la estructura y esencia tradicional?
- Se sabe que el bambuco influencia directamente el pasillo canción, sin embargo, se posee información declarada por algunos expertos acerca de una transformación en esta variación de pasillo a mediados de los años 70s, tanto en su contenido musical, lírico e incluso visual. ¿Qué factores socio culturales son realmente determinantes para justificar este cambio? ¿de dónde proviene tal romanticismo? ¿es la figura de la “diva” clave para determinar este estilo tan “ensoñador”?

Preguntas específicas:

Maestra Victoria Hernández:

- ¿Qué diferencia existe entre cantar un pasillo de antes de 1950 y uno posterior?
Ejemplo: las acacias VS migas de silencio

Maestro German Darío Pérez:

- ¿En que se basa su composición armónicamente sobre las formas tradicionales colombianas?

Maestro Eliecer Arenas:

- ¿Cómo se vislumbra el $\frac{3}{4}$ a nivel Latinoamérica? ¿Qué conlleva esta marcación en nuestra cultura?

Maestro Oscar Santafé:

- ¿podría explicar el papel del tiple en la evolución del pasillo tradicional a lo vanguardista?

Maestro Fabián Forero:

- ¿Qué elementos musicales utiliza usted para instrumentar a la hora de componer o arreglar pasillos?

Maestro Villamil:

- ¿Existen estructuras rítmicas características de cada uno de estos estilos de pasillo? ¿Cómo se retroalimentan desde la guitarra acompañante hacia la solista y viceversa?

Maestro Edwin Guevara:

- ¿están los elementos organológicos del pasillo y sus estilos, presentes en la obra de los compositores colombianos de obras solistas como la del Maestro Gentil Montaña, Clemente Díaz, entre otros? ¿de qué manera están presentes y como los asumen en la guitarra solista?

3.3.8 Registro del material Audiovisual:

Asistentes: Maestro Edwin Guevara, Maestro Oscar Santafé, Maestro Fabián Forero y Maestra Victoria Hernández.

Ausentes: Maestro Andrés Villamil, Maestro Eliecer Arenas y Maestro German Darío Pérez.

Hora de inicio: 14:18

Presentación de la mesa de expertos a cargo del Moderador Abelardo Jaimes; lectura de sus perfiles profesionales y establecimiento de la temática de discusión: El pasillo Colombiano y sus características Históricas, regionales e interpretativas.

Moderador:... ¿Qué es el pasillo?... ¿es una forma? ¿Es un género? ¿Es un estilo?

V. H	El pasillo vocal. Tiene una tradición bastante particular, es un género, un estilo, en el que el romanticismo está muy marcado, en todas las letras, donde también se refleja la cultura conservadora de Colombia, desde el momento en que se creó Colombia como nación. El pasillo vocal es posterior al pasillo instrumental y básicamente es un estilo que se asemeja mucho a la canción que nosotros conocemos hoy en día, con un ritmo pues muy marcado.
-------------	---

F.F	<p>Hay un cantidad de cabos sueltos todavía entorno a la definición y a la identificación desde parámetros digamos, musicológicos y yo en primer lugar como no soy musicólogo y fui un intérprete [...] desde la perspectiva del genero funciona bien porque cumple con unas características digámoslo así ritmo melódicas, lo de la armonía es una cosa que probablemente es un poco más libre y ha cambiado y bastante evolucionado con el paso del tiempo, pero digamos que melódicamente y rítmicamente tiene unas características de comportamiento, de solución, que los hacen identificables; desde el ejercicio de la audición, pero también desde el ejercicio interpretativo. La topografía digamos de la melodía del pasillo instrumental, sobretodo me parece que para la bandola, tiene unas características generales que conectan al pasillo de Morales Pino, de finales de siglo XIX, [...] un poco al cómo operan los dedos en el diapason cuando estamos ejecutando pasillo, o por lo menos a mí me ocurre, inclusive prescindiendo de la mímica, decir que el pasillo como que se siente en los dedos [...] y esa digamos, pureza de línea que tiene, versus un poco el bambuco que quizá tiene una textura un poco más, abrasiva, o sea como que, , al tocarlo uno le puede dar, desde la bandola, más densidad con la plumilla. El pasillo tiene una línea, por decirlo de alguna manera, un poco más mozartiana, algo así. Y eso se percibe cuando uno lo toca, o por lo menos eso me ocurre. Eso era lo que quería decir de entrada y ya.</p>
O.S	<p>Yo apoyaría la perspectiva de género, la idea del género enmarcado en algo que los, acá hay que traer a colación a Samuel Bedoya lo reconoceríamos como un género propio de espacios de músicas o circuitos musicales, de la zona o región andina Colombiana [...] hay momentos rítmicos y melódicos, que son generales a músicas andinas, que nos permiten decir (que son) formas de interpretación (de) un pasillo o se acerca a la idea del pasillo. ¿En que se reconocen?, en la rítmica, en circunstancias propias que es muy propio del acompañamiento pero que también es muy propio de finales cadenciales y finales de frase. Tun chin chin (rítmica del pasillo) Hay muchos estilos, en diversos momentos de nuestra zona andina, Ejemplos: Los cantos campesinos antioqueños, hablando de redovas, de pasillos zapateados, pasillo voeltiao, las vueltas antioqueñas, que nos acercan a esa circunstancia. Una circunstancia ritmo melódica, es empezar el compás de 3 /4 con un silencio de corchea... (Tarareo de la rítmica explicada) y las melodías de los pasillos tienden a empezar en esas circunstancias, y desde ahí, empezamos a reconocer esos motivos o elementos musicales que se repiten en diferentes estilos y en diferentes espacios y se pueden enmarcar entonces, dentro de un género musical como también lo es el bambuco, ya hablando un poco más musicológicamente-</p>

E. G	Efectivamente es un género que está dentro de un estilo andino colombiano y que tiene formas y en las formas está el pasillo, la guabina y el bambuco, me parece muy grave que la tradición colombiana no haya especificado, no haya escrito lo que ya se conoce hace bastantes años, o sino Guillermo Abadía no habría escrito lo que escribió. La fórmula rítmica del pasillo está definida hace bastantes años, lo que ha faltado es una tradición en la parte de tratados o en la parte escrita, entonces ¿Qué ocurre?, me parece que ha sido un error que se ha ido transmitiendo de generaciones en generación, pero resulta que aquí, o en pasto o en Bucaramanga tocamos la misma fórmula rítmica. Por tanto la estructura del pasillo como tal me parece absolutamente clara. Desciende de ritmos europeos, definidos, como la chacona o las pasacalles o las gallardas napolitanas en fin, muchas cosas. Lo que nos ha faltado a nosotros, inclusive por propia identidad, por nacionalismo de verdad, nacionalismo puro, es poder sentar a unos especialistas que determinen que esto es así. Pero en el estilo y la forma del pasillo a mi concepto pienso que todo está definido en su totalidad. Solo falta escribirlo, para mí es un género latinoamericano con un estilo que es el andino colombiano y la forma es el ritmo ternario con la célula rítmica, corchea-negra, corchea-negra. Es mi forma de ver el pasillo.
V.H	Estoy de acuerdo con que es un género que está, que ha estado definido por muchos años. El pasillo si tiene una raíz mucho más europea, mucho más blanca que el bambuco por ejemplo. El bambuco quizás podría tener mucho más influencia de la música negra. Y el pasillo viene de toda esa música que estuvo en el siglo XIX en Colombia que fue Johann Strauss y toda esta música austriaca, de la que se derivó el pasillo y que como dices tú (Edwin), el pasillo es un ritmo latinoamericano, podría decirse latinoamericano porque también está en Venezuela, que allá se le llama Valse, está el pasillo ecuatoriano, está el pasillo panameño, y esta el pasillo colombiano. Entonces de alguna manera, si se puede denominar como un ritmo latinoamericano

Los participantes en el grupo focal aceptan la denominación más usual de género para el pasillo. Se sustentan en el argumento de que este posee todas las características necesarias para ser catalogado como tal: características ritmo melódicas, armónicas, topografías melódicas que permiten su identidad y células rítmicas que lo sistematizan dentro de un circuito musical propio, que deriva en otros múltiples aires musicales. Su impacto cultural y por ende, herencia social, lo denominan como un género musical con estilo propio de los andes latinoamericanos, dándole otra característica necesaria para ser clasificado en dicha categoría: la universalidad; todo un sistema complejo de variaciones se desglosa de una estructura general rítmica de corchea-negra, corchea-negra. Sus orígenes son europeos, blancos, de donde surge su carácter de danza y su estructura morfológica y armónica. Es de una línea más “Mozartiana”, en principio de

características más clásicas a nivel estilístico; a pesar de las diversas variaciones que posee sus estructuras musicales presentan tales tipologías.

¿Ustedes como panel de expertos dirían que la transformación cultural y social propia que el pasillo proviene del Vals Europeo, y se transforma en un vals criollo, luego en capuchinada y más adelante a las formas danzadas y musicales de lo propiamente colombiano y lo latinoamericano?	
V. H	Claro.
O.S	Si,
F.F	Claro, de acuerdo Lo que sí creo es que, pues es una transformación profunda, que tiene sus recovecos, que tiene cosas, es decir, no creo que sea una cosa como tan exacta, como lo has descrito, o sea tan de pasos como tan básicos. tienen unos fenómenos tan atravesados también, por una cantidad de circunstancias de la gente que los bailaba o que los tocaba, los formatos porque ese proceso digamos como de adaptación de ese pasillo, el pasillo deriva del vals siendo latinoamericano, por supuesto y quizá de los ritmos ya absolutamente adaptados aquí a Colombia y a los países de la región que también cultivan el pasillo, pese algunas variantes, está muy bien decir que derivan en un porcentaje bastante fuerte de tradiciones y de rítmicas europeas, pero claro también está muy bien decir que en esa perspectiva es muy latinoamericano y también que es muy colombiano. Si, al pasillo le pasa un poco lo que le pasa a la bandola ¿no?, que alguna gente la mira como una hija menor o casi como una adaptación pequeña de la bandurria española; pero no, la bandola, y eso ya ha granjado (sic) cierta distancia de algunos círculos de la música andina pero también ha sufrido y ha tenido una vida de hallazgos, de hallazgos en términos de repertorio, de hallazgos técnicos, de sonoridad, de una cantidad de cosas que la hacen también muy colombiana, en una doble condición ahí bien interesante pero definitivamente creo que el pasillo pues es un género colombiano.
O.S	El pasillo es tres cuartos y está definido que es colombiano, aceptamos en un altísimo grado el asunto del vals, de Strauss, de las capuchinadas y de lo que tu (moderador) mencionas, sin embargo, si tengo que llamar la atención en el asunto de la dispersión de la información pero para el antioqueño el pasillo, tiene unas condiciones un poco diferentes, condiciones que están atravesadas por lo social, por lo cultural, que están atravesadas por el espacio y los elementos a disposición para la interpretación, sobre todo si pensamos por ejemplo en los instrumentos de percusión y en las músicas campesinas más tradicionales, ellos tienen una idea general, por eso el pasillo es, insisto, un

	género musical, pero nos falta muchísimo trabajo en asunto de la definición,
E. G	<p>No perdamos la conexión de las músicas tradicionales latinoamericanas con la música renacentista. El solo hecho de que tengamos tiple, cuatro, charango, proviene o deriva de una forma interpretativa de la guitarra barroca o de la guitarra renacentista, y muchos de sus repertorios justamente llegaron en 1942 con don Cristóbal, empezaron a transformarse basado en la cultura que existía en nuestro país. Entonces esos ritmos ternarios, empezaron a tener un poco mayor auge. ¿Qué ocurre con el vals europeo de la época de Johann Strauss y la época romántica?, en el Vals de Strauss se marca a 6/8, se dirige a 6/8, entonces en el momento que empezamos a derivar ese ritmo, tenemos un 3/8, entonces allí se empieza, porque el pasillo es un diminutivo, se podría decir que es un diminutivo de vals, no pensemos únicamente en la música de Viena, inclusive de algunos tríos de Mozart, sino en música como de Diego Pisador, de Valderrabano y de Luis Milán, que nos han dejado notables raíces de los tres cuartos, además, en ningún país, los géneros han sido establecidos con tanta prontitud, inclusive en los minuets, o los bourres si son francesas o inglesas, entonces eso son generalidades o particularidades mejor, pero considero totalmente importante, ver la relación que hay entre la música renacentista y lo cuento con un pequeño ejemplo que viví con Jordi Sabale, el gran músico renacentista Catalán, tome unas clases con él y cuando de pronto dijo: “vamos a hacer una gallarda napolitana”... ehh, era un pasillo, exactamente igual, la estructura el “pun pun chin chin” (rítmica del pasillo), entonces en esta época todavía no existía el vals de Strauss; entonces vemos que es como un compendio de danzas europeas que luego se transforman en una sub derivación del vals Vienés.</p>

Los expertos están de acuerdo con la afirmación de una evolución histórica desde el valse europeo, pasando por una apropiación criolla de este, por las características derivadas de interpretación de las capuchinadas y la posterior llegada al pasillo como se le conoce. Sin embargo, hacen la aclaración de que este proceso histórico posee múltiples factores que lo iban variando a nivel histórico y socioculturalmente. Factores como las danzas y en general, usos sociales de diferentes contextos, iban construyendo tales caracterizaciones. Adicionalmente, la aclaración del maestro Edwin Guevara, llama la atención para que en aquel proceso histórico referenciado por muchos autores como Egberto Bermúdez, se torne la mirada hacia la música renacentista, de la cual se derivan muchas características morfológicas, compositivas y por ende, interpretativas; para conocer el género se debe tener claridad en torno a todo un compendio de danzas europeas que permiten establecer estructuras de conocimiento alrededor del pasillo. Por cuestiones musicales, dentro de la marcación, el pasillo es catalogado como un diminutivo del valse. Esta aclaración ha generado

polémica en el concepto de lo que es el pasillo; ha sido constantemente subvalorado por ser un resultante o derivante de la cultura eurocentrista; sin embargo es todo este proceso histórico, sincretizado con las condiciones del contexto latinoamericano, que le permite tener una historia propia de la importancia de un género musical.

Características interpretativas	
V.H	En el comportamiento vocal, melódico y armónico del pasillo, pienso que no ha habido mucha transformación desde que comenzó el pasillo vocal, que podría decirse que empezó con Morales Pino, desde ese momento empezaron las adaptaciones ya en partitura de los pasillos y bambucos, y hubo una forma mucho más tradicional de hacer las melodías en el pasillo a principios de siglo XX, pero hubo un momento en que eso se rompió, básicamente fue con la aparición de un personaje muy importante en la música andina colombiana que es León Cardona. León Cardona es músico antioqueño que estuvo involucrado con el Jazz también y que hizo un aporte muy importante a la música andina colombiana. Dentro de eso hizo con un autor de Medellín que se llama Oscar Hernández con el que hicieron muchos temas, León Cardona hizo ya, un comportamiento distinto en el pasillo, en el que habían por ejemplo contrapuntos en la primera y segunda voz, había un trabajo armónico mucho más desarrollado, más ligado a las formas del Jazz, y ese fue un aporte
Moderador: ¿Cuál es la diferencia entre cantar este pasillo y uno como más tradicional, más antiguo de antes de 1950 como las acacias, por ejemplo?	
V.H	El pasillo vocal y los bambucos y toda la música andina colombiana tiene mucha influencia de la música (de) los años 30- La RCA que era un sello discográfico muy importante, influyó gran parte de lo que hoy en día constituye como cultura latinoamericana, en los países en donde más se grababa la música o donde más se difundía que eran México, Cuba y Argentina. De allí se difundió toda la música latinoamericana y por eso tenemos tanta influencia en Colombia de por ejemplo, de los tangos, de la música del son cubano, de las rancheras [,,] los dúos cubanos, influenciaron los dúos de la música andina colombiana, que fue mucho más relevante el dúo en la parte vocal a principio del siglo veinte que los solistas. Los solistas también estaban, pero se hizo mucho más popular el formato de dúo en la parte vocal de la música andina y la manera de cantarlo era con mucho vibrato, con un estilo y con una influencia del canto lirico porque, esa era la escuela que venía desde los conservatorios (de) finales de siglo XIX,

	<p>entonces había una forma de cantarlo muy tradicional, un ejemplo de Obdulio y Julián, un dúo antiguo que ahorita podemos poner con mucho vibrato, con muchos glisandos. [...] León Cardona, y los ochenta, ya comienzan a pisarse un poco con la aparición de voces femeninas que van transformando ciertas formas de interpretación ya no tan lirico por ejemplo, lo van volviendo mucho más canción y afectado por la música pop también, de alguna manera.</p>
E. G	<p>Adicional a lo que dice la maestra tenemos que tener en cuenta un término muy referente (a lo) interpretativo: es la palabra estilo. Si en la composición tiene como orígenes la escuela europea del canto lirico, pues se tiene que hacer una interpretación lo más cercano posible a esa técnica; si su raíz es netamente campesina, no tiene tanto vibrato, no tiene tanto portamento, sino una forma diferente de cantarlo, entonces tenemos que ir a esa forma. Si la interpretación es un poco más moderna con influencias del jazz, de otras músicas, pues entonces de pronto las apoyaturas, los glisandos, todo esto tiene mucho más cabida. El error del intérprete, y sobre todo en los concursos nacionales, es interpretar(sic) todo con un estilo moderno un cliché justamente, Entonces el intérprete no solamente es aquel que tiene que buscar su desarrollo virtuosístico, o instrumental, vocal, sino que tiene que ser un poquito investigador, de donde salió este género, y si lo va a fusionar tiene o debe obligatoriamente conocer los dos géneros porque si soy un poquito débil en el jazz y lo quiero fusionar con el jazz, pues la fusión me va a quedar un poco insípida. Muchas veces los intérpretes, los acompañantes nos imaginamos que llenar de acordes es arreglar, y muchas veces es desarreglar. Hay que poner el acorde necesario en el momento necesario porque la voz lo está pidiendo. Acordémonos que en un principio la voz era lo más importante, los instrumentos seguíamos en la época de la ópera, en el barroco. Entonces tenemos que siempre ser muy consecuentes y no dejar nada al azar, sino que todo tenga una conciencia, una academia, pero sin olvidarnos que las músicas tradicionales y populares son un todo y son un género absolutamente respetable desde el punto de vista expresivo y teórico.</p>

Algunas características del pasillo en general, eran de una tendencia conservadora, con tintes clásicos. Según algunos panelistas, muchas de estas características a nivel melódico permanecen dentro de lo tradicional, influyendo gran parte de los pasillos; sin embargo existe un punto de quiebre con la aparición de León Cardona, quien introduce en el género características estilísticas de otros movimientos musicales influyentes como el jazz, otros géneros latinoamericanos que por su difusión también se permearon tales como el tango, el son cubano y las rancheras. Además de las influencias sonoras, se adoptaron formatos como los duetos, de gran reconocimiento en la música andina colombiana, con la elaboración de arreglos y composiciones más técnicos y

académicos. Todo esto fue estructurando un estilo propio del género colombiano. Para su interpretación se debe tener una gran claridad sobre lo que se pretende elaborar; por eso la insistencia de los panelistas en la necesidad de la figura de interprete integral, como buen instrumentista pero también, buen investigador de las fuentes musicales.

