

**La exploración tímbrica a través de las indicaciones de expresión y el uso del pedal en la
composición de tres pasillos colombianos para piano solista**

Oscar Iván Contreras Gutiérrez

Universidad Nacional Abierta y a Distancia

Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades ECSAH

Música

Bogotá, Colombia

Febrero 2023

**La exploración tímbrica a través de las indicaciones de expresión y el uso del pedal en la
composición de tres pasillos colombianos para piano solista**

Oscar Iván Contreras Gutiérrez

Proyecto de grado presentado como requisito para la obtención del título de:

Maestro en Música

Tutor

Cristian Rúa

Universidad Nacional Abierta y a Distancia

Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades ECSAH

Música

Bogotá, Colombia

Febrero 2023

Agradecimientos

A Dios por darme la oportunidad de formarme en la música, a mi esposa por toda su ayuda, a mis padres por su apoyo, y a la red de docentes que hicieron parte de mi proceso de aprendizaje...

Resumen

Este proyecto de investigación - creación se desarrolla dentro de un contexto educativo de formación superior, en donde se crearon tres pasillos colombianos para piano solista teniendo en cuenta su tratamiento tímbrico a través de las indicaciones de expresión y el uso del pedal.

Las obras se presentan por medio de una partitura, la cual puede ser interpretada por cualquier músico que pueda leer una partitura musical a nivel avanzado, y que pueda ejecutar el instrumento. Para el desarrollo del proyecto se establecen siete momentos; investigación de referentes teóricos, investigación de las características de un pasillo colombiano, exploración de los timbres y características sonoras del piano, planeación, elaboración, revisión y presentación de las obras

Además, a lo largo del presente documento, el lector encontrará un abordaje contextual sobre conceptos clave, tales como; el pasillo, el pasillo colombiano, timbre, sonido, pedales del piano e indicadores de expresión.

En conclusión, el presente proyecto permitirá que el lector siga con detalle el desarrollo de la composición de tres pasillos colombianos para piano solista, a través de su exploración tímbrica.

Abstract

This research creation project is developed in a context of higher education, where were created three Colombian “pasillos” for piano format having into account their rhythm treatment by using the expression markings and piano pedals. The musical pieces are presented through a score, which can be interpreted by any musician who has a notion of reading a score to an intermediate or advanced level, and that can play the instrument. For the development of the project, there are seven moments established; theoretical reference inquiry, inquiry of the characteristics of a Colombian “pasillo”, exploration of the tone and sounds of the piano, planning, elaboration, review and presentation of the musical piece.

Furthermore, through this document, the reader will find a contextual approach to key concepts such as: “pasillo”, the Colombian “pasillo”, the tone and pitch, the pedals of the piano and the expression markings.

In conclusion, this research will allow the reader to follow in detail the process of composition of three Colombian “pasillos” for piano format by experimenting with the piano sound.

Keywords: “Pasillo”, the Colombian “pasillo”, the tone and pitch, the pedals of the piano and the expression markings.

Tabla de contenido

Planteamiento temático.....	13
Justificación.....	15
Objetivos.....	17
Objetivo general.....	17
Objetivos específicos.....	17
Marco teórico.....	18
Pedales en el piano.....	18
Pedal derecho (pedal de armónicos)	18
Pedal izquierdo (pedal de una corda)	19
Pedal del centro (sostenuto).....	19
Indicaciones de expresión en la música.....	19
Dinámicas y reguladores para interpretar el piano.....	19
Tempo.....	21
Carácter.....	24
Acentuación.....	24
Pasillo.....	24
Características armónicas del pasillo.....	26
Características estructurales.....	29
Características melódicas.....	31
Giros melódicos.....	33
Arpeggios.....	35

Características rítmicas.....	37
Pasillo colombiano.....	41
Timbre.....	42
Sonido.....	44
Diseño metodológico.....	45
Análisis musical.....	45
Análisis del pasillo “Noel” (Luis. A. Calvo).....	47
Estructura del pasillo.....	48
Melodía.....	51
Análisis del pasillo “El calavera” (Pedro Morales Pino).....	54
Estructura del pasillo.....	57
Melodía.....	60
Proceso de creación de las obras.....	62
Pasillo <i>Alegría</i>	62
Pasillo <i>Donaire</i>	69
Pasillo <i>Danza de amor</i>	74
Conclusiones.....	79
Referencias.....	81
Anexos.....	85
Partituras de los pasillos <i>Alegría</i> , <i>Donaire</i> y <i>Danza de amor</i>	85