Sobre las letras de los pasillos	
F.F	El texto también es algo que define muchísimo el estilo, ya que están hablando en este término en lo interpretativo. Hoy día, las letras cuentan cosas mucho más cotidianas, quizá prosaicas y a veces por todos los sentimientos de siempre, el amor, el desengaño, y esas cosas que están siempre permeados por esa circunstancia del día a día, con la que nos identificamos y como somos, eso es un rasgo que ha definido muy bien lo que ha pasado con la canción colombiana y con el pasillo particularmente en los últimos 30 años. Voy a mencionar a un personaje que creo que en su momento fue clave para eso, Gustavo Adolfo Rengifo, que empezó a perfilar, el texto, fue uno de los primeros, quizá el primero en darle ese matiz un poco diferente e incluso el mismo como intérprete se volvió como un cantautor a la manera de Serrat
V.H	Las letras en principio de siglo veinte tienen un enfoque mucho más ligado a la cultura de ese momento, más conservadora más recatada, como eran los noviazgos en aquella época: eran desde la ventana, digamos, se veían en el parque, entonces todo lo que está reflejado en esas primeras letras de los pasillos antiguos, son de esta forma. Dejando la cultura ahí y como la tradición del momento, y por supuesto un Gustavo Adolfo Rengifo, en algunos casos hizo también, tomo unos poemas clásicos colombianos y los musicalizó, pero el hizo mucho más actual el lenguaje de los pasillos. Y yo creo que uno de los compositores que hizo también eso fue Claudia Gómez, Luz Marina Posada, , ahora están unos muy importantes que son Luis Hermida, Faber Grajales, Luis Enrique Aragón, Doris Zapata, son compositores que hicieron una renovación desde la parte lírica del pasillo. Hablando de las segundas voces, acá, lo que más encontramos particularmente son terceras, sextas, no hay mucho más allá de eso. Mientras que en un trabajo como el de migas del silencio el maestro León Cardona, ya tiene mucho más riesgo y contrapunto y otro trabajo totalmente diferente.
F.F	pero fíjate la lucidez de ese dueto, y es que a pesar de que todo lo montaban de oído y estamos hablando de un dueto que existió hace sesenta años (Obdulio y Julián) tal vez, hay una independencia de las voces bellísima y hay uno contrapuntos, así espontáneos de una, de verdad, de una lucidez y de un

	premonitorio increíble, aunque hay mucho duetos en esa línea, que es siempre hacen funcionar las dos voces paralelamente o bien por sextas o por terceras Obdulio y Julián tenían esa característica, sin embargo las voces eran bastante independientes.
V.H	Los vibratos acentuados (demostración con la voz de la maestra), de los glisandos, el manejo de la segunda voz es interesante a pesar de ser tan tradicional
A propósito de aclarar sobre las líricas en el pasillo	
E. G	El pasillo colombiano tiene tres grandes fuentes de movimientos a nivel literario. El primero es un movimiento nacionalista, que es cuando se habla del paisaje de todo lo que es el amor a la tierra, compositores como Efraín Orozco, el pueblo, etc. El pasillo que tiene alta influencia del bolero, es muy importante; los textos románticos los textos retórica libre, Cuba, Puerto rico, en fin, y todo lo que es el movimiento del bolero, inclusive se podría determinar que hubo un grupo muy importante que es el trío “Los Panchos”, por ejemplo. Ellos empezaron a llenar el mundo con los boleros mexicanos. Una tercera forma que sale inclusive de la canción francesa, porque la canción francesa tiene también una vertiente que es de protesta, la canción francesa es el género que determina la canción protesta en Latinoamérica. Víctor Jara, Silvio Rodríguez, etc. por ejemplo Leonardo Laverde, tiene muchas composiciones quejándose de la situación colombiana. [---], justamente esta por la derivación con el 6/8 en general que existe en toda Latinoamérica. Hay encontramos la chacarera, el gato, el bambuco, etc. Entonces esos ritmos a fines en todo Suramérica, permiten hacer un poco más de prosas en 6/8 que en 3/4. El tres cuartos por ejemplo tiene más textos románticos, entonces tenemos que ver cuál es la vertiente de cada pasillo.

La discusión general del grupo focal, comienza a dirigir en cuestiones interpretativas del pasillo canción. En factores musicales, los panelistas diferencias elementos propios del dueto tradicional, con una armonización de las voces por medio de intervalos de sextas y terceras, con voces en movimientos independientes generando texturas contrapuntísticas interesantes, elaborados desde la espontaneidad. Elementos como glisandos, vibratos exagerados con una influencia de la técnica lírica, sustentan la interpretación tradicional del pasillo canción. Y, por otro lado, el movimiento innovador que compositores como León Cardona, proponen desde una perspectiva más actual y académica, contrapuntos más complejos a intervalica más elaborada y prácticamente tomando elementos disponibles en la contemporaneidad sonora. Importante aclaración de los expertos sobre las letras de los pasillos, como determinantes interpretativas y estilísticas; el tinte romántico desplaza al conservador de principios de siglo XX y de 30

años a la actualidad, se formaliza un estilo muy influenciado por el bolero donde Gustavo Adolfo Rengifo es pieza clave para su instauración. Otros movimientos culturales que brindan elementos compositivos al género del pasillo son movimientos nacionalistas, la retórica romántica entorno al bolero y la canción francesa de protesta. Cada uno con características musicales propias, las cuales también fueron adoptadas por el pasillo canción, multiplicando posibilidades estilísticas e interpretativas.

¿Reconocen que hay lo que se podría llamar sub géneros, estilos, formas, no sé cómo lo llaman ustedes, de pasillo?	
O.S	<p>En relación a la danza, porque es que estamos hablando de expresiones que nacen también junto de la danza, el pasillo es una danza, el pasillo se hace para danzar. El pasillo canción es muy posterior, pero el pasillo como tal nace en la intención de la danza. Y desde esa perspectiva, en cada uno de nuestros espacios culturales, sociales y regionales se entiende la danza con una dimensión diferente. Creo que para todos es muy claro que no es lo mismo ver a un pastuso bailando un pasillo, que ver un antioqueño o una persona muy original del Quindío, de toda la parte del eje cafetero, de todo el viejo Caldas, incluso desde la misma idea organológica, de los formatos instrumentales que acompañaban ese tipo de danzas, cuando nos acercamos a la zona de la costa pacífica encontramos un grupo de cuerdas acompañados por tambores similares a los bombos del grupo de marimbas, pero si nos vamos al Norte de Santander, por allá tocamos semillas, tocamos raspas, tocamos ese tipo de circunstancias que son incluso más cercanas al torbellino. Desde ahí empiezan las transformaciones, cuando el grupo social más tradicional empieza a apartar la idea de la danza del área específicamente musical. La dimensión instrumental específica, por ejemplo, en donde si yo ya no necesito un bombo para acompañar la danza, pues entonces excluyo el bombo del formato instrumental, y me voy exclusivamente hacia la cuerda. Y entonces le doy la idea primordial melódica a la bandola por ejemplo, o a la flauta, en algunos casos, y el tiple y la guitarra empiezan a asumir ese papel casi que exclusivo en acompañamiento, que más adelante se va a ver con muchísima más claridad en espacios interpretativos cercanos, a los formatos que hoy en día conocemos como formatos de cámara, el trio (que) es el ejemplo más claro, donde la bandola asume la idea melódica primordial y el tiple y la guitarra asumen papeles de acompañamiento. Cuando el pasillo deja de ser danzado se abre un espacio para lo romántico. Quienes hemos tenido la feliz oportunidad de ir a Aguadas o al festival del diablo en Riosucio(Sic) o este tipo de festivales, pues a uno le queda muy</p>

	<p>complicado ponerle una letra romántica a un grupo que va al “tumbis turumbis tumbis”, que ese es el pasillo fiestero o pasillo voliao, o pasillo revoliao, o sea, cuando uno entra en los espacios regionales a tratar de caracterizar cuales son su costumbres, nuestro país es un país, gigantesco en diversidad. El estudio musicológico se vuelve terriblemente complicado, porque un mismo estilo, un mismo elemento, es nombrado o es dicho o es descrito, de tres o cuatro maneras diferentes según, o incluso el municipio en el que uno se encuentra y eso hace complicadísimo la sistematización.</p>
	<p>Si nos aclaran si esas denominaciones tienen que ver con algo más que la velocidad, o con algo de la propuesta del bailarín que propone un arriado para hacer un pasillo arriado, o un voliao para hacer un pasillo voliao, o de donde surgen esos ritmos bravos ¿existen realmente esas formas diferente, o ¿Dónde está la esencia que implica una denominación en algún momento histórico o en alguna forma instrumental de este u otro pasillo?</p>
<p>O.S</p>	<p>Dar respuesta a eso específicamente desde el significado del espacio social. Estamos, hablando de expresiones que son propias de espacios sociales determinados, no podemos unificar. Lo podemos hacer en términos de género, pero en términos descriptivos y de la significación o re significación de lo que el pasillo signifique para el espacio social, no podemos hacer la misma idealización. La gata golosa es un pasillo de salón, así se le caracterizo, y ¿Qué era un pasillo de salón?, era un pasillo para ser bailado en un salón elegante con unas condiciones sociales, incluso en un país como el nuestro que es un país de estratos, incluso adjudicado a ciertas circunstancias ya de tipo de estrato económico. Mientras el pasillo voliao o el pasillo zapateado de los antioqueños se refiere a otras circunstancias también de estrato, pero por otras circunstancias culturales, están más sentadas en la idea del campo por ejemplo, o la idea del trabajo. Sacar el machete para pegarle al piso cuando estoy bailando pues tiene una significación muy clara en términos del trabajo con el machete o del charapo de los vallunos cuando cortan caña. Digamos que eso es impresionantemente valioso en términos de significación. El maestro Abadía Morales era muy específico con esas cosas, pero creo que se le olvido un pequeño detalle. Y es que eran expresiones sociales. Usted mira el compendio general del folclore colombiano y encuentra una descripción puntual, pero no encuentra el trabajo social del asunto, de donde venía.</p>
<p>V.H</p>	<p>cuando tú te refieres a cómo, cómo se manifiesta en cada región, yo pienso que no hay un nombre para cada región, un distinto pasillo con apellido no hay, pero si hay una sonoridad por ejemplo diferente, que tiene que ver con el bambuco, en Nariño es muy diferente a como se hace en Antioquia; en Nariño</p>

	<p>suenan mucho más indígena, a veces hay formatos de chirimía, o suenan más sureño también, sus melodías son más cercanas a lo indígena, mientras que, en Antioquia son más románticos, va con el formato tradicional de guitarra, tiple, a veces con bandola también, entonces claro, de acuerdo a la región, de acuerdo al territorio, a la cultura, se ve reflejado esto en el pasillo, pero no hay una descripción muy clara.</p>
O.S	<p>Hay espacios regionales donde son muy específicos con eso, el pasillo zapatiao, le ponen la tipología de zapatiao porque al momento de bailarlo yo zapateo en el tiempo fuerte tres, tun tun chi tun tun chi (ejemplización del ritmo con voz y manos), y ahí marco el zapato,</p>

Es evidente, que el proceso de categorizar el pasillo a pesar de presentar elementos dignos de un género, es bastante complicado. Los expertos manifiestan dudas sobre los elementos necesarios para realizar dicha tarea, e incluso, sobre la necesidad de hacerlo. Sin embargo, Oscar Santafé, determina que un elemento clave para la clasificación es el factor social, su uso dentro de una comunidad puede ser el punto de partida para una estratificación musicológica del pasillo. Tales determinantes van modificando los elementos organológicos del género y por ende, interpretativos. Este concepto del maestro es clave para conocer que ámbitos deben ser tenidos en cuenta para estudios estilísticos de cada derivación del género.

<p>¿Tiene que ver con estructuras internas diferenciales? ¿Con formas de interpretación? ¿Con características específicas?</p>	
F.F	<p>Como instrumentista, yo no reconozco muy bien la taxonomía a la que se están refiriendo, la mía sería: pasillo rápido, pasillo lento y pasillo canción, El pasillo rápido creció de la mano con la bandola, con técnica de la bandola y por supuesto un poco con la mano, pero esto es una circunstancia, con la mano derecha, con el pianismo de la mano derecha; cuando las cosas no se tocaban en la bandola, se tocaban en el piano, estoy hablando de (hace) cien años, ochenta, hay una simbiosis, hay una colaboración toda bonita entre lo que fue la evolución digamos de la línea melódica y del tempo por supuesto, de los pasillos con el desarrollo de la técnica de la bandola, eso por un lado; creo que todos esos pasillos rápidos, clásicos del virtuosismo, conectan muy bien con la bandola, hoy por supuesto lo vemos de otra manera, porque no sólo para la bandola, por supuesto que para muchos instrumentos vienen perfecto, se vuelven casi como estudios de la técnica, porque abundan las escalas, los arpeggios, una cantidad de recursos y de posibilidades técnicas y por supuesto expresión que, que a la bandola le vinieron muy bien en su desarrollo. Luego viene el pasillo lento instrumental, que es mucho menos</p>

	<p>frecuente, que es bellissimo, que probablemente es hasta más elocuente, tiene una profundidad muy especial, por ejemplo, en el Valle del Cauca, se cultivó muchísimo en compositores como Manuel Salazar, Pedro María Becerra, Álvaro de Arístides Romero, se encargaron de enriquecer ese repertorio del pasillo lento, que no, el resto del país no era, muy frecuente. Y luego viene, esa otra gran categoría que es el pasillo canción, así pues me gustaría entenderlo, y es que, dependiendo también de la circunstancia instrumental y de los formatos, el pasillo también se ha venido componiendo, ha venido teniendo, unos perfiles diferentes, el de la bandola es eso, es un pasillo muy móvil, que da muchos saltos, que se mueve en dos, tres octavas- Hay unos pasillos que lo llevan a uno de la sexta cuerda al aire hasta el do, por allá me estoy acordando de un pasillo de Carlos Viecco que se llama 'El Violento', que llega por allá hasta las estratosferas, y bueno en fin; el pasillo que se toca en el requinto tiple, en el que muchas veces trabajan con intervalos de terceras y sextas, entonces tiene, otro tipo, otras características, melódicas, y el pasillo que escribe Gentil Montaña, por ejemplo, para la guitarra, tiene unas características también – y lo repito – melódicas adaptadas, para poderlo hacer, quizá la melodía, si uno la deja desnuda no es tan móvil como puede ser en el pasillo tradicional, porque pues claro, está un solo instrumentista dedicado a eso, en la guitarra aparte de eso hay que definir la rítmica, hay que hacer toda unas texturas de acompañamiento, unos contrapuntos, digamos también en el caso de Gentil, que a veces son a dos y a tres partes, lo que lo convierte en un repertorio muy difícil de tocar, pero además de eso, hacen una melodía, que creo tiene, una rítmica más liviana, pensando en que todas esas cosas las tiene que hacer el guitarrista solito, Entonces eso, eso era lo que yo quería comentar, al tiple solista creo que le pasa un poco lo mismo, que también el pasillo ha venido, digamos adaptándose de acuerdo a los requerimientos del instrumento y por supuesto, también de los formatos, Yo creo que eso, en los últimos años lo hemos venido viendo fuertemente, porque los formatos han dejado de ser dos o tres muy clásicos, muy tradicionales, para convertirse en posibilidades, pues que solamente quizá la imaginación puede guardar.</p>
E. G	<p>En el pasillo vocal tenemos que tener en cuenta su influencia, si por ejemplo el pasillo canción tiende a tener más armonía y entonces necesito desglosar esta armonía mediante arpegios, por lo tanto, el doble bajo del inicio puede perderse, tiene el arpegio completo dentro de la melodía. Entonces este tipo de pasillo me lleva justamente del nivel del texto y por ende la armonía, si es un pasillo nacionalista, pues es mucho más quieta la armonía, más primero, cuarto, quinto, las terceras paralelas, un poco en ese orden. Si el pasillo es</p>

	instrumental se tienen tener dos cosas en cuenta, la técnica y la forma. ¿La técnica por qué? Porque existen pasillos de concierto, Luis A. Calvo muchas veces puso pasillo de concierto, que es el pasillo lento, pero en la danza de ese pasillo lento le ponía una parte súper virtuosa, para el desglose virtuosístico del intérprete, ahora recuerdo mucho, por ejemplo, 'El Trébol Agorero', es un buen ejemplo, originalmente para piano. Y una, la forma, ¿Por qué la forma? Porque, por ejemplo, la 'Gata Golosa' es tripartita:– A2, B2, AC2 A; Entonces, tenemos que tener en cuenta la forma del pasillo, todas están entrelazadas, y tenemos que poder definirlo también, por ejemplo, el pasillo arriao o voliao, entonces tienen mucha subdivisión, por ejemplo, con el pasillo ecuatoriano, para lograr la velocidad 'tatachi tatachi tatachi' (referencia al acompañamiento de la mano derecha en la guitarra) con lo que decía el maestro Arias que es que se agrupa en una figura más larga para darle más velocidad al final del compás y establecer justamente la danza.
O.S	Tendríamos que clarificar entonces que también todos estos estilos, todas estas transformaciones y todas esas circunstancias propias que caracterizan al pasillo, dependen del espacio de participación en el que se encuentren. Cuando yo me refiero a los pasillos zapateados, estoy hablando de los espacios de participación absolutamente tradicional que no tienen un contacto directo con el estudio académico, y la academia ha participado mucho en el asunto. El Minuet del Gallo del maestro Isaac Albeniz, específicamente "es un pasillo", es un pasillo desde la óptica de la generación de los centenaristas en cabeza del maestro Emilio Murillo, y su tratamiento al piano de lo que ellos consideraban, era la música nacional. los arpegios en mano izquierda,

Para complementar la visión de la categorización desde el elemento sociocultural, los maestros exponen un argumento desde el punto de vista interpretativo musical; una clasificación más teórica que habla de un pasillo lento, pasillo rápido y pasillo canción. Esta clasificación va más de la mano con los instrumentos inmersos en la organología del género, incluso ayudando a la evolución técnica de estos históricamente. Las posibilidades técnicas de los instrumentos determinadas por tímbricas, colores, y cuestiones físicas, también determinan factores específicos de la interpretación que se convierten en "clichés" de estilo, sustentadas en otras características morfológicas.

¿Qué se mantiene de lo tradicional, que es vanguardista en el pasillo?	
O.S	Hoy en día, podemos encontrar en un mismo escenario un dueto vocal, que trabaja o hace su propuesta desde la óptica estrictamente tradicional, y siguen manejando la estética, siguen manejando el estilo, los elementos. Y acto

	<p>seguido, se monta el dueto más contemporáneo que hayamos podido escuchar. El pasillo más tradicional no ha desaparecido, está absolutamente vigente. Segundo, que es tal vez una cosa que tiene que ver con lo textual. (en) Colombia también desde más o menos los ochenta y algo, no sabría decirlo exactamente, muchos de nuestros compositores, autores, se han remitido al tema de todos los días en los noticieros en un país como el nuestro, al tema de la violencia, pero también al tema de la paz. Nosotros los artistas quisiéramos colaborar con la paz con nuestras canciones, nuestras obras y muchos de nuestros autores y compositores no tanto sentados en la academia sino sentados en ese espacio en el que yo también puedo proponer una canción, se han apropiado del discurso de la violencia y de la paz y eso también ha influido en muchas de las circunstancias específicamente ligadas al texto.</p>
E. G	<p>Las expresiones contemporáneas tienen que surgir, lo que pasa es que tiene que existir una conciencia total de lo que se está haciendo. El problema de las músicas contemporáneas, que después vamos a hablar un poco más de eso, y palabras casi textuales de Leo Brouwer, hace dos años en Cuba, decía: “hoy en día la música contemporánea se justifica en que cada compositor hace ruidos sin ningún peso y los justifica”... tremendo. Y la segunda cuestión, ojo con la técnica de la interpretación del pasillo porque el pasillo a nivel guitarrístico tiene que ser interno, hacia adentro, si se hace hacia afuera es joropo.</p>
F.F	<p>Yo creo que fundamentalmente del pasillo tradicional, en las manifestaciones contemporáneas, en las iniciativas y todas estas cosas contemporáneas, quedan dos cosas. Una que es esa célula rítmica, que claro muchas veces se transforma y dependiendo también de la instrumentación. Pero queda en esencia y no se pierde el pasillo. Y la otra es la estructura fundamentalmente, creo que hoy día las mismas características melódicas o sobretodo lo armónico han evolucionado de una manera sorprendente, pero la estructura si sigue siendo, de cabeza creo, de extremidades, la de la gata golosa, tres partes y ya está,</p>
E. G	<p>Aquí es donde empieza a solaparse (sic) el bambuco y el pasillo. Es una de las formas contemporáneas de la adquisición o la nueva interpretación. Entonces imaginémos eso en ritmo de un pasillo, “pa ra ra ra... (Solfeo de la melodía del pasillo anteriormente cantado en su ritmo original), el hace: (solfeo de la melodía a dos), mucho más fluido, entonces que ocurre: tenemos que ser conscientes de que tanto el bambuco puede ser parte del pasillo, como el pasillo del bambuco. Entonces, estas son expresiones</p>

	contemporáneas; no solamente contemporáneo es llenar de armonía, la música contemporánea se puede utilizar desde el esquema melódico con variaciones como las que él hace correctamente, dentro del estilo soul y moderno, pero también se pueden hacer como simbiosis rítmicas, que muy pocas veces nos damos cuenta de ellas, siempre pensamos: armonía, armonía, armonía...
O.S	Digamos que la intención académica, a veces, o por lo menos desde que yo la conozco, siempre ha tratado como de ponerle límites, hasta donde es pasillo, hasta donde es tal cosa, como lo caracterizo, como le pongo las... como en la lista del mercado, el pasillo es así, es así, es acá, haciendo el recorrido de la historia de la música en Colombia y haciendo un análisis muy puntual de todas las expresiones tradicionales, yo he encontrado pasillos en todas partes, en la música vallenata, he encontrado pasillos en la música...las expresiones ligadas al joropo de arpas, en el espacio del llano colombiano, tiene muchísima claridad en ese sentido, o sea, ellos como que no están preocupados desde el asunto específico esquemático, ese está en 6, ese está en 2, no ellos lo resuelven de una manera muy fácil, todos somos joropo de arpas y todos sabemos un poco a lo mismo. ¿No?, ese, el famoso asunto del seis por derecho o seis por corrido, ellos lo manejan con una facilidad impresionante en términos de: me cambio para este lado, me cambio para el otro y no pasó nada con eso, pero no estoy por fuera ni del género ni del estilo, ni de la estética, ni del espacio social, simplemente estoy en lo que me corresponde que es la música, al final de cuentas.

Los maestros están de acuerdo con darle cabida a toda posibilidad de sincretismo cultural entre las formas tradicionales del pasillo y las propuestas contemporáneas de este, siempre y cuando se tenga conciencia de lo que se pretende realizar. Mantener conceptos musicales, aseguran una elaboración creativa respetuosa e innovadora compositivamente e interpretativamente. Lo que sí queda claro es que dentro de lo contemporáneo del pasillo, su célula rítmica característica debe permanecer para que en esencia continúe siendo parte del género, más allá de los cánones melódicos o armónicos; otro factor clave a tener en cuenta es su estructura, herencia de las danzas europeas que también imprime una determinante de identidad. No se debe pensar las propuestas contemporáneas desde un punto de vista meramente racional; rellenar con elementos teóricos no es siempre tan necesario, imprimir un estilo o una sonoridad no se determinan por saturar con elementos musicales una obra. La fusión dentro de un concepto y un criterio bien establecido y argumentado, es otro elemento permanente en la recreación contemporánea del pasillo. Por último, el contexto, tan determinante en la

interpretación de lo tradicional, es por supuesto pieza clave para las nuevas propuestas del género; este podrá abrir más bifurcaciones interpretativas a nivel instrumental.

Queda evidente en la realización de este grupo focal, que la sistematización de elementos interpretativos de un género musical de contexto nacional, es una tarea compleja. Es necesaria la continua intervención de espacios como este, para poder generar conocimientos en constante desarrollo y evolución a nivel musicológico, que permita a los músicos del país, apropiarse del discurso musical con identidad y sentido de pertenencia. En aspectos pedagógicos, reunir expertos para que confronten y propongan ideas, ayuda a concretar nuestras músicas como elemento base de una educación musical más contextualizada. La discusión queda abierta, ya que un solo grupo focal permite una entrada a una discusión que se puede extender a trabajos investigativos de maestría y doctorado. La multiculturalidad de Colombia hace compleja una temprana concretización.

Intervención musical a cargo de Entre N.O.S trio, como muestra musical y gran cierre del grupo focal. Interpretan los pasillos “Cristina”, pasillo de concierto del maestro Diego Estrada, en versión de Luis Fernando León; el pasillo “Santi” del maestro Juan Carlos Guio y el pasillo “a un amigo” de Diego Estrada.

Hora de Finalización: 16:35

3.4 CREACIÓN:

Teniendo todo el cumulo de conocimientos, en esta etapa se estructuran los dos ámbitos de creación musical y fines pedagógicos. En el primer caso, se seleccionan las características musicales pertinentes para la solución del problema y se estructuran composiciones (estudios, ejercicios, obras) que busquen la aplicación de estos. Para esta investigación se asumen los estudios como modelo de aplicación. Los estudios deben abordar una exigencia técnica específica. Vistos desde este trabajo, la exigencia técnica de cada uno es la interpretación y evocación de estilo, una situación un poco relativa en cuestiones técnicas tradicionales, pero una forma diferente de ver estas pequeñas obras.

El proceso de creación musical va acompañado de una bitácora de composición, donde se anotan específicamente, las decisiones estéticas y teóricas a nivel musical que

correspondan en beneficio de la intención del estudio. También correcciones y exigencias que el compositor considere necesarias. La bitácora de composición da cuenta de los aspectos que el análisis musical arrojó y que son usados de una manera intencional. El aspecto etnográfico es vital para recrear contextos que mejoren las posibilidades estilísticas.

En cuanto a la creación bajo el aspecto de la aplicación pedagógica, se propone una metodología basada en constructivismo y en la visión de par académico, donde se confronta el resultado del **análisis musical con fines creativos**, a realidades propias del contexto musical profesional. Se estructuran reuniones donde se discutirán los conceptos investigados y se propondrán otros desde un punto de vista diferente. No son talleres, ni clases. Se habla de reuniones por el carácter constructivista en donde el aprendizaje significativo de los colegas también es importante para tener en cuenta a la hora de seguir proponiendo teoría. Aspectos como la metacognición son vitales para la estructuración de estas reuniones.

3.4.1 Bitácora de composición

Presentación:

La idea de este registro, es poder anotar cada decisión estética, técnica o meramente conceptual que se vaya desarrollando en el proceso de composición de los “pequeños estudios de pasillo colombiano”. Esta posibilitara resolver dudas en cuanto a decisiones de interpretación en aquellos que decidan tocar las obras; en muchas ocasiones con algunas obras del repertorio universal, surgen problemas a la hora de tomar decisiones para abordarlas con el estilo y carácter más apropiados, dejando la última palabra a las indicaciones que el nuevo editor halla impreso.

Esta bitácora estará anexa a los 4 estudios como herramienta metodológica para facilitar su análisis y por ende, su comprensión más indicada. Cabe aclarar, que la interpretación de estos estudios no solo debe estar ligada a la propuesta del compositor, pero si desde ese punto, proponer nuevas posibilidades creativas para ejecutarles.

Servirá también como material de evidencia que pruebe la aplicación de los elementos musicales meramente teóricos, extraídos de los análisis previamente realizados de las obras más representativas de cada una de las categorías que componen el aire andino del Pasillo colombiano, justificando el criterio del compositor en el uso de estos.

Lunes 7 de enero de 2013.

Pasillo santaferño.

4:30 pm

El motivo melódico escogido dentro de una gama variada de posibilidades que surgieron de una previa improvisación sobre el aire y las características generales que arrojó el análisis de la obra elegida para esta categoría, es un conjunto de semifrases inspiradas en el tema A del pasillo “la gata golosa” del maestro Fulgencio García, ya que estéticamente, se busca evocar la sociedad Santaferña de principios del siglo XX. Este pasillo al ser tan representativo de la región, genera un concepto de sonoridad característico o estilo, que en un lenguaje coloquial podría referirse a un sonido “cachaco”.



Ilustración 47 Ejemplo de motivo melódico del estudio santaferño.

La frase inicial de 4 compases y uno de puente, inicia sobre la Dominante (E) tal como en la referencia, interválicamente es estático, enfatizado en la intervalica que genera la sonoridad pensada, pero variando el contexto armónico. Cada primer tiempo de compas entra con el acorde con una articulación de arpeggios y el bajo marcante representativo del aire andino.



Ilustración 48 Acorde con rasgado en los primeros tiempos.

Armónicamente, en esta pequeña sección se destaca el uso de la Dominante con la sexta agregada, un **sustituto tritonal** que se dirige hacia el sexto grado funcionando como región de tónica (cadencia rota) con novena agregada en la melodía. Esta primera frase concluye con un bordoneo en los bajos en *Pizzicato* con acentos. Esta última sonoridad busca estéticamente evocar el ruido de pólvoras en los festejos al aire libre, de aquellos “Golpes de música” de la antigua Santafé⁹¹. (Audiciones musicales que hacían parte de las celebraciones civiles de la antigua Santafé que tenían lugar desde la segunda y tercera década del siglo XIX hasta mitad del XX)



Ilustración 49 Pizzicatos de “golpes de música”

En este momento del proceso, se pretende mantener la estructura tradicional presente en la Gata Golosa⁹², con el ánimo de hacer más clara la intención estética que intencionaliza el estudio como tal; esto al igual, con el ánimo de reflejar el proceso histórico plasmado en la similitud que existe morfológicamente entre un minuet, el vals y el pasillo colombiano⁹³.

La siguiente frase, de mayor longitud, inicia con una cabeza similar a la de la primera, también evocando a la Gata Golosa, sin embargo, en su último tiempo, se le incluye un *calderón* en un acorde disminuido que suspende el movimiento; genera incertidumbre, duda.



Ilustración 50 Calderón que “amaga”

Esto resuelve a una nueva serie armónica un poco más elaborada, que pretende impregnar el estudio de un sonido estilizado, elegante; la textura de estos acordes, permite desarrollar dos planos melódicos, una melodía que mantiene el motivo característico de la obra y un contracanto en la soprano de rítmica más sencilla; Esta

⁹¹ BERMÚDEZ, Egberto. *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538 – 1938* pág. 99.

⁹² Véase *análisis pasillo santafereño capítulo 3*

⁹³ Véase *especificaciones pasillo colombiano. –capitulo 2*

decisión estética responde a una influencia directa de los pasillos del maestro Gentil Montaña, gran influyente en la educación musical del compositor de estos estudios. El bajo se adorna con un Bordoneo en el último tiempo que precipita la armonía y busca carácter “aristócrata”; misma situación en el compás 11, en el que se ornamenta el bordoneo que amplía la progresión armónica hacia la subdominante, citando de manera pasajera el pasillo “Cambiando cuerdas” del maestro Yimy Robles.



Ilustración 51 Melodía y contracanto; adorno del bajo.

Se finaliza esta parte A con la típica finalización del pasillo (negra, silencio de corchea, corchea y negra) en *staccato*, con el carácter “capuchinado” del baile tradicional; una primera casilla con el material melódico del motivo principal nos envía a la repetición de esta sección, como estructuralmente se pretende.

Martes 8 de Enero de 2013

5:00 pm

La labor de este día inicia en la proposición de una segunda casilla que lleve la obra a la parte B; para esto se establecen unos armónicos que van disminuyendo su dinámica gradualmente, pensadas en el posible sonido de unas campanas de capilla, llamando a misa a los antiguos capitalinos en una tarde de domingo.



Ilustración 52 Simulación de campanas

A continuación se llega a el tema B al cual le he llamado “parroquiano” debido a la referencia visual que inspiro su elaboración; una primera frase con un motivo animado, servicial dentro lo descriptivo.



Ilustración 53 Pintura referente a los parroquianos; referencia visual para la obra⁹⁴

Un compás con bajos en *pizzicato* marca el cambio de carácter en el material melódico al sugerir una dinámica en *piano*; los siguientes compases, escritos en un contexto armónico similar a la parte B de la Gata Golosa, pretenden una interpretación tímida hasta el compás 29, donde una aplicación melódica con más movimiento rítmico se realza con un *forte*; el registro de la melodía en esta sección evoca a la Bandola. La finalización de esta parte B usa una serie de *ligados* sobre la dominante de la dominante sin relleno armónico, cambiando la textura y apoyándose en las tensiones para precipitar la cadencia V-I. Como primera casilla se redirige a la tónica con una escala simple sobre la tonalidad, con invitación a una interpretación *dolce* y libre, muy *legato*; refleja la pulcritud y los buenos modales de los bailes de salón de las altas esferas aristócratas de principios de siglo XX.

⁹⁴ TORRES MÉNDEZ, Ramón. *Episodio de mercado*. Biblioteca Luis Ángel Arango. Sala de Libros Raros y Manuscritos, en la obra: *Álbum de cuadros de costumbres*. Número Topográfico 759.986 T67a1.

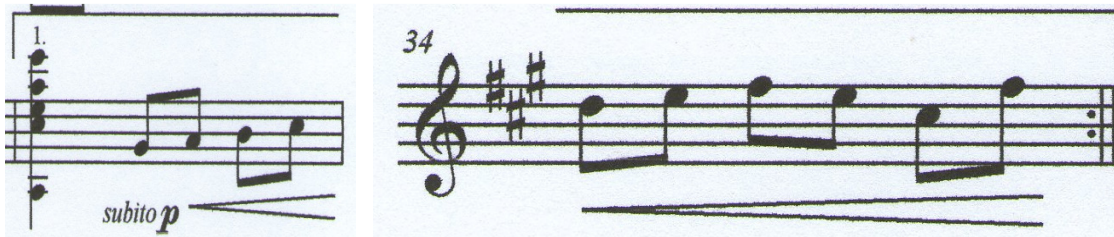


Ilustración 54 Escala dulce de repetición parte B

En cuanto al contexto armónico de esta parte B, no hay grandes cambios con respecto a lo que se pretende evocando el pasillo que se analizó para la elaboración de este estudio. Sin embargo, esta cuestión se refiere al uso de las regiones tonales como tal; se usan acordes agregados con el fin de dar una sonoridad más robusta, intentando mantener el estilo. Dicha tarea ha sido de dificultosa elaboración, ya que se corre el riesgo de perder esa sonoridad característica de la Bogotá de antaño. Se está a la expectativa de las correcciones que el maestro Edwin Guevara pueda hacer en beneficio de tal intención.

Las decisiones estéticas de esta jornada surgen de una previa improvisación bajo parámetros preestablecidos. Un primer ejercicio fue la elaboración de melodías con patrones interválicos similares al pasillo analizado en esta categoría, se escribían y se dejaban como posibilidades. Otro ejercicio constaba en el uso de la técnica Chord Melody bajo contextos armónicos tratados desde la rearmónización de regiones tonales. Este tipo de dinámicas, permiten realizar varios bocetos que por criterio estético, se van eligiendo.

Jueves 10 de Enero

7:30 pm

En este día el objetivo fue concluir la composición de este estudio; para ello era necesario construir la parte C, siguiendo el patrón de los pasillos santafereños tradicionales sobre el sexto grado, en este caso alterado medio tono abajo, como en la principal influencia de este, La gata golosa. La idea de este material era exponerlo dulce, muy cantábil. Se estableció un movimiento más dinámico a nivel melódico para que su sonoridad contrastara con las otras dos partes, pero con la misma tendencia estilística. En cuanto a estructura, esta parte solo se expondrá una vez e inmediatamente se remitirá a la sección A, donde finalizara en su cadencia perfecta.

Para finalizar la sección C, se utilizó una cadencia que inicia en el segundo grado menor con sexta agregada, seguida de una serie de arpeggios a 6/8 que precipitan a resolver en la tónica pasajera. Esta amalgama es influencia directa de la parte B del pasillo “El margariteño” de Gentil Montaña; la idea era brindarle un pequeño “repique” simulando por un momento, un movimiento de aquellos “capuchinados” bailarines.



Ilustración 55 Amalgama “capuchinados”

Queda entonces listo para someterlo a correcciones por parte del asesor musical, en donde se espera darle más forma y carácter. Se pretende afinar ciertos puntos en los que se enfatice el estilo “santafereño”, buscando más la esencia de lo que significa ese sonido. A manera de autoevaluación, podría considerarse un homenaje a Fulgencio García, por referenciar a la gata golosa en el tema principal; esto ayuda en la identificación del estilo, aunque por momentos este no es identificable. La idea también es poder intervenir en el estilo para propuestas nuevas.