Lista de figuras

Figura 1. <i>Uso de los pedales en el piano</i>	18
Figura 2. <i>Reguladores</i>	21
Figura 3. <i>Estructura armónica en pasillos menores</i>	27
Figura 4. <i>Estructura armónica en pasillos menores</i>	28
Figura 5. <i>Estructura armónica en pasillos menores</i>	28
Figura 6. <i>Estructura armónica en pasillos mayores</i>	29
Figura 7. <i>Estructura de repetición de los temas</i>	30
Figura 8. <i>Cuadro de estructura del pasillo</i>	30
Figura 9. <i>Tensiones disponibles</i>	31
Figura 10. <i>Ecos de Colombia</i>	32
Figura 11. <i>Resumen del uso de los cromatismos en el pasillo</i>	33
Figura 12. <i>Giros melódicos</i>	34
Figura 13. <i>Arpegios en comienzos de frase</i>	35
Figura 14. <i>Arpegios en comienzos de frase</i>	36
Figura 15. <i>Arpegios en comienzos de frase</i>	37
Figura 16. <i>Interpretación de los pasillos rítmicamente</i>	38
Figura 17. <i>Resumen del uso de células rítmicas en el Pasillo</i>	39
Figura 18. <i>Análisis musical del pasillo “Noel”</i>	45
Figura 19. <i>Inicio del pasillo en acéfalo</i>	48
Figura 20. <i>Inversión</i>	49
Figura 21. <i>Cadencia auténtica</i>	50

Figura 22. <i>Intercambio modal</i>	50
Figura 23. <i>Uso de terceras</i>	51
Figura 24. <i>Movimiento oblicuo</i>	52
Figura 25. <i>Voz intermedia</i>	53
Figura 26. <i>Bel Canto</i>	53
Figura 27. <i>Conducción en los bajos</i>	54
Figura 28. <i>Análisis musical de la obra “El calavera”</i>	54
Figura 29. <i>Acéfalo</i>	57
Figura 30. <i>Patrón rítmico</i>	58
Figura 31. <i>Modulación</i>	59
Figura 32. <i>Terceras</i>	60
Figura 33. <i>Octavas con voz intermedia</i>	60
Figura 34. <i>Melodía del bajo</i>	61
Figura 35. <i>Imagen de referencia que representa la obra “Alegría”</i>	62
Figura 36. <i>Registro en el piano de la obra “Alegría”</i>	63
Figura 37. <i>Cromatismo</i>	63
Figura 38. <i>Inclusión del pedal de sustain en la obra “Alegría”</i>	64
Figura 39. <i>Uso del pedal en terceras</i>	65
Figura 40. <i>Ampliación del espectro sonoro con el uso del pedal</i>	66
Figura 41. <i>El recurso de las dinámicas</i>	66
Figura 42. <i>Intercambios modales</i>	67
Figura 43. <i>Voz intermedia</i>	68
Figura 44. <i>Voz intermedia en el compás 84</i>	68

Figura 45. <i>Imagen de referencia que representa la obra “Donaire”</i>	69
Figura 46. <i>Registro en el piano de la obra “Donaire”</i>	70
Figura 47. <i>Cruzamiento de voces en la obra “Donaire”</i>	70
Figura 48. <i>Tensiones entre las partes.</i>	71
Figura 49. <i>Registro agudo en arpeggio</i>	72
Figura 50. <i>Acentuaciones en registros bajos y agudos</i>	72
Figura 51. <i>Registros en inversiones</i>	73
Figura 52. <i>Imagen de referencia que representa la obra “Danza de amor”</i>	74
Figura 53. <i>Registro en el piano de la obra “Danza de amor”</i>	74
Figura 54. <i>Frases con más fuerza y acentuaciones en la obra “Danza de amor</i>	75
Figura 55. <i>Conducción de la melodía del bajo</i>	76
Figura 56. <i>Dolce</i>	77
Figura 57. <i>Voz soprano y bajos</i>	77
Figura 58. <i>Trino</i>	78

Lista de tablas

Tabla 1.....	20
Tabla 2.....	22

Introducción

El presente proyecto de investigación pretende describir el proceso que se llevó a cabo en la composición de tres pasillos colombianos para piano solista, con base en el eje temático de tratamiento tímbrico a través del uso de las indicaciones de expresión (tempo, dinámica, acentuación y carácter) y el uso del pedal, como exploración tímbrica del instrumento. Se decidió hacer este proyecto dada una relación cercana con el piano, un gusto por la música colombiana, el interés por analizar los sonidos en el piano y aplicarlos en la creación de tres pasillos, los cuales generalmente se interpretan con otro tipo de instrumentos de cuerda pero que en este caso han sido sustituidos por el piano.