Finalmente, se decide llamar al estudio “Matilda”, en honor a mi inseparable mascota; una gata siamés que le hace méritos a la tan nombrada “gata golosa”.

Miércoles 16 de Enero de 2013

9:30 am

Pasillo Fiestero:

La planeación de este segundo estudio inicia de una manera más sistemática y ordenada con la primera decisión a nivel morfológico: la obra tendrá una introducción, una parte A y una parte B, que finalizara con aquella introducción en ubicación de coda. Dicha estructura responde a querer contrastar dos materiales temáticos que se estima, variaran en tímbrica y textura.

Inicialmente el proceso se instaura con la lectura del análisis del pasillo elegido para dicha categoría, “vino tinto” de Fulgencio García; el componente melódico es al que se le presta más atención, ya que depende de su fluidez y carácter que se proponga un material interválico que realmente cite la estética de estos pasillos. Lo que se evidencia es la necesidad de una melodía rítmicamente fluida y de amplia intervalica fundamentada en los acordes de la armonía en la que se está desarrollando el tema. Sin embargo, los primeros intentos con dichos parámetros no arrojan nada bueno que suene a pasillo y sobretodo que este equilibrado.

De dichos ejercicios de improvisación, la armonía que se estaba utilizando si logra tener una funcionalidad: son los acordes usados para la introducción que básicamente son una serie armónica bajo acompañamiento tradicional de carácter “fiestero” que se dejara a libre interpretación por los estudiantes; los golpes del aire podrán variar a partir de las opciones que se les dará en los talleres.

Esta introducción entra con fuerza con una anacrusa en el bajo, los siguientes acordes contienen un material melódico de poco movimiento, ya que lo que debe primar es la fuerza del ritmo; el componente estético descriptivo que se elige es el viaje de un paisa arriero de principios de siglo, así que la exposición de esta serie armónica, muestra el carácter fuerte y guerrero de aquellos personajes tan particulares de nuestra historia. Al llegar al cuarto grado (Am) se dinamiza la melodía con más movimiento rítmico, correspondiendo a la versatilidad de la personalidad de dichos personajes; la escala final es impuesta para generar dificultad técnica y virtuosismo, característica típica de estos pasillos rápidos.

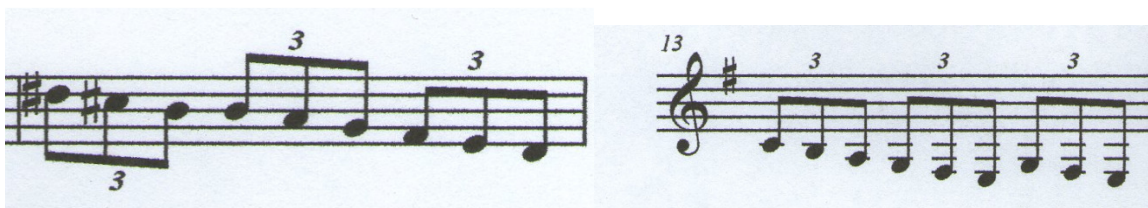


Ilustración 56 Escala de cadencia

Esta sesión finaliza solo con la propuesta de la introducción. Surgen problemas de nuevo con la búsqueda de la melodía principal de A.



Ilustración 57 Arriero paisa; referencia visual para la obra⁹⁵.

⁹⁵ CHOPERENA, Khastulo. *Arriero paisa*. Acuarela.

Miércoles 16 de enero de 2013

5:40 pm

Después de una planificación más técnica y con una nueva referencia auditiva con el pasillo de Carlos Vieco “patasdilo” se propone la melodía de A; una primera frase compuesta por dos semifrases. Este material melódico se propone solo sin acompañamiento debido a la dificultad que se tiene a la hora de improvisar en un tempo rápido y en esta categoría de pasillo en particular. La melodía inicia con un intervalo de segunda menor repetitivo, a manera de bordadura inferior, inspirada en la misma técnica que se evidencia en el pasillo “patasdilo”. Esto se hace sobre la tónica con 6/9 agregadas (toda la armonía es incluida después de graficar la melodía); al llegar a la dominante se transpone la misma intervalica con la misma intención la cual es interrumpida por un quinto menor, haciendo préstamo modal del modo eólico momentáneamente; un tercer tiempo sobre la dominante mayor finaliza la primera semifrase. La respuesta entra sobre la tónica, la melodía se mueve en gran medida sobre grados conjuntos debido a las posiciones de la mano izquierda y el beneficio que esto le trae para su digitación; esta finaliza sobre dominante y con un bordoneo en los bajos que nos lleva a la siguiente frase.

Esta nueva frase inicia con la misma cabeza de la primera, pero en la interrupción de la dinámica del bordoneo, se decide variar la intervalica en beneficio de la aplicación del “*rasgueo*” del ritmo, pero utilizando la técnica del “*platillado*” del tiple, concluyendo en unos armónicos en el traste 12; la estructura del *consecuente* es de una sola frase sin la división de la anterior.



Ilustración 58 platillado sobre la guitarra

Estéticamente la melodía pretende corresponder la sonoridad característica del viejo caldas, sustentándose en su movimiento rítmico. La inspiración en otros pasillos de esta categoría le impregna ese aire peculiar a gusto del compositor. Se espera que aquellos guitarristas que lo interpreten también lo perciban. Se debe tener en cuenta que ha sido compuesta para guitarra y aunque cumple con las especificaciones del análisis, se podría realizar más al estilo de “la mula rucia”, un poco más de carácter “arriao” y

campesino, pero la intención del compositor es proponerlo un poco más estilizado en cuestiones armónicas, que quizá al tempo e intervalica del pasillo nombrado, no se podrían realizar.

Esta sesión finaliza con un boceto de lo que será la segunda parte de A, con la melodía esbozada sobre arpeggios de las funciones tonales de I y IV.

Miércoles 16 de enero de 2013

9:30 pm

Después de concretar ideas, la segunda parte de A se hace con los mismos parámetros de forma de las anteriores frases; una primera con más contenido melódico:

Esta frase inicia con una rítmica diferente al ictus acéfalo que siempre es típico en los pasillos con un ritmo que regala un pequeño respiro a toda la estructura A; se percibe como un inicio de una parte completamente contrastante.

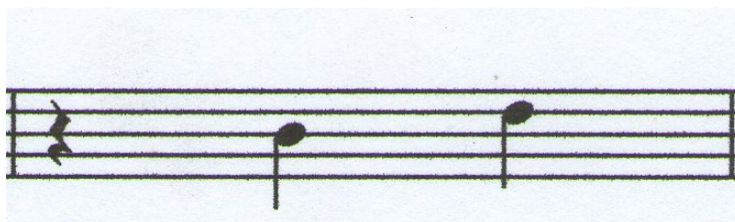


Ilustración 59 Inicio segunda parte de A. “respiro”

Sin embargo existe una relación melódica con los finales de frase de la primera parte de esta sección. Su construcción melódica inicialmente se pensó sobre el arpeggio del acorde, pero mantenerla así no dio resultado, daba un sonido simple y monótono; si bien son estudios, se pretende que sean estudios de interpretación, así que las ideas deben sonar musicales. Se decide para el compás 29 variar esta dinámica y hacer relación con el material presentado en la primera parte.

Sobre el final de la frase se decide iniciar el bordoneo del bajo con un movimiento melódico de tercer a primer tiempo, característica meramente de complejidad técnica.

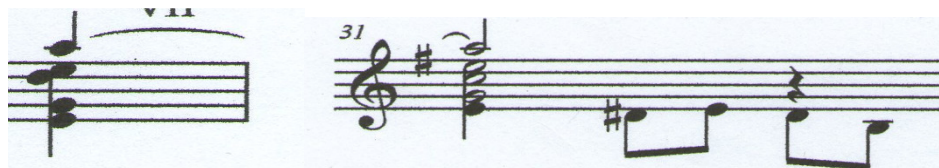


Ilustración 60 Compas 29 y su ligadura externa con movimiento armónico y bordoneo

Y una segunda que responde:

Después del bordoneo sobre la dominante de la primera frase, entra de nuevo el material melódico pero precipitando en el tercer compas del círculo armónico, la dominante para finalizar con cadencia perfecta; se destaca el uso de *staccato* en los contratiempos y una combinación compleja de ritmo en el bordoneo final que corresponden a una influencia directa del pasillo “la mula rucia”.



Ilustración 61 Cadencia a la “mula rucia”

La progresión armónica en esta parte parece sonoramente a música llanera por sistema corrido, más exactamente al golpe de un seis por corrido; la justificación de esto es meramente auditiva, surge quizá por la influencia de esta música en la formación del compositor. No se justifica nada más y no tiene que ver con una alteración en la referencia visual del estudio. Incluso esta característica surge en el análisis para la realización de la bitácora, después del proceso compositivo. La segunda casilla finaliza en un Em11 y armónicos en séptimo y doceavo traste, dando paso a la cadencia de modulación: G7/D – Abdis – G9 para llegar a C.

Esta segunda parte de A difiere de la primera en su textura menos robusta en cuanto a menos carga armónica y rítmica; la justificación es descriptiva en relación a la visualización de los paisajes: una primera parte más relacionada con el paisaje montañoso quebrado y complejo que inicia en las tierras altas de caldas y una respuesta de la segunda parte que descansa en las suaves cañadas de baja altura, en los valles del río cauca.

La parte contrastante se piensa en el sexto grado mayor de la tonalidad (c), sonoramente más cantábil, dulce, menos arriao y más tranquilo, incluso un poco más “santafereño”. Este material está influenciado por la parte B del “patasdilo”, pero acortando las frases y sugiriendo otro prototipo de escala más guitarrística: una serie de notas en grados conjuntos ascendentes que repican con la rítmica típica del pasillo, sobre una tímbrica grave



Ilustración 62 Escala a lo “patasdilo”

Y una respuesta en tímbrica aguda melódicamente clara sobre los arpeggios de la armonía y posterior acentuación sobre segundo tiempo y contratiempo del tercero; una característica un poco más santafereña.



Ilustración 63 Respuesta y acentos santafereños.

Es importante recordar que el pasillo sometido a análisis para esta categoría “vino tinto” de Fulgencio García, es de carácter santafereño, pero tomado para repertorio fiestero, variando su interpretación. Esta parte B además de referenciar el fin del viaje del arriero, pretende tener ese aire santafereño que estará libre en cuestión interpretativa, para los guitarristas lo modifiquen correspondiendo el estilo.

El estudio finaliza con la entrada del personaje del arriero, esta vez a manera de coda; la reafirmación del carácter luchador del viajero paisa después de otra de sus jornadas. El estudio técnicamente tiene su complejidad en el tempo y los diferentes desplazamientos que exigen limpieza y velocidad en la mano izquierda. La mano derecha destaca el uso del golpe tradicional en varias secciones de la obra: cada guitarrista deberá aplicar el que le parezca más adecuado teniendo en cuenta el carácter y las múltiples posibilidades regionales que existen para su interpretación.

Febrero 6 de 2013

10:00 am

Pasillo Contemporáneo

El objetivo principal de este estudio a nivel general, es lograr al igual que en el pasillo de referencia “Armero” de Héctor Fabio torres, unas atmosferas y ambientes sonoros descriptivos con respecto a una imagen. De antemano, se estima que el recurso principal será la resonancia y la disonancia de las características melódicas y

armónicas. En esta ocasión la referencia visual juega un papel importante frente a la elección de la tonalidad que se cree, cumplirá con el “color” que este pasillo debe tener. Acá esta la referencia visual:



Ilustración 64 Bosque y rocas. Referencia visual para la obra⁹⁶

Esta pintura representa un paisaje típico japonés, donde la artista Raquel Martin usa una técnica simple de tinta sobre papel, en escalas de grises y difuminados espectrantes. Su ambiente oscuro hace remembranza en el autor de este proyecto, a los resquebrajados riscos de la cadena montañosa del parque natural “cerro del Quinini” en el municipio de Tibacuy, Cundinamarca, hogar ancestral de la tribu Panche, de era precolombina. Siempre en penumbra, estos cerros, al igual que la pintura, expresan misterio, colores tenues y una tranquilidad peculiar.

⁹⁶ MARTIN, Raquel. “*Bosque y rocas*” Pintura sumi-e sobre papel de arroz.

Una referencia sonora que ya antes había evocado en el autor esos sentimientos, es la obra “Moonlight Sonata” Op 27 N.2 de Ludwig Van Beethoven, específicamente el primer movimiento “*adagio sostenuto*” en C#m. Esta tonalidad es de carácter oscuro, sin embargo, su profundidad en la guitarra depende de escordaduras que permitan tal efecto. Se toma la decisión de afinar la sexta cuerda en C# con el ánimo de dejar un bajo profundo y robusto para la creación de atmosferas. Esta afinación también tiene relación con una de las influencias musicales del compositor, el Death metal, género musical que usa escordaduras similares con la misma intención sonora, ambiente ya familiar para explorar la composición de este pasillo. Con la tonalidad y la escordatura ya decididas se inician los trabajos exploratorios a nivel armónico, ya que las posiciones acórdicas cambian con la nueva disposición. En cuanto a forma, la obra será una sola estructura temática, dividida por partes que referencien situaciones específicas. No responderá a formas ternarias como las comúnmente usadas en el pasillo colombiano.

Para la parte inicial se pretende describir una suave bruma sobre la noche temprana del paisaje montañoso; se comienza a referenciar el pasillo sometido a análisis “Armero” con el uso de los armónicos como recurso sonoro ambiental. Estos son ideales para la descripción de “misterio”, “oscuro” y tranquilo. A manera de introducción, estos son expuestos en un tempo lento, al igual que el inicio de “Armero”.

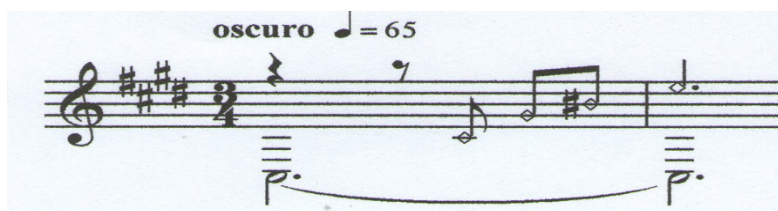


Ilustración 65 Armónicos ambientales

Armónicamente funcionan dentro de los grados i- ii – III (C#- D#- E). Se reiteran para afianzar la cuestión descriptiva, pero con acordes que deben ser interpretados con técnica de “brisado”; estos evocan soplos del viento en los riscos de la cadena montañosa.



Ilustración 66 Motivo de armónicos con acordes en “briso”

El uso de esta técnica muy exclusiva del tiple, es perfecta para efectos sutiles “con aire”, además que su intención evidentemente es evocar a este instrumento nacional, típico de este aire andino.

La siguiente sección, que sigue teniendo intencionalidad de atmosfera, en principio se piensa en acordes en bloque, interpretados en disposición abierta; sin embargo, es demasiado contrastante y poco sutil con el material inicial. Se decide arpeggiar dichos acordes. Al ejecutarlos de dicha manera, su sonoridad es muy similar a las guitarras acústicas de la banda “Opeth” en su álbum “Damnation”; esto afirma dicha decisión por el gusto del compositor con este tipo de música. Dentro de lo visual, los arpeggios de esta segunda sección, se ubican en la niebla disipada y el cielo nocturno desnudo ante la medianoche.



Ilustración 67 Arpeggios resonantes.

Armónicamente, los enlaces acórdicos se hacen sobre región de tónica y subdominante, manteniendo la misma relación no tensionante por varios compases. Para el compás 27 se llega a región de dominante; un quinto grado bemol con suspensión de cuarta (sus4 – muy utilizado en “armero”) y la dominante en su estado fundamental con séptima, resuelven en el acorde de la tonalidad en un registro bajo, oscuro. Al proponer esta relación de los acordes sobre la dominante, se evidencia que al ejecutar el bajo sobre la sexta en C#, tiende a desafinarse por la poca tensión que posee; se debe tener cuidado con la fuerza con la que se llega a dicha disposición. No se decide cambiar la afinación, ya que priman las intenciones conceptuales iniciales.

Febrero 9 de 2013

11:00 am

Esta sesión busca referenciar más directamente fragmentos de la obra usada en el análisis “Armero” de Héctor Fabio Torres. Se realizan varias maquetas a partir de la constante audición de dicha obra. Las decisiones definitivas poseen bastante influencia de la introducción lenta de este pasillo; inicio de la melodía acéfala sobre la tónica que inmediatamente se contesta de igual forma en el registro bajo. Esto hace referencia al dialogo de Bandola 1 – Bandola 2 de armero. Se dispone después de estos dos compases la melodía en un registro medio, con terceros tiempos en segunda división, células rítmicas usadas en la obra del Maestro Torres. Se usa el modo paralelo frigio al igual que en algunas secciones del pasillo referenciado, esto genera acordes alterados no diatónicos o prestamos modales, como por ejemplo Bm, sexto grado perteneciente al modo frigio (C# frigio). Esta sección siempre va bajo el canon rítmico del pasillo tradicional. Era clave asegurar el aire típico, ya que la cuestión resonante de ambiente, no había definido de que ritmo se trataba.



Ilustración 68 Sección 3. Pregunta y respuesta (bandola 1 – bandola 2)



Ilustración 69 Terceros tiempos con segunda división

Para finalizar esta parte, sobre el relativo mayor (E) se realiza un bordoneo sobre el mismo motivo rítmico de la segunda división en tercer tiempo, muy “rockero” en sonoridad, que se descarga sobre el arpeggio de la tónica. Una línea melódica cromática, a manera de ornamentación, precipita la nueva sección, cuya característica principal será aumentar el tempo.



Ilustración 70 Final sección 3

Melódicamente el motivo de esta sección comprende silencio de negra, negra con puntillo y corchea sobre tiempo débil del tercer pulso; está inspirado en secciones del pasillo “El margariteño” de Gentil Montaña, es adecuada para el tempo *Allegro* de esta parte, regala fluidez y las acentuaciones típicas del pasillo. Aunque se trate de composición contemporánea, esta no debe rayar con las costumbres como tal, como referencia el maestro Héctor Fabio Torres⁹⁷. En cuestión descriptiva, el aumento de tempo evoca la inesperada tormenta nocturna sobre el paisaje montañoso.



Ilustración 71 Motivo “rápido”

Armónicamente mantiene la misma tendencia de las partes anteriores, hasta que se dirige a una subdominante mayor. Se pensó llegar a la tónica, pero se mantendría el mismo color armónico; para la sección rápida se debía contrastar y no ser tan repetitivo. Esta sección se realiza en un registro alto, aproximándose a uno similar en sonoridad al de la bandola; se intencionaliza este instrumento, evocando la obra “armero”. Se decide finalizar esta parte con una escala en segunda división constante y acompañada por *esforzandos* sobre los bajos al aire; una sonoridad muy particular del maestro Torres de algunas de sus obras como “enigma” o “diabólico”. En este estudio, evocan truenos de la intempestiva precipitación sobre el paisaje montañoso. Estos efectos acaban en la caída de la última gota, añorada por los armónicos.

Se toma la decisión de hacer contrastes de tempo, al igual que en la obra “Armero”; se inicia una nueva sección retomando el tempo inicial, indicado con “tranquilo”. Acá se imitara la técnica de transposición intervalica usada por el maestro Torres en su pasillo,

⁹⁷ Ver análisis musical pasillo contemporáneo Armero. Marco teórico.

donde se apoya en el contraste tímbrico de los instrumentos para sobreponer en diferentes intervalicas una pequeña serie melódica. Se inicia la frase imitando el registro de la Bandola en contexto de tónica, inmediatamente un registro más acorde con el Tiple, imita los mismos intervalos desde D natural, trabajando sobre el modo locrio, generando sonoridad modal estable, y a manera de bordoneo, finalmente los bajos apoyados en su profundidad, dan un toque orquestal en cuestión de registros a esta parte de la obra. Se llega a un calderón; este da paso a una sección armónicamente apoyada en la fragmentación cromática.



Ilustración 72 Transposición intervalica

Esta parte del “tranquilo”, marca el inicio de un nuevo aire fresco en el paisaje montañoso, un cielo despejado sobre el húmedo ambiente de madrugada (2 am). La siguiente serie armónica se pensó sobre la subdominante, sin embargo, la sonoridad estaría muy estática y similar a material anterior. Para buscar un contraste considerable, se plantea modular momentáneamente a C, bajar medio tono la tonalidad, sin embargo esta sección está sujeta a correcciones y que su sonoridad aun no complace estéticamente lo que se buscaba. Solo hasta que se retoma la dominante de la tonalidad inicial, se vuelve a estar satisfecho. A continuación, un nuevo movimiento en la melodía refresca la monotonía ambiental del estudio: el uso de segunda división contrasta con la rítmica general del estudio, tal como en “armero”. Esta sección marca fluidez, un nuevo amanecer.

Para imitar el uso de puentes de transición del pasillo de Hector F. Torres, se decide hacer un en tempo *adagio*, de carácter ambiental y opaco. Se sustenta en el uso de segundas menores, una pisada y otra en cuerda al aire para que el sonido emitido, sea similar a un cluster; finalmente unos tresillos de corchea sobre dominante alterada, buscan disonancia, misterio y penumbra.



Ilustración 73 Puente disonante.

Al igual que en Armero, se decide usar una amalgama, pero en esta ocasión sera usada la marcacion binaria con division ternaria. A tempo vivace, es la parte del estudio "virtuosa", rapida, con mas fuerza. Sonoramente esta muy influenciada en Opeth. Esta banda sueca usa este compas en su segundo album "Orchid", sobre cortes de guitarras acústicas; increíblemente con sonoridades muy similares al bambuco. Melodicamente muy marcada, figuración de pulso, pero en constante fluidez alternando con la figuración de compás, mucho ligado en búsqueda de velocidad en digitación.

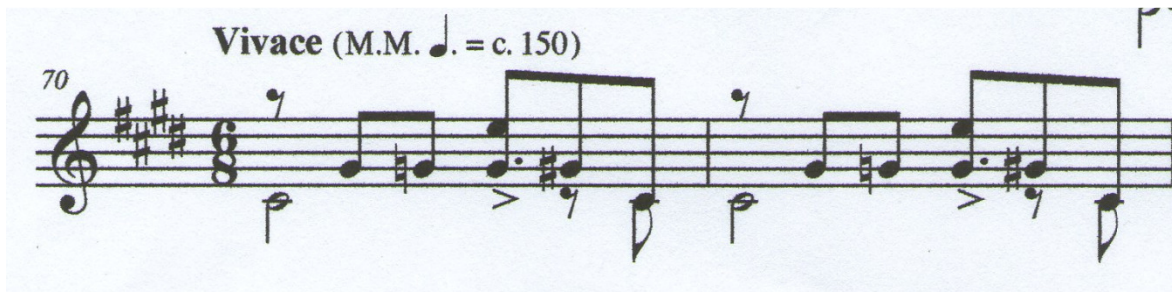


Ilustración 74 Vivace.

Para lograr un punto climático alto en la obra se propone una serie de acordes en dinámica fortísimo sobre el ritmo del pasillo, claramente desplazado por la nueva acentuación, lo que hace apología al bambuco. Prima la importancia de la fuerza que se haga sobre los acordes. (influencia de la sonata para guitarra de Alberto Ginastera). Amanece sobre el paisaje montañoso.

El estudio finaliza con la reiteración de la sección 3, o tema principal si se le quiere tomar de esta manera, que marca el nuevo día nublado, dispuesto a nuevos misterios; un esforzando en un acorde disonante de tónica con sexta adicionada y una serie de armónicos (rocío de madrugada), dejan inconcluso el paisaje.

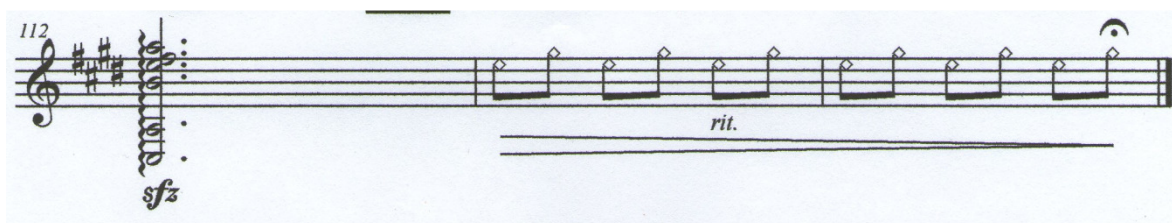


Ilustración 75 Amaneciendo, rocío de madrugada.

El estudio del pasillo contemporáneo técnicamente es rico en variedad. El uso de armónicos pisados, ligados ascendentes y descendentes, acentos en acompañamiento o en melodía, arpeggios a gran velocidad y el uso del golpe tradicional del pasillo dan cuenta de ello.

Marzo 24 de 2013

Pasillo canción

15:00

Como primera decisión en la planeación de este estudio, se pretende utilizar los conocimientos adquiridos en la materia “arreglos de música popular I”, a cargo del maestro Nestor Rojas, de la Licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional. El contenido teórico de esta asignatura se enfoca en técnicas de rearmarización dentro del sistema tonal entre las que encontramos: sustitución de la misma función tonal, uso de dominantes diatónicas, secundarias y por extensión, segundo menor relativo de X, sustituto tritonal, acordes de disolución cromática, background armónico, tensiones disponibles en la superestructura de acordes y prestamos modales.

Todas estas técnicas serán tenidas en cuenta en la elaboración de este pasillo, que como sonoridad referente posee a los pasillos “migas de silencio” de León Cardona y “olvido” de Oscar Santafé. La clara influencia de un movimiento cultural tan importante como lo es el bolero⁹⁸, enriquecerá el componente armónico, muy característico en este estilo de pasillo por sus múltiples recursos y diversidad.

Se inicia el estudio con un acorde en tercer grado, sustituto de función tonal, con una alteración armónica de segunda suspendida, con la intención de darle un color que predispone al intérprete en un aura “mágica”; su articulación abierta en dirección descendente suaviza y pretende anticipar el carácter general de la obra, muy *dolce* y *cantábil*. Otra intención es mantener la tonalidad de la obra en misterio, en constante confusión, valiéndose más de una sonoridad modal. Su articulación sugiere un arpa o una cortina de lluvia, usada para adornar ambientalmente obras.

Con este acorde establecido, estructuralmente se pretende realizar una introducción que pueda ser plasmada en un trio típico, donde sea clara la instrumentación y pueda evidenciarse más adelante, un contraste con la parte de la voz, o por lo menos a su apología instrumental. La referencia de esta sección es la introducción del pasillo “migas de silencio”, y una progresión armónica de un estándar de Jazz muy conocido titulado “all the things you are”. Retomando la intención de desdibujar momentáneamente la tonalidad, se inicia en el tercer grado y continuo a esto se comienza a extender la progresión por medio de séptimos grados que resuelven en las funciones que si son diatónicas. Prácticamente la primera ejecución de la introducción se percibe en D mayor, con algunas alteraciones modales o prestamos que en la

⁹⁸ Grupo focal. Técnica de recolección de datos. Realizado el 28 de febrero de 2013. Expertos: Edwin Guevara, Oscar Santafé, Victoria Hernández y Fabián Forero. Concepto abstraído de la discusión en torno al pasillo canción y sus influencias.

repetición, resuelven concretamente en la tonalidad base que es B menor. La intención de todo esto radica en dar un ambiente de “ensoñación” basándose en acordes con colores en constante tensión.



Ilustración 76 Acorde “aura mágica”



Ilustración 77 Primera casilla en el vii disminuido del III. Dominante secundaria..



Ilustración 78 Segunda casilla de la introducción. Dominante diatónica originada de la escala menor armónica.

Para ratificar la tonalidad, la dinámica sugiere un piano resolviendo la tensión y adornando con armónicos, siendo congruente con la articulación de arpa del primer acorde. Esta técnica permite una sonoridad delicada que marca el final de la sección.

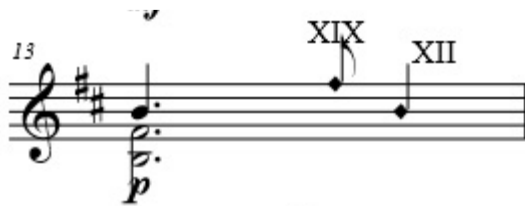


Ilustración 79 Ratificación de la tonalidad.

Dentro del componente melódico de la introducción se destaca el uso de notas largas, negra con puntillo, que pretenden hacer apología a las notas largas tremoladas de la bandola, con articulación suave. El bajo se varía desde la célula de ejecución larga, hasta la cadenciosa que posee el motivo característico del pasillo.

Marzo 28 de 2013.

De acuerdo con las técnicas de re armonización referenciadas de la asignatura de arreglos de música popular, la guía principal a tener en cuenta para ejecutarlas es la melodía. Por esta razón, se hacen varios bocetos. Estos se basan en la tendencia melódica resultante de los análisis musicales de las obras elegidas; una topografía melódica dominada por grados conjuntos, algunos saltos de terceras y sextas, y diferentes desarrollos motivicos. Se le impregna a la melodía una sonoridad nostalgia, buscando evocar la tendencia romántica que poseen estos pasillos, pensando en la posible articulación con una letra más adelante. Se establece una sección completa, A o estrofa 1, conformada por tres frases de dos semifrases cada una. Motivicamente se estructuran simétricamente, para mantener un orden lógico. Un inicio el típico ictus acéfalo con corcheas y una posterior variación con negra con puntillo, corchea negra. La respuesta está inspirada en la célula rítmica silencio de corchea, corchea, negra, corchea, que le da la identidad a la introducción de migas de silencio más un compás de negra y blanca. La tercera frase no sigue la simetría de las otras dos, es más conclusiva, siempre con el patrón silencio de corchea, corchea, corcheas, negra.



Ilustración 80 Semifrase inicial..



Ilustración 81 Semifrase respuesta.



Ilustración 82 Patrón frase conclusiva.

Posterior a la estructuración melódica, se continua con la armonización de esta. La primera frase está en contexto de tónica, dominante, tónica, remplazando dicha resolución por la tonalidad relativa, generando una cadencia rota. La siguiente se extiende un poco con la aparición del séptimo grado, dominante de la dominante y dominante; esta frase finaliza con un efecto “*ponticello*”, sobre el puente, metálico, evocando al tiple. En estas frases, se pretende estructurar un *voicing* por disolución cromática, con el fin de generar cambios sin mucho movimiento en la ejecución en el instrumento.

La tercera frase se sustenta con notas paralelas a distancia de sexta, intervalo característico en los duetos vocales, evocando una sonoridad más tradicional.

La siguiente sección es pensada como un puente, dos frases estructuralmente, mas *dolce* y con menos textura. Las melodías están elaboradas sobre los arpeggios de la armonía, que nuevamente está basada en progresiones de “all the things you are”. Esta sección esta propuesta para ser más *ad libitum* en su interpretación, cada frase finaliza con una nota larga en compañía de su armonía, más armónicos de carácter ornamental sobre la superestructura junto a un calderón que permite su resonancia. Armónicamente se desarrolla por cuartas, típico en los pasillos canción influenciados por el bolero.

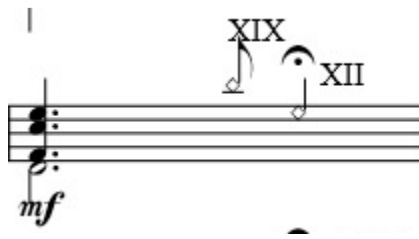


Ilustración 83 Final de frase en sección de puente. Armónicos ornamentales.

La tercera sección está enfocada a entablar la melodía en el punto climático. De nuevo estructuralmente son tres frases, dos simétricas y una tercera más conclusiva. La misma célula rítmica de “migas de silencio” es incorporada.



Ilustración 84 Principio de frase tercera parte. Célula de “migas de silencio”

Cada frase en esta sección posee una contra melodía descendente que contesta y dirige armónicamente a la siguiente. La segunda frase posee esta contra melodía más larga, con el fin de contrastar.

Esta melodía está más inspirada en el reclamo, en el dolor, en la melancolía.

La frase conclusiva posee intervalos más abiertos, dándole características más expresivas junto a su variedad rítmica. El bajo articulado en la célula del pasillo tradicional, la hace más cadenciosa y conclusiva. Armónicamente, al igual que la sección del puente, se desarrolla por cuartas con algunas alteraciones de disolución cromática.

Para finalizar el estudio, se reitera la primera sección, cambiando su tercera frase conclusiva a una con carácter de coda. Esta inicia en cuarto grado, subdominante, llevando la melodía a un registro más opaco, para abrir más rango tímbrico. Armónicamente prosigue como la frase final de migas de silencio, tercer grado, primer grado en inversión 6/4, sexto, segundo, quinto en fundamental e inversión 6/3, primero; las inversiones proponen una línea más activa en el bajo. La cadencia final se propone con la intención de evocar los cliché armónicos del bolero, que finaliza en la tonalidad con trecena agregada, típico del mismo género.



Ilustración 85 Cliché armónico para la coda..

El componente visual de referencia para esta obra no está presente. Su abstracción es más racional desde las técnicas de armonización que se centran en proponer una musicalidad inspirada en los tips conceptuales adquiridos del grupo focal sobre esta categoría de pasillo. La adjudicación de una letra inspirada en alguna situación puede sustentarle su esencia. Por ahora solo se pretende plasmar una sonoridad específica en este. Su nombre tiene su razón de ser en un gusto del compositor por la fase lunar de luna nueva, por razones personales.

3.4.2 Pequeños estudios de pasillo colombiano:

1. Pasillo santafereño.

Score

Matilda

Estudio de pasillo santafereño Luis Castellanos Sánchez
Enero 2013

Guitarra

mf

solo 1 vez

pizz. *Normal* *f*

p

f

mf dolce

Pequeños estudios de Pasillo Colombiano©

Musical notation for measures 21-24. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a melody in the upper voice and a bass line in the lower voice. Measure 21 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The melody consists of eighth and quarter notes. The bass line consists of quarter and eighth notes.

Musical notation for measures 25-28. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a melody in the upper voice and a bass line in the lower voice. Measure 25 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The melody consists of eighth and quarter notes. The bass line consists of quarter and eighth notes. The word "pizz." is written below the first measure.

Musical notation for measures 29-32. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a melody in the upper voice and a bass line in the lower voice. Measure 29 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The melody consists of eighth and quarter notes. The bass line consists of quarter and eighth notes. The word "f" is written below the first measure.

Musical notation for measures 33-36. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a melody in the upper voice and a bass line in the lower voice. Measure 33 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The melody consists of eighth and quarter notes. The bass line consists of quarter and eighth notes. The word "subito p" is written below the first measure. The word "mf" is written below the second measure. The word "D.C. al Signo" is written above the second measure.

Musical notation for measures 37-40. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a melody in the upper voice and a bass line in the lower voice. Measure 37 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The melody consists of eighth and quarter notes. The bass line consists of quarter and eighth notes. The word "poco meno" is written above the first measure. The word "rit." is written below the first measure.

41 *a tempo*

mf

Musical notation for measures 41-44. The music is in 3/4 time and features a melody in the upper voice and a bass line in the lower voice. The dynamics are marked *mf*.

45

Musical notation for measures 45-48. The music continues with the same melodic and bass line patterns.

49 *D.C. al Fine*

sf

Musical notation for measures 49-52. The music concludes with a double bar line. The dynamics are marked *sf*.

2. Pasillo fiestero

EVA

Score

Estudio de pasillo fiestero

Luis Castellanos Sánchez

Enero 2013

acompañando fiestero

Acoustic Guitar

$\text{♩} = 160$

5

9

13

17

f

p

mf

f

V

Pequeños estudios de pasillo colombiano©

21  Musical notation for measures 21-24. The music is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. The instruction "Como en el tiple" is written below the staff.

Como en el tiple

25  Musical notation for measures 25-28. The music continues with a similar rhythmic style. A dynamic marking of *mf* is present below the staff.

mf

29  Musical notation for measures 29-32. The music continues with a similar rhythmic style. A dynamic marking of *f* is present below the staff.

f

33  Musical notation for measures 33-36. The music continues with a similar rhythmic style. A first ending bracket labeled "C. VII" is present above the staff.

C. VII

37  Musical notation for measures 37-40. The music continues with a similar rhythmic style. A dynamic marking of *p* is present below the staff.

p

41  Musical notation for measures 41-44. The music continues with a similar rhythmic style. A dynamic marking of *f* is present below the staff.

f

Musical notation for measures 45-48. The piece is in G major (one sharp). The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes with accents (>) and slurs. The bass clef accompaniment consists of chords and moving lines.

Musical notation for measures 49-52. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass clef accompaniment includes chords and moving lines. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present at the end of the system.

Musical notation for measures 53-56. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass clef accompaniment includes chords and moving lines.

Musical notation for measures 57-60. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass clef accompaniment includes chords and moving lines.

Musical notation for measures 61-62. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass clef accompaniment includes chords and moving lines.

Musical notation for measures 63-66. The melody features triplets of eighth notes. The bass clef accompaniment includes chords and moving lines.

3. Pasillo canción

Score

Luna nueva

Estudio pasillo canción

Luis Castellanos Sanchez
Marzo de 2013

Acoustic Guitar

Andante $\text{♩} = 85$

p

mf

f

mf

f

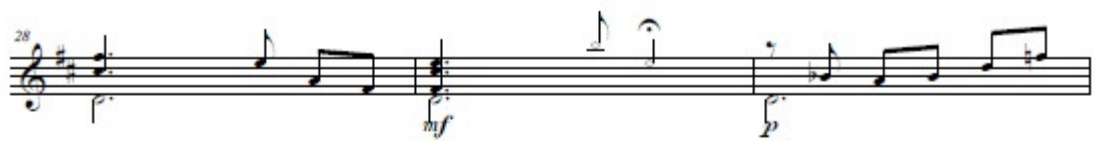
mf

p

mf

ponticello

Pequeños estudios de pasillo colombiano©



The musical score consists of six staves of music, each starting with a measure number in the upper left corner. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first staff (37) begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff (40) starts with a forte (*f*) dynamic. The third staff (43) includes a *subito p* marking. The fourth staff (46) continues the melodic and harmonic development. The fifth staff (49) features another *subito p* marking. The sixth staff (52) concludes with a forte (*f*) dynamic. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

55

Musical notation for measures 55-57. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody consists of eighth and quarter notes. The bass line features chords and single notes.

58

Musical notation for measures 58-61. Measure 58 starts with a fermata over a chord. Measure 59 begins with the instruction *subito p*. Measure 60 starts with *f* and contains accented notes. Measure 61 ends with the instruction *dolce* and a final chord.

4. Pasillo contemporáneo.

Score

Paisaje Montaño

Estudio de pasillo Contemporáneo

Luis Castellanos Sánchez
Febrero 2013

6 en C#

Acoustic Guitar

oscuro ♩ = 65

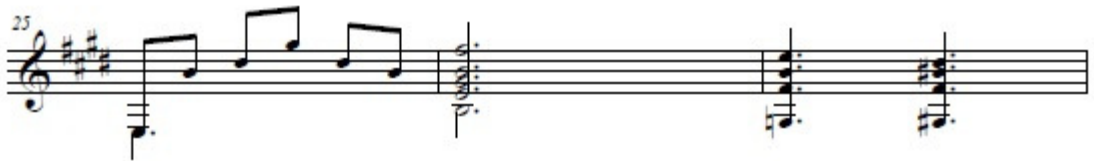
4

7

10

13

Pequeños estudios de pasillo colombiano©



31

Musical notation for measures 31-33. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

34

Musical notation for measures 34-36. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line includes some chords and rests.

37

Allegro (M.M. ♩ = c. 170)

Musical notation for measures 37-39. The tempo is marked **Allegro** with a metronome marking of approximately 170 beats per minute. The melody becomes more active with sixteenth notes.

40

Musical notation for measures 40-42. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

43

Musical notation for measures 43-45. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

46 *rit.* *sfz* *sfz* *f* *rit.*

49 *a tempo* **Tranquilo** ♩ = 65

52 *p.*

55

58

Detailed description: The image shows a musical score for 'Paisaje Montaño' in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five systems of music. The first system (measures 46-48) features a melodic line with a 'rit.' marking and a bass line with chords marked 'sfz', 'sfz', 'f', and 'rit.'. The second system (measures 49-51) begins with 'a tempo' and 'Tranquilo' (marked with a quarter note = 65), showing a melodic line and a bass line with chords. The third system (measures 52-54) continues the melodic and harmonic development. The fourth system (measures 55-57) shows further melodic and harmonic progression. The fifth system (measures 58-60) concludes the passage with a melodic line and a bass line with chords.

61

Musical notation for measures 61-63. Measure 61 features a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 3/4 time signature. The melody consists of quarter notes. Measure 62 has a treble clef and a key signature of three sharps, with a melody of eighth notes and a bass line of quarter notes. Measure 63 has a treble clef and a key signature of three sharps, with a melody of quarter notes and a bass line of quarter notes.

64

Musical notation for measures 64-66. Measure 64 has a treble clef and a key signature of three sharps, with a melody of eighth notes and a bass line of quarter notes. Measure 65 has a treble clef and a key signature of three sharps, with a melody of eighth notes and a bass line of quarter notes. Measure 66 has a treble clef and a key signature of three sharps, with a melody of eighth notes and a bass line of quarter notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. Performance markings include *rit.* and *p*.

67

Adagio ♩ = 40

Musical notation for measures 67-69. Measure 67 has a treble clef, a key signature of three sharps, and a 3/4 time signature. The melody consists of quarter notes. Measure 68 has a treble clef, a key signature of three sharps, and a 3/4 time signature. The melody consists of quarter notes. Measure 69 has a treble clef, a key signature of three sharps, and a 3/4 time signature. The melody consists of quarter notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. Performance markings include *p.* and *rit.*. A section marker **X3** is located above the final measure.

70

Vivace (M.M. ♩ = c. 150)

Musical notation for measures 70-72. Measure 70 has a treble clef, a key signature of three sharps, and a 3/4 time signature. The melody consists of quarter notes. Measure 71 has a treble clef, a key signature of three sharps, and a 3/4 time signature. The melody consists of quarter notes. Measure 72 has a treble clef, a key signature of three sharps, and a 3/4 time signature. The melody consists of quarter notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

73

Musical notation for measures 73-75. Measure 73 has a treble clef, a key signature of three sharps, and a 3/4 time signature. The melody consists of quarter notes. Measure 74 has a treble clef, a key signature of three sharps, and a 3/4 time signature. The melody consists of quarter notes. Measure 75 has a treble clef, a key signature of three sharps, and a 3/4 time signature. The melody consists of quarter notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

76

Musical notation for measures 76-78. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The melody consists of eighth notes with slurs. The bass line has a dotted half note in measure 76, a half note in measure 77, and a dotted half note in measure 78.

79

Musical notation for measures 79-81. The melody continues with eighth notes and slurs. The bass line features a half note in measure 79, followed by eighth notes in measures 80 and 81.

82

Musical notation for measures 82-84. The melody continues with eighth notes and slurs. The bass line features eighth notes in measure 82, followed by eighth notes in measures 83 and 84.

85

Musical notation for measures 85-87. The melody continues with eighth notes and slurs. The bass line features chords in measures 85, 86, and 87. A *ff* dynamic marking is present below measure 86.

88

Musical notation for measures 88-90. The melody continues with eighth notes and slurs. The bass line features chords in measures 88, 89, and 90.

91

p

94

p

97

p *rit.*

100

p oscuro ♩ = 65

103

mf

106

Musical notation for measures 106-108. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The melody consists of eighth and sixteenth notes. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

109

Musical notation for measures 109-111. Measure 109 has a bass line with a tremolo effect. Measure 110 has a melodic line with a *rit.* (ritardando) marking. Measure 111 has a bass line with a tremolo effect.

112

Musical notation for measures 112-114. Measure 112 starts with a *sfz* (sforzando) dynamic marking. Measures 113-114 feature a melodic line with a *rit.* (ritardando) marking and a fermata over the final note.

3.5 APLICACIÓN:

Es una fase centrada en el ámbito de **análisis musical con fines pedagógicos**. Se pone a prueba la creación musical y el concepto de los colegas es considerado para sacar conclusiones. En análisis de caso de investigación cualitativa es una buena herramienta a ser utilizada.

Los colegas propondrán supuestos interpretativos que serán tenidos en cuenta para conclusiones.

3.5.1 Referentes pedagógicos:

- **Constructivismo**

En los últimos años, la nueva tendencia en las teorías de la educación que ha tomado más fuerza y desarrollo, ha sido la postura constructivista. Su pensamiento de construcción del conocimiento a partir de seres pensantes, o como diría Díaz Barriga “cognoscentes”⁹⁹, ha tenido gran impacto en proyectos curriculares en todos los niveles de educación, en todas las áreas.

Varias posturas enriquecen el pensamiento constructivista de la educación, una rama más Piagetiana que tiene que ver con un constructivismo psicogenético, otra rama más radical donde se dice que el pensamiento es en absoluto subjetivo y una tercera, que va más con la realidad de la educación musical, que es un constructivismo social, de una tendencia más ideológica con Lev Vigotsky. Estas tres ramas son el sustento que presenta Frida Díaz Barriga de un autor llamado Cesar Coll, quien a su concepto, los integra de manera acertada y concreta¹⁰⁰.

Un concepto de Mario Carretero, sintetiza que es el constructivismo y dicha visión donde las tres vertientes se vuelven conjunto en la siguiente cita:

“básicamente puede decirse que es la idea que mantiene que el individuo tanto en los aspectos cognitivos y sociales del comportamiento como en los afectivos no es un mero producto del ambiente ni un simple resultado de sus disposiciones internas, sino una construcción propia que se va produciendo día a día como resultado la interacción entre los dos factores. En consecuencia, según la posición constructivista, el conocimiento no es una copia fiel de la realidad, sino una construcción del ser humano. ¿Con que instrumentos realiza la persona

⁹⁹ DÍAZ BARRIGA, Frida. *Estrategias docentes para un aprendizaje significativo. Los enfoques constructivistas en la educación*. Pág. 22. Edición 2010. Macgraw Hill.

¹⁰⁰ IDEM.

dicha construcción? Fundamentalmente con los esquemas que ya posee, es decir, con lo que ya construyó en relación con el medio que le rodea. Dicho proceso de construcción depende de dos aspectos fundamentales: de los conocimientos previos o representación que se tenga de la nueva información o de la actividad o tarea a resolver y de la actividad externa o interna que el aprendiz realice al respeto”¹⁰¹

Sin embargo, la preferencia del autor de este trabajo se dirige a solo una: la postura del socio constructivismo. Esta rama se basa en el efecto de la acción humana sobre los sucesos que permiten construir conocimiento; situaciones sociales, culturales e históricas. Según Díaz Barriga, esta acción humana se ve mediada por el lenguaje y por ende, se convierte en hecho fundamental el análisis de las interacciones sociales posibles para la producción de nuevos medios de expresión¹⁰².

El análisis de grupos étnicos, culturales, gremios, entre otros, permiten un acercamiento del socio constructivismo. En el caso de la educación musical, es la manera más efectiva, a concepto del autor de este trabajo, de generar un acercamiento real al aprendizaje de las músicas propias, las cuales se sustentan en un contexto no ajeno, pertinente para la apropiación del discurso de una manera más real. El hecho musical es una manifestación de dichos sucesos culturales en los que el aprendiz puede generar nuevos conocimientos desde su vivencia directa.

De acuerdo con esto, las características de este socio constructivismo, según una categorización de Díaz Barriga, son:

- Aprendizaje situado o en contexto dentro de comunidades de práctica: los músicos y su proceso educativo siempre están en un contante proceso de reinterpretación de su realidad sonora. Dependen exclusivamente de su práctica situada, muy particular y específica, donde los resultados son más positivos si sus referentes conceptuales son contextualizados. Sin embargo, la mayoría de las situaciones no es así dicha empresa; la postura tradicional de la educación musical aún se basa en cátedras descriptivas sin relación del hecho musical.
- Aprendizaje de mediadores instrumentales de origen social: el hecho musical tiene su sustento en su impacto comunitario. Quienes ya lo asumen desde este punto de vista, son referentes emblemáticos para genera dicha relación de conocimientos previos – contexto. No solo las

¹⁰¹ CARRETERO, Mario. Cita de Díaz Barriga en *Estrategias docentes para un aprendizaje significativo. Los enfoques constructivistas de la educación*. Pág. 23 Edición 2010. Macgraw Hill.

¹⁰² *Ibidem* pág. 25.

personas, los hechos en sí, también son mediadores de aprendizaje: la retreta, la “chisga”, la serenata, el concierto, etc.

- Creación de Zonas de Desarrollo Próximo: la música en el acto, no en la cátedra estática y lejana de realidades.
- Énfasis en el aprendizaje guiado y cooperativo; enseñanza recíproca: los grandes conocedores de los saberes musicales como docentes de dichas áreas, deben guiar por medio del mismo hecho musical, los conocimientos que está pretendiendo sembrar en sus aprendices. Sin embargo, debe tener en cuenta el saber previo y contexto de estos, para convertir este aprendizaje en algo realmente enriquecedor y funcional, y no uno más de los contenidos de relleno. Él no es el único conocedor, sus aprendices también conocen, por ende es una concertación de conocimiento, siempre las dos partes deben beneficiarse.

• **Aprendizaje Significativo**

La postura constructivista habla de una construcción de conocimiento en relación con una situación real específica y un contenido de saberes que previamente se han creado por influencia social. Los aprendizajes significativos, es decir, que han tenido relevancia con los saberes previos, son los que realmente construyen criterios y conceptos relevantes que según Díaz Barriga, “enriquecen el conocimiento del mundo físico y social, potencializando así, el crecimiento personal del sujeto”¹⁰³.

Es así como se puede discernir, que el objeto del pedagogo, es guiar al aprendiz a generar nuevos conocimientos, o como lo diría Cesar Coll, nuevos aprendizajes significativos por descubrimiento propio, “aprender a aprender”¹⁰⁴. En la educación musical dicha afirmación es constante; el desarrollo de las temáticas específicas de la música es tan abstracto en su proceso de enseñanza, que por muy tradicional que sea la escuela en la que está el contexto, el aprendizaje llega a ser significativo ya que el aprendiz tan solo llega al objetivo por medio de la exploración personal y descubrimiento de estrategias individuales, a pesar de la cátedra de conocimientos acumulativos. De acuerdo con David Ausubel y Díaz Barriga, “el aprendizaje implica una reestructuración activa de las percepciones, ideas, conceptos y esquemas que el aprendiz posee en su estructura cognitiva”¹⁰⁵. La música es el plano perfecto para dicho proceso de reinterpretación. El enfoque de esta monografía se sustenta en dicha afirmación, ya que su intención es re-significar las concepciones que se poseen del

¹⁰³ DÍAZ BARRIGA, Frida. *Estrategias Docentes para un aprendizaje significativo*. La aproximación constructivista del aprendizaje y la enseñanza. Pág. 27. Edición 2010. Macgraw Hill.

¹⁰⁴ ÍDEM.

¹⁰⁵ ÍDEM. Pág. 28.

pasillo colombiano en beneficio de nuevas posturas, aun no sistematizadas, pero significativas para el proceso educativo del autor y de los colegas convocados a la aplicación del proyecto. Dentro de esa “enseñanza recíproca”, el conjunto de saberes propuesto, espera dar nuevos horizontes al papel de la guitarra solista en la interpretación de dicho género andino.

- **Saberes Previos**

Para ser directo con el concepto de saberes previos:

“la estructura cognitiva esa integrada por esquemas de conocimiento, que son abstracciones o generalizaciones que los individuos hacen a partir de objetos, hechos y conceptos y des sus interrelaciones.

*Es indispensable tener siempre presente que en la estructura cognitiva del alumno, existen una serie de antecedentes y conocimientos previos, un vocabulario y un marco de referencia personales, que constituyen el reflejo de su madurez intelectual. Este conocimiento resulta crucial para el docente, debido a que el conocimiento y experiencias previas de los estudiantes son las piezas clave de su potencial de aprendizaje”.*¹⁰⁶

La vivencia misma del hecho musical y la previa relación con el aire andino, son piezas claves para generar aprendizajes significativos con relación a este.

- **Tipo de Aprendizaje.**

La aplicación metodológica se sustenta en un aprendizaje de tipo: descubrimiento – significativo, bajo las siguientes características, referenciadas del texto de Díaz Barriga¹⁰⁷:

Descubrimiento	Significativo
El contenido principal que se va a aprender no se da, el colega debe descubrirlo.	La información nueva, producto de esta investigación, se relacionará con la existente en la estructura cognitiva de los colegas, no arbitraria, ni a pie de letra.

¹⁰⁶ Cita textual, DÍAZ BARRIGA. *Estrategias Docentes para un aprendizaje significativo*. Pág. 30.

¹⁰⁷ DÍAZ BARRIGA. *Estrategias docenes para un aprendizaje significativo*. Tipos y situaciones del aprendizaje escolar. Pág. 29. Edición 2010, Macgraw Hill.

El aprendizaje por descubrimiento permite que el colega solucione el problema planteado y genere nuevos conceptos que lo benefician a él y al resultado de esta monografía.	El colega deberá estar en disposición absoluta y en actitud favorable para extraer el conocimiento.
Sus contenidos pueden referenciarlos de manera significativa o como posturas repetitivas para una cátedra.	El colega deberá tener los saberes previos referentes al pasillo colombiano, que servirán de conectores con las nuevas posibilidades conceptuales.
Es propio de las tapas iniciales de desarrollo cognitivo en el aprendizaje de conceptos.	Se podrá generar un entramado o red conceptual con los aportes de los colegas frente al tema.
Útil en los campos del conocimiento donde no hay respuestas unívocas. La multiplicidad de opciones en la interpretación musical, hace necesario que NO se generen directrices arbitrarias sobre la “única” forma u “original” de tocar un pasillo.	Se promoverá por medio de la discusión guiada, en igualdad de condiciones, sin relación jerárquica de conocimientos. La sistematización de la red de conceptos, generará las sugerencias interpretativas.

Tabla 18. Tipo de conocimiento descubrimiento-significativo de la aplicación metodológica. Basado en postulados de Frida Díaz Barriga.

Este tipo de aprendizajes deberán estar condicionados por varias características:

- Que no sea arbitrario: el material podrá estar dispuesto a someterse a nuevas cuestiones, propuestas y correcciones; su intencionalidad no estricta podrá permitir que las ideas sean digeribles.
- Al ser de tipo sustancial, permitirá que la información del aprendizaje significativo pueda ser transmitido de diferentes formas, no con una sola fórmula digna de una cátedra tradicional, sino con múltiples posibilidades que bifurquen el concepto.

- **Metacognición:**

Para este trabajo monográfico, este concepto se relaciona más con la intención de la regulación consciente de las actividades y procesos cognitivos, una mirada más relacionada a la autorregulación de los aprendizajes significativos y las motivantes de los colegas, que les permiten procesos afectivos relacionados con los objetivos que buscan con el proceso de enseñanza. Son sucesos metacognitivos siempre y cuando las relaciones subjetivas de las sensaciones, sentimientos y deseos, estén correspondidas con un hecho de razón, de cognición¹⁰⁸. Es muy importante conocer la situación de la otra persona, en cuestiones del cómo aprende, del cuando aprende y el por qué, descrito desde ella misma de una manera reflexiva.

En síntesis, la metacognición permite que en el proceso de aprendizaje, el aprendiz o colega, sea consciente de las variables que posee para adoptar un conocimiento como tal. Este tipo de conocimientos, permite generar comparaciones con respeto a otras personas y establece cuestionamientos que producen más conocimiento; autorregula su propia forma de aprendizaje. En la aplicación metodológica de esta monografía, el concepto de la metacognición permite a los colegas preguntarse el porqué, para que, cuando y como, del hecho musical del pasillo colombiano en la guitarra solista.

3.5.2 Estrategia de aplicación:

Discusiones Guiadas:

Debido a la cantidad de información adquirida en los referentes conceptuales, como resultado de la amplia revisión bibliográfica y el uso de las estrategias como el grupo focal, es complejo determinar variables a manera de directrices inequívocas, directas y específicas con lo que respecta a la interpretación del pasillo colombiano. Sería un atentado contra la naturalidad el género y se estaría cayendo en errores del pasado con una sistematización de este tipo. De esta forma, la realización de talleres, clases o asesorías, carece de sentido. Sin embargo, para la generación de sugerencias interpretativas, en donde el aprendizaje sea significativo y donde el concepto de maestros expertos y colegas en proceso de profesionalización se retroalimenten, la estrategia perfecta es la discusión guiada.

Esta debe estar debidamente preparada, donde se revelarán los datos obtenidos de la indagación a aquellos colegas elegidos para la participación. Esto no se realiza a manera de imposición o de cátedra, sino como una charla en donde se intercambian ideas y el investigador puede tomar la información necesaria para sacar conclusiones.

¹⁰⁸ DÍAZ BARRIGA. *Estrategias Docentes para un aprendizaje significativo*. Metacognición y autorregulación del aprendizaje. Pág. 188. Edición 2010. Macgraw Hill

El saber previo de los colegas se activa inmediatamente y deben ser guiados por el investigador.

La discusión no puede salirse de los objetivos. Por ende se estructura jerárquicamente las temáticas a abordar:

- Pasillo y generalidades musicales
- Estilos de pasillo
- Interpretación del género en la guitarra (experiencia personal)
- Interpretación del género en la guitarra (experiencias de los maestros indagados – ver videos)
- Estilos de pasillo del trabajo monográfico
- Propuestas interpretativas.

La discusión estará conformada con preguntas informales, no estructuradas, abiertas, que se irán conformando en la discusión, con el ánimo de promover el debate a partir del concepto de los colegas.

La discusión se cerrará con la repartición de los pequeños estudios de pasillo colombiano, en donde los colegas guitarristas plasmaran sus ideas de los supuestos interpretativos, los cuales posteriormente se grabarán. Presentarán un pequeño informe en el que registrarán dicha aplicatura de interpretación, con las variables que hayan encontrado pertinentes, incluyendo cuestiones técnicas. Así se validará la discusión y la creación de los estudios por parte del investigador.

Resumen de la discusión guiada:

Reunión del jueves 21 de marzo y 2 de abril:

Se les presentó a los estudiantes la propuesta a nivel metodológico, es decir, se les hizo la aclaración de que tipo de aprendizaje y contenidos pedagógicos estarían siendo abordados por medio de la aplicación metodológica con la discusión de pasillo colombiano. Esto en beneficio de obtener por parte de ellos el mayor compromiso y disponibilidad posible, de acuerdo con la tabla de aprendizaje por descubrimiento significativo y contextualizarlos con la idea general pedagógica en la que ellos son pieza clave.

La discusión inició alrededor de las generalidades históricas del pasillo, ya contenidas en el grupo focal y registrado en los referentes de este proyecto. Alternó a esto, los colegas opinaron acerca de las contemplaciones que giran en torno de la herencia musical del valse europeo y demás danzas occidentales, en la manera como se conciben en el pasillo colombiano. Un primer intercambio de ideas se enfatizó en las

cuestiones estructurales del pasillo tradicional, analizando la información obtenida de los expertos del grupo focal; esta sección de la reunión se remitió a comprobar los enunciados morfológicos, temática en la que se estuvo de acuerdo con tales apreciaciones.

Una siguiente fase se enfocó en la discusión de las diversas manifestaciones estilísticas de pasillo. Juan Camilo Obando declaró que nunca había tenido claridad acerca de estas subdivisiones y que realmente, no estaba tan seguro de su existencia. Nicolás Sotelo y Camilo Acevedo reconocieron que dicha categorización si era familiar con sus conocimientos o saberes previos. Se debió hacer claridad que para el ejercicio musical, la división comprende tres categorías: pasillo lento, pasillo rápido y pasillo canción, jerarquización sugerida por el maestro Fabián Forero en el grupo focal¹⁰⁹. Las conocidas denominaciones “pasillo voliao, pasillo arriero, pasillo zapateado”, hacen parte de una categoría de pasillo fiestero, que junto al pasillo santafereño y otros, hacen referencia a cuestiones estilísticas relacionadas con su uso sociocultural. Se reprodujeron en audio los cinco pasillos elegidos para la fase de análisis para realizar la comparación (ver carpeta de audios “pasillos análisis”).

Evidentemente los colegas reconocieron diferencias importantes entre estos. La comparación más necesaria de establecer, era entre el pasillo santafereño y el pasillo fiestero. Nicolás Sotelo encuentra una primera diferencia en el componente melódico, donde el pasillo santafereño responde más a topografías interválica mas relacionadas con la música europea elegante y de salón, específicamente relación de triada en la melodía, dependiendo la armonía; evidentes suspensiones en terceras o séptimas de los acordes en tiempos fuertes. Camilo Acevedo y Camilo Obando se enfocan en el componente organológico: el pasillo fiestero y sus acentuaciones son pertenecientes a la famosa célula rítmica “tumbis turumbis tumbis” (ver video de Organología, percusión pasillo del maestro Oscar Santafé), no posee cucharas a concepto de ellos; en el componente melódico, los grados conjuntos, acompañados de bordaduras inferiores o superiores en los tiempos fuertes del cambio armónico, caracterizan este ámbito notoriamente más fluido que en el otro más tradicional y de salón. Relación de melodía y acentos del acompañamiento del tiple son resaltados por los colegas.

Con respecto al pasillo canción, la influencia más notoria que los colegas resaltan es la del bolero y su componente armónico. Melódicamente posee unos cánones representativos como la topografía ascendente y descendente de las voces por frase y una más llana en el punto climático de las obras; se encuentran muchos casos con grandes variables, pero la tendencia es general. Aclaran que lo que se estableció en el

¹⁰⁹ Grupo focal: “pasillo colombiano”, panel de expertos realizado el 28 de febrero de 2013 en la Facultad de bellas artes de la Universidad Pedagógica Nacional. Expertos: Edwin Guevara, Oscar Santafé, Victoria Hernández y Fabián Forero.

grupo focal a nivel interpretativo del pasillo canción, es una buena referencia para tener en cuenta. El pasillo contemporáneo, es para ellos un plano dispuesto a ser explorado, en donde toda variedad es bienvenida, siempre que se mantenga en esencia la identidad del aire andino como tal. Al ser la categoría más académica, genera múltiples posiciones interpretativas que según los colegas, varían dependiendo el contexto musical y sociocultural de las obras.

Teniendo en cuenta el acompañamiento armónico, se analizan posibilidades o sugerencias interpretativas para la guitarra solista. Se hace la aclaración que el acompañamiento de vals, tiene mucho que ver con las combinaciones rítmicas en la guitarra para el pasillo. El bajo largo en blanca con puntillo está presente en el pasillo canción para caso lento y en pasillo fiestero para caso rápido, como referente de desarrollo motivico constante.

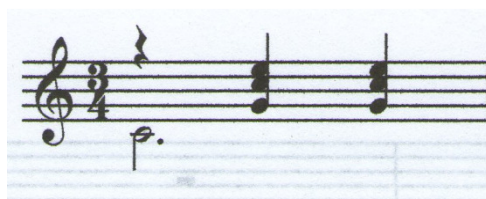


Ilustración 86 Acompañamiento vals y relación de bajo largo con el pasillo..

En el pasillo canción, este bajo se complementa con la ejecución de arpeggios, variando la célula rítmica corchea negra corchea negra típica:



Ilustración 87 Bajo largo en pasillo canción

Los colegas también especifican que este bajo largo es el parámetro fundamental para acompañar el pasillo fiestero, donde no se puede ejecutar la célula rítmica característica del género por la velocidad; en remplazo, el bajo largo más corchea negra complementan la acentuación para acompañar un pasillo de este estilo:



Ilustración 88 Bajo largo en pasillo fiestero (ver video Variaciones de acompañamiento de Mario Riveros y video de variaciones de acompañamiento de Andrés Villamil)

Otra característica que los colegas proponen desde el valse, es la herencia directa del “bordoneo” o bajo armónico, para dirigir la armonía de las obras. Este está presente en todo el género del pasillo:

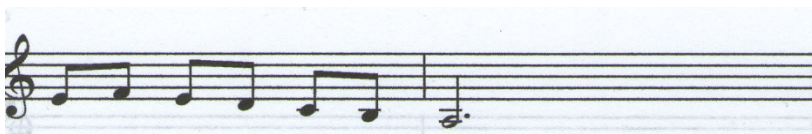


Ilustración 89 Ejemplo de bordoneo

Finalmente, la “criollización” del valse y su característica forma de ejecutarlo en la guitarra acompañante, es otro referente que los colegas consideran fundamental reflejada en variaciones de acompañamiento del pasillo:



Ilustración 90 Acompañamiento valse criollo

La célula rítmica ejecutada en estacato, es constantemente ejecutada en el pasillo, especialmente el tradicional santafereño, para generar una variación en textura y articulación en partes contrastantes. (Ver formato instrumental).

Un aspecto que fue muy constante en el criterio de los colegas fue el concepto subjetivo de las referencias que cada uno posee para interpretar un pasillo. Estos conceptos son obtenidos de años de estar acompañando el género, de crecer junto a él y de escucharlo constantemente; el constante desarrollo en el pasillo colombiano les permite a ellos impregnarle un tinte que le identifica como tal y no como una gallarda napolitana.

Según palabras de ellos, es eso lo que les permite interpretar las mismas notas que un europeo está en capacidad de hacer, pero con la sonoridad o “sabor” característicos, que este último no podría asimilar.

Establecidas tales relaciones, los colegas establecen las siguientes sugerencias de interpretación:

3.5.3 Sugerencias interpretativas de los colegas.

- Marcación a un tiempo para ejecutar un pasillo fiestero, esto permitirá fluidez en la ejecución del material melódico, eliminando acentuaciones innecesarias que retrasen el tempo de las obras. Marcación heredada de la forma de bailar valse, que da sensación de compas binario y que permite desarrollar su coreografía.
- El pasillo santafereño se debe pensar su marcación a tres, ya que estilísticamente su velocidad intermedia necesita de esa marcación picaresca. Relación con las danzas europeas. Esto también ayuda a mantener las acentuaciones de su organología en cuestiones de percusión. Este tipo de elementos se pueden evidenciar en pasillos solistas para la guitarra como “el margariteño” del maestro Gentil Montaña, donde en su parte B, se sugieren unos acentos en segundo tiempo y tiempo débil del tercer pulso, correspondientes a los acentos de las percusiones menores del género y a el acompañamiento del pasillo en tiple.

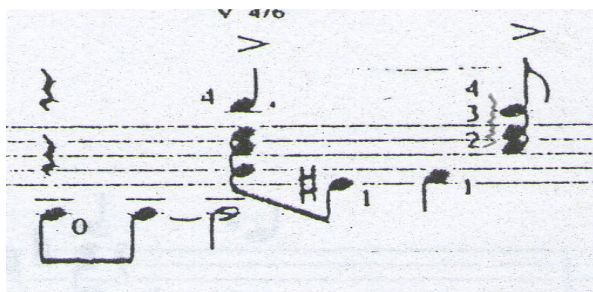


Ilustración 91 Acentos con referencia organológica en el Margariteño. Gentil Montaña.

- En el pasillo santafereño a la hora de tocar los bajos, se sugiere una articulación organística, mucha más yema que uña, lo que puede otorgar más profundidad y texturas más robustas. Puede ser incluido en los bordoneos con un sonido más “redondo”, que al ejecutar repetición de dicha sección, puede ser contrastado con un bajo más brillante, articulación con uña, similar al sonido del arpa llanera.
- Organología del tiple y percusión como recursos de acentuación, como en el margariteño.

- Acompañamientos del pasillo fiestero en un plano secundario con silencio de negra y cuatro corcheas repartidas en el arpeggio del acorde, similar al joropo. El bajo también puede ser con nota larga.



Ilustración 92 Acompañamiento fiestero en arpeggios.

- En los bajos se puede mantener la célula rítmica con los dos bajos iniciales y la segunda corchea en estacato, silencio de negra y negra.



Ilustración 93 Acompañamiento fiestero en arpeggio con variación en bajos.

- Las dos anteriores sugerencias, mas dirigidas al acompañamiento armónico, en la guitarra solista sugieren utilizar dichas articulaciones de los bajos dependiendo la obra. Se debe tener cuidado con la articulación de la mano derecha, en la que si se hace muy hacia afuera, la sonoridad de pasillo colombiano se tornara a valse venezolano o joropo; se debe tener claro que la técnica de interpretación de pasillo es con articulación hacia adentro. La mano derecha debe buscar ataque desde las falanges para encontrar esta sonoridad no tan brillante, ni tan metálica. Mucho más redonda, robusta y opaca¹¹⁰.
- La guitarra en la interpretación de pasillos fiesteros, por su estructura y su forma de interpretación, reduce las posibilidades de introducir la organología completa en la instrumentación solista. (ver video de Relación guitarra acompañante – solista de Andrés Villamil).
- En la interpretación de todas las categorías de pasillo en guitarra solista, la mano derecha, se debe aprovechar el impulso que esta posee, para darle cuerpo, sustentándose en más fuerza, acentuación y complementación de notas

¹¹⁰ GUEVARA, Edwin. Concepto expuesto por este gran guitarrista colombiano en el grupo focal “pasillo colombiano”, realizado el 28 de febrero de 2013 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional. Método de recolección de datos para esta monografía.

de la armonía si es necesario. Esto en puntos climáticos que permitan abrir acordes y rellenos armónicos que estén dispuestos a la variación rítmica. Son picos momentáneos que deben ser redirigidos a la obra y sus especificaciones gramaticales establecidas.

- Se debe tener claro el concepto de que la melodía es la que marca estilísticamente un pasillo. Según los colegas, aquella “topografía” permite jugar con la evocación de los instrumentos pertenecientes al aspecto melódico del formato tradicional. Si se quiere evocar al requinto, se sugiere un ataque más vertical en la mano derecha, para buscar tímbrica aguda y brillante, sin apoyar y mucho *vibrato*. Para el caso de la bandola, misma tímbrica aguda pero apoyando, simulando más densidad proveniente de la plumilla y su abrasivo sonido. Algunas melodías son propias de la guitarra, su contraste depende de un ataque más diagonal buscando sonido “pastoso”.
- El equilibrio sonoro debe pensarse no en la interpretación uniforme en tímbrica y volumen de las voces. El pasillo por su carácter, está presto a múltiples tratamientos contrapuntísticos; en beneficio de esto los colegas sugieren una conciencia absoluta de cada una de las voces presentes en una obra, con respecto a su papel en un trio típico. Melodía con ataque brillante, profunda, contracantos con tratamiento de “transparencias” similar al brisado del tiple y el bajo organístico robusto, respetando el papel de cada uno con respecto a proyección, es por ejemplo una de las sugerencias de los colegas. Dichas combinaciones deben alternarse en toda la obra, para asegurar dicho equilibrio organológico. Distinción de las voces en la guitarra: aporte de la escuela barroca.
- Para obras de pasillos lentos, que evoquen el pasillo canción, deben ser pensadas bajo la relación cantante-acompañamiento. El carácter de la melodía debe ser más *legatto* y *cantábile*, similar a la voz humana. Para dicho efecto, en la mano derecha deben apoyarse con peso y redondez dichas melodías, mientras la mano izquierda debe propiciar el *legatto* reduciendo movimiento y no sobre utilizando el *vibrato*, tal como en la voz. Evitar el dedo anular para apoyar las melodías.
- Los pasillos lentos pueden ser tratados con un constante *rubato* en la melodía. Según los colegas, es esta característica lo que le impone su sonido peculiar. La sensación de “arrastrarlo” dentro de las posibilidades del tempo, ayuda a precipitar los cambios de textura y generar sorpresa. Los bajos pueden apagarse para reducir textura y destacar la melodía.
- Debido al hecho subjetivo de la interpretación, los colegas sugieren un acercamiento al estudio musicológico del género para generar una constante re conceptualización de nociones interpretativas. Dicho acercamiento debe apoyarse a la escucha permanente de ejemplos sonoros, e introducirse en el aspecto del acompañamiento armónico, de donde se originan muchas

características impresas en las obras solistas. Un ejemplo de guitarrista intérprete- investigador es José Antonio Escobar, Chileno; sus interpretaciones son fieles al estilo gracias a su labor investigativa.

3.5.4 Conceptos de los Maestros a tener en cuenta para la interpretación del pasillo en la guitarra solista:

Relación organológica con guitarra solista. (Referenciando a Gentil Montaña y Clemente Díaz).

En las composiciones para guitarra solista sobre el género del pasillo colombiano, algunos compositores como Gentil Montaña y Clemente Díaz, tienen en cuenta una gran cantidad de elementos importantes de la organología tradicional del aire, para plasmar elementos llenos de diversidad que brindan recursos teóricos desde la arreglística e interpretativos en la ejecución del instrumento. Un claro ejemplo de esto es el uso de notas largas en las melodías, haciendo apología a las notas tremoladas de las bandolas en el trio típico, notas que con una articulación redonda, equiparan la duración de dichas secciones, e incluso la tímbrica del instrumento citado. Según el maestro Edwin Guevara, “todo el tiempo la melodía está pensada en una relación directa con la bandola”.

Otro ejemplo de correspondencia organológica, es el uso de acentos del platillado tradicional del Tiple, muy usado en las partes climáticas para dar variedad tímbrica y rítmica; las partes más rápidas son las de mayor preferencia para citar al instrumento nacional. Esta imitación del tiple es fundamental para la impresión del aire y su esencia en las obras solistas para guitarra.

La manifestación del papel propio de la guitarra se presenta en el manejo de los bajos y bordoneos, muy enfocado en el papel de este instrumento en el trio típico colombiano.

Según el maestro Guevara, el lirismo de estas obras corresponde en su gran mayoría de momentos, a una relación Bandola-Guitarra, ya que no todos los elementos del trio típico pueden estar inmersos simultáneamente. Es una generalidad establecida también por cuestiones físicas del instrumento y sus opciones de interpretación. Para sustentar esto, la relación de Bandurria y Guitarra en formatos de música de cámara es una evidente influencia para la instrumentación de estos pasillos solistas. En ciertas situaciones en las que se pretenda abrir acordes dentro de la relación Bandola-Guitarra, se puede estar hablando de hacer uso del tiple, elemento primordial para tener en cuenta en composición y arreglos.

Los elementos de percusión están intrínsecos en los cortes del tiple, ya que el plano rítmico de estos comparte acentuaciones y tímbricamente son difíciles de citar dentro de

las posibilidades de la guitarra; pueden surgir elementos percutidos en la caja de resonancia, pero como elementos extendidos y ambientales.

Los cambios melódicos a nivel de registro, haciendo uso de elementos contrastantes como cambios de octava generalmente, son más propios de los arreglos para la guitarra solista, que para las composiciones originales para esta; es más predominante el elemento de Bandola-Guitarra es estas últimas.

Ver video Organología en composición de pasillos I y II. Del Maestro Edwin Guevara.

Elementos Guitarra acompañante en obras solistas:

- Bajo largo después de la célula rítmica de corchea negra, ligando a la duración del compás completo, en obras de carácter lento y cantáble.
- Opciones de interpretación como un bajo más campesino, apagándolo dejando la célula rítmica en dos corcheas, la segunda con estacato, pueden ser usadas para contraste, pero más para alteraciones de tempo, de lento a rápido generalmente.
- La misma articulación del bajo, intercalada con elementos del bajo largo, puede ser fundamental para impregnar el estilo “santafereño”, pasillos de zona andina central con carácter picaresco.
- Articulación en estacato de la célula rítmica corchea negra corchea negra, es típico para el acompañamiento de pasillos santafereños. Elemento fundamental para incluir en obras solistas.
- En pasillo moderno, la interpretación puede verse enriquecida por elementos de re armonización, amalgamas, acentuaciones en compases compuestos y ornamentaciones melódicas no propias del estilo del género, manteniendo la esencia del bajo característico.
- En pasillo fiestero, como obras solistas, los elementos a tener en cuenta son el platillado similar al del tiple. En la guitarra se debe buscar sobre la boca de la guitarra, región donde se emiten los armónicos y ejecutarlo con un chasquido percutido por las uñas.
- Elementos de pasillos rápidos, a nivel sonoro y estilístico, resultan teniendo sonoridad de Valse Venezolano.

Ver videos de Relación Guitarra acompañante – solista y variaciones de acompañamiento de Andrés Villamil.

Elementos del acompañamiento en tiple:

- Pasillos lentos, de carácter elegante, canción y de salón, interpretan el golpe con la variación rítmica de corchea negra, corchea negra, siempre abiertos y alternando con el “brisado”
- Existen variables regionales en la manera de interpretar dichos acompañamientos. En Antioquia se interpreta con la acentuación del segundo tiempo. En la región Andina sur, los acentos se ejecutan en el primer tiempo, tiempo débil del segundo pulso y tercer tiempo. En las obras solistas para guitarra, se debe tener en cuenta estas variables que contextualizan la interpretación.
- Algunas de las variables regionales se remiten a la direccionalidad de la mano derecha a la hora de ejecutar el rasgueo. Un ejemplo de ello es la variedad de realizan en Santanderes. (ver video de acompañamiento del tiple en pasillo del maestro Oscar Santafé). Se puede sugerir esta característica como elemento importante a tener en cuenta en la ejecución de los acentos relacionados con el acompañamiento del tiple, en las obras solistas de guitarra; dichas citas instrumentales pueden generar variedad interpretativa si se tiene en cuenta la direccionalidad en la guitarra.
- En pasillos rápidos de región central andina, el acompañamiento se realiza con la mano más cerrada, completando las seis corcheas del compás, acentuando tercera y sexta.
- Norte de Antioquia con desarrollo de pasillos fiesteros y sus derivaciones (zapateados, arriados, voliaos), se acentúa el primer tiempo, con la fuerza característica de la célula rítmica: negra, corcheas corcheas, “tumbis turumbis tumbis”.
- Santanderes, los pasillos de carácter fiestero no se interpretan de la forma anteriormente descrita, no tan arrebatados, se disimulan adaptando el golpe a los apagados del vals venezolano.

Ver video de acompañamiento del tiple en el pasillo del maestro Oscar Santafé.

Elementos de la percusión en el pasillo

- La regionalización también es factor clave para determinar las variantes organológicas del pasillo.
- Ejes andinos centro occidentales o centro sur, la tambora está presente. (tener en cuenta en el efecto de técnica extendida de la guitarra que referencia a la tambora para dichos repertorios). Oriente centro norte de la región andina, la tambora desaparece y otros elementos de percusión menor aparecen.

- Chirimías y bandas de flautas caucanas, y toda la influencia de conjuntos del viejo caldas, se sustentan en la formula rítmica de negra y cuatro corcheas, manifestada por la tambora. Acento principal de primer tiempo en el parche. (tener en cuenta para ejecución de estudio fiestero)
- Pasillos lentos, estilo santafereño no llevan tambora, relación de acentos bajo contexto del tiple u otros complementos de percusión como las cucharas, raspa, etc.
- Acentuaciones de la percusión en general, al igual que las ejecutadas con el tiple.

4. CAPITULO IV

4.1 RESULTADOS Y CONCLUSIONES

Uno de los logros fundamentales de este trabajo fue haber obtenido de los expertos, una serie de sugerencias interpretativas de diferente orden. A modo de ejemplo: Con el fin de lograr fluidez en la ejecución del pasillo, se deben eliminar las acentuaciones innecesarias, pensando su marcación a un tiempo, con la salvedad que para lograr la marcación picaresca representativa del estilo santafereño, se debe pensar su marcación a tres, ya que estilísticamente su velocidad intermedia impregna su identidad, sin perder la evocación de sus orígenes europeos. Con respecto a los bajos, según las decisiones de los colegas, este plano sugiere una mayor profundidad con una articulación organística que se traduce en pulsar con el pulgar enfatizado en la yema, para lograr más profundidad en el canon de la célula rítmica tradicional del pasillo. Puede ser contrastado con un bajo más brillante, articulación con uña, similar al sonido del arpa llanera. Para variar la rítmica de este plano, en el contexto de un arreglo compositivo, los bajos pueden mantener la célula rítmica con los dos bajos iniciales y la segunda corchea en estacato, silencio de negra y negra, o por el contrario nota larga de duración de compas.

En el ámbito del acompañamiento, se puede utilizar las acentuaciones del platillado del tiple, que son las mismas resaltadas por la percusión, en el plano general de la obra como material de contraste. En los pasillos rápidos esta acentuación se debe hacer en el primer tiempo, en los pasillos lentos, en el segundo tiempo y contratiempo del tercero. Es un elemento que se debe usar esporádicamente para no saturar los acentos de la composición, teniendo en cuenta que la mayoría de pasillos para guitarra solistas están pensados en la relación Guitarra-Bandola. Las obras que presenten acompañamientos abiertos en arpeggios, generalmente rápidas, deben ser articuladas con pulsación hacia adentro, buscando una sonoridad de segundo plano, similar al joropo solo que en este es hacia afuera. Esta sugerencia también se puede enfocar en el aspecto de la guitarra acompañante.

Las obras del pasillo fiestero requieren una aclaración importante: debido a la morfología propia de la guitarra y todas las relaciones organológicas de este estilo, es muy complejo disponer de elementos de interpretación simultáneos como acentuación, tímbrica, acompañamiento y contrapuntos. Para este repertorio, se sugiere enfocar el contraste en la tímbrica de la melodía y su acentuación en primer tiempo; los demás elementos podrán ser asumidos por separado para no saturar la sonoridad.

Se estableció que la melodía es el factor clave para la definición estilística del pasillo. Para un tratamiento melódico elaborado, la relación organológica debe estar explícita en este. Si se quiere evocar al requinto, se sugiere un ataque más vertical en la mano derecha, para buscar tímbrica aguda y brillante, sin apoyar y mucho *vibrato*. Para el caso de la bandola, misma tímbrica aguda pero apoyando, simulando más densidad proveniente de la plumilla y su abrasivo sonido. Algunas melodías son propias de la guitarra, su contraste depende de un ataque más diagonal buscando sonido “pastoso”. Dichas combinaciones deben ser equilibradas con la articulación organística del bajo y los planos medios de acompañamiento, tratados como transparencias, similar a un arpa sinfónica, o los planos de contrapunto, con articulación contrastante respecto a la melodía principal. Debido a las raíces europeas, se sugiere tener en cuenta conceptos técnicos estilísticos de interpretación barroca y clásica.

En los pasillos lentos, la relación organológica para lograr el estilo es cantante-acompañamiento. El carácter de la melodía debe ser más *legatto* y *cantabile*, similar a la voz humana. Para dicho efecto, en la mano derecha deben apoyarse con peso y redondez dichas melodías, mientras la mano izquierda debe propiciar el *legatto* reduciendo movimiento y no sobre utilizando el *vibrato*, tal como en la voz. Evitar el dedo anular para apoyar las melodías. Para lograr el carácter estilístico, el *rubato* es el elemento clave; este bajo el rigor del tempo, no se debe sobre utilizar el recurso. Apagar los bajos también se sugiere para contrastar texturas, predominar la homofonía desde la articulación de la mano derecha.

En cuanto a pasillos contemporáneos, las determinantes interpretativas dan lugar a infinitas posibilidades. Todos los recursos de la escuela contemporánea y el sincretismo del elemento fusión, están bienvenidos para la constante evolución del género del pasillo. Queda claro que dentro de lo contemporáneo del pasillo, su célula rítmica característica debe permanecer para que en esencia continúe siendo parte del género, más allá de los cánones melódicos o armónicos; otro factor clave a tener en cuenta es su estructura, herencia de las danzas europeas que también imprime una determinante de identidad.

A nivel de sugerencias metodológicas de pedagogía, un logro fundamental de este trabajo es determinar que el aprendizaje por descubrimiento significativo es primordial para la educación musical y específicamente para la pedagogía instrumental. La apropiación de los elementos musicales dictaminados por la exploración o la experimentación, permiten a la persona solucionar los problemas focalizados en sus necesidades y posibilidades musicales. Los cuestionamientos metacognitivos que cada estudiante realiza, le permiten resignificar sus saberes previos en nuevos contextos que simultáneamente, incrementan su nivel de comprensión musical. Esto se puede

desarrollar con la disposición de materiales interesantes que hagan un reto cognitivo en la persona y esta se vea en la necesidad de superar el obstáculo por medio de su indagación, construyendo conocimiento y activando nuevos desarrollos técnicos e interpretativos.

Por otro lado, para el autor, en concepto personal, entender el análisis musical como un primer paso o incentivo que posibilite el entendimiento de elementos que puedan ser enfocados en la creación musical, desde el hecho mismo de la composición o la proposición interpretativa, es fundamental para establecer un procedimiento lógico musical. Algunos aspectos de la creación desde el análisis, permiten la construcción de discursos enfocados hacia el homenaje, evocaciones, composición desde leiv motiv, creación de atmosferas desde elementos evidenciados en otras obras, cuyo proceso es de un orden más lógico y académico que tratar de hacerlo desde la mera intuición o creación de una línea de base cero.

En resumen, los elementos necesarios de una propuesta metodológica para la guitarra solista son: el análisis musical, contextualización musicológica del género, ritmo o aire a abordar, contextualización sonora de dicho género, inmersión en el ámbito del acompañamiento instrumental, análisis organológico del género, concreción del conocimiento con aprendizaje significativo, propuestas interpretativas desde el descubrimiento significativo, interpretación.

Para poder entender un fenómeno cultural como el pasillo colombiano, se debe tener una visión de las músicas tradicionales como un sistema complejo de realidades. El fenómeno musical debe ser entendido desde su inmersión socio cultural, sus raíces y recorrido histórico y sus variables regionales, elementos clave para categorizar la interpretación. El análisis etnográfico como mirada hacia un proceso histórico del pasado, también permite suponer o generar hipótesis de su futuro como hecho cultural.

En cuanto al pasillo colombiano, en esta investigación se le atribuye, gracias a la participación de expertos altamente reconocidos, la categoría de género. Este posee todas las características necesarias para ser catalogado como tal: características ritmo melódicas, armónicas, topografías melódicas que permiten su identidad y células rítmicas que lo sistematizan dentro de un circuito musical propio. Su impacto cultural y por ende, herencia social, lo denominan como un género musical con estilo propio de los andes latinoamericanos, dándole otra característica necesaria para ser clasificado en dicha categoría: la universalidad; todo un sistema complejo de variaciones se desglosa de una estructura general rítmica de corchea- negra, corchea-negra. Sus orígenes son europeos, blancos, de donde surge su carácter de danza y su estructura morfológica y armónica. Es de una línea más "Mozartiana", en principio de

características más clásicas a nivel estilístico; esto a pesar de las diversas variaciones que posee sus estructuras musicales. Otros autores lo referencian como “aire”, tal como aparece en el marco referencial de esta investigación, o incluso como “ritmo”. Darle el carácter de género, le permite al pasillo establecerse dentro de un plano de estudio serio, y le atribuye su valor cultural merecido.

Este trabajo hasta el momento, está develando un estudio que puede ser de mayor profundidad. Al haber pretendido hacerlo de manera metódica con la intención de ser específico, la profundidad hasta ahora alcanzada es una primera capa muy superficial de lo que se puede vislumbrar desde el concepto musicológico. El aspecto de la interpretación en la guitarra solista puede ser ampliado conforme la investigación y la proyección de ésta, aumente. Se deja abierto el campo para futuras investigaciones o la continuidad de esta misma en futuros espacios pedagógicos.

Este proyecto permitió al investigador la apropiación de técnicas de investigación muy pertinentes para la construcción de conocimiento en el contexto de las artes, para ser aplicadas en su futuro profesional. La realización de un grupo focal, permite establecer que la sistematización de elementos interpretativos de un género musical de contexto nacional, es una tarea compleja. Es necesaria la continua intervención de espacios como éste, para poder generar conocimientos en constante desarrollo y evolución a nivel musicológico, que permita a los músicos del país, apropiarse del discurso musical con identidad y sentido de pertenencia. En aspectos pedagógicos, reunir expertos para que confronten y propongan ideas, ayuda a concretar nuestras músicas como elemento base de una educación musical más contextualizada. La discusión queda abierta, ya que un solo grupo focal permite una entrada a una discusión que se puede extender a trabajos investigativos de maestría y doctorado. La multiculturalidad de Colombia hace compleja una temprana concretización.

BIBLIOGRAFÍA

ABADIA M. G. (1983) *Compendio general de folclore colombiano*. Tesis costumbres musicales de la región andina. Pasillo. Págs. 152 – 170. Bogotá D.C, Colombia. Editorial Banco Popular.

AHARONIÁN C. (2004) *Educación, arte, música*. La creatividad como posibilidad y necesidad absoluta. Págs. (7-14). Otros desafíos para la educación por y en las artes. Págs. (15-28) Montevideo, Uruguay. Ediciones Tacubaé.

BEDOYA S. y otros. (2007) *Músicas regionales Colombianas. Dinámicas, prácticas y perspectivas*. Formas musicales de las regiones de Colombia. Págs. (66-100). Bogotá D.C: Fundación Nueva Cultura.

BERMÚDEZ E. (2000) *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538-1938*. Música doméstica, bailes y canciones, músicas en calles y plazas. Págs. 47-84. Bogotá D.C, Fundación Música Americana.

CARDONA B. (2007). Monografía: *Estudios característicos para guitarra*. Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia.

CASTELLANOS L. (2011) *Del anonimato a la universalidad*. Manuscrito no publicado.

CASTELLANOS L. (2010 -2011) *notas de clase. Análisis I y II*. Catedra del maestro Roberto Rubio. Universidad Pedagógica Nacional. Licenciatura en música. Bogotá, Colombia.

COLL C. y otros. (1993) *El constructivismo en el aula*. Los profesores y la concepción constructivista. Págs. (7-23). Barcelona, España. Editorial Graó.

DAVIDSON. H (1970). *Diccionario folclórico de Colombia*. Tomo III. Pasillo Colombiano. Págs. 21-69. Bogotá, Colombia. Publicación Banco de la Republica.

DUQUE L. (2005). *Música andina occidental-entre Pasillos y Bambucos*. Contextualización. Págs. 9 – 12. Colombia. Ministerio de cultura.

D. STEVENS; Robertson A.; (2010). *Historia de la Guitarra*. Disponible en: Wikipedia. Directorio: www.wikipedia.com/wiki/historia_de_la_guitarra

DÍAZ BARRIGA. (2010) *Estrategias docentes para un aprendizaje significativo*. Tipos y situaciones del aprendizaje escolar. Págs. 15-45. Edición 2010, Macgraw Hill.

GARCIA ORTIZ C. (). *Caracterización de la producción de conocimiento, sobre tecnologías de la información en la educación musical en la Universidad Pedagógica Nacional* – Biblioteca Facultad de Bellas Artes Universidad Pedagógica Nacional – TE – 10996, págs. 26 -28 y 78. Bogotá D.C

GROUT D.J; PALISCA C .V (1984) *Historia de la Música Occidental Vol. 2*. Estilos musicales emparentados con lenguajes folclóricos págs. (807-809). Madrid: Alianza.

HUERTAS J. (2005) *Los grupos focales*. Artículo en línea. Disponible en: http://academic.uprm.edu/jhuerta/HTMLobj-94/Grupo_Focal.pdf. Universidad de Puerto Rico Recinto Universitario de Mayagüez. Fecha de consulta: 13 de febrero de 2013.

LEÓN G. (1996) *La percusión y sus bases rítmicas en la música popular*. Pasillo. Págs. 20-21. Bogotá, Colombia. Fundación Batuta.

MINISTERIO DE CULTURA SINIC Consulta virtual. (Última actualización: julio de 2012) *pasillo colombiano. Referencia danzas*.

Directorio:

<http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=17&COLTEM=221>.

PARRA M. (1994) *Como se produce el texto escrito*. En Ponce A. Educación en las comunidades primitivas págs. (220-222). Bogotá D.C: Editorial magisterio

PATUSAY T. (2009). *Compendio de partituras de música colombiana*. Documento en magnético, formato PDF. Bogotá D.C, Colombia.

TORRES H. (2005). *Cuerdas típicas colombianas – Guitarra, tiple y bandola*. I frente a la música. Editorial Universidad de Caldas. Manizales, Colombia.