El *pasillo*, entendido como “la esencia de un poema de amor musicalizado” (Mondo Latino, s.f.) tiene su origen en las primeras décadas del siglo XIX, pero hoy en día sigue teniendo gran relevancia en la cultura musical colombiana. Además, el piano siendo un instrumento de características polifónicas y poli rítmicas, permite la creación del pasillo a través de su exploración tímbrica.

Asimismo, este proyecto nace con la intencionalidad de aportar tres obras musicales al repertorio existente de pasillos colombianos para piano desde la exploración de los diferentes sonidos que se pueden obtener en el instrumento. Adicionalmente, se pretende analizar conceptos relevantes dentro del proyecto, tales como: Pasillo, pasillo colombiano, timbre, sonido, pedales del piano e indicadores de expresión, para así documentar con base teórica la creación del mismo.

Planteamiento temático

El timbre ha sido definido como un gran territorio dentro de la música (Schönberg, 1979), además se han realizado profundas investigaciones del concepto. Borrero. D (2008) en su investigación “el timbre como factor estructurante”, manifiesta que el timbre es la cualidad por la que diferenciamos la fuente productora de cada sonido, el timbre nos permite identificar el tipo de instrumento que se está interpretando.

El piano es un instrumento cordófono y de cuerda percutida en donde cada tecla produce sonidos, los cuales son generados a través de las vibraciones de las cuerdas. Estos sonidos pueden llegar a reemplazar a otros instrumentos al realizar una composición. Aunque el piano no suena exactamente igual a los instrumentos percusivos y de cuerda como la guitarra, bandola o tiple (debido a las características tímbricas de cada instrumento), se pueden aprovechar sus recursos sonoros para incorporarlos en la composición de tres pasillos colombianos originales para piano solista.

Se escogió el pasillo colombiano pues éste ha sido entendido como “la danza de la libertad” o como un “gesto de expresión de alegría” (Colombia cultural, s. f.). Este ritmo se encuentra principalmente en la región andina, la cual abarca los departamentos de Santander, Norte de Santander, Boyacá, Cundinamarca, Tolima, Huila y Bogotá (Salazar Mejía, 2010), departamentos en donde el compositor ha tenido un gran acercamiento además de ser Bogotá su ciudad natal.

A través del pasillo se pueden manifestar diferentes sentimientos, tales como el amor, la tristeza o la alegría, dentro de lo cual se busca indagar en los siguientes aspectos; los elementos musicales más importantes del pasillo tradicional colombiano en términos de métrica, ritmo, armonía y melodía, la estructura de diferentes pasillos colombianos teniendo como referentes a Pedro Morales Pino y Luis Antonio Calvo, y finalmente, hacer el análisis del uso de los indicadores de expresión (tempo, dinámicas, acentuación y carácter) y de las técnicas del pedal, como una base fundamental para la composición de los pasillos, pues a través de ellos se juega con los sonidos de cada tecla para lograr la intención que se quiere con las obras.

Se entiende que cada instrumento tiene sus propias características sonoras, y el objetivo es aprovechar las características sonoras y recursos tímbricos del piano, por ende, se presenta la pregunta de investigación ¿De qué manera incorporar los recursos tímbricos del piano a través del uso de los indicadores de expresión y del pedal, en la composición de tres pasillos originales para piano solista?

Justificación

Para el presente proyecto se realizó la creación de tres pasillos colombianos, los cuales están diseñados para ser interpretados por cualquier músico pianista que sepa leer partituras en un nivel avanzado.

Los tres pasillos colombianos se crearon con base en las experiencias y conocimientos adquiridos en el proceso de formación de un estudiante universitario, que explora los timbres del piano para sacar provecho a los recursos sonoros que se pueden obtener desde el uso de las indicaciones de expresión y del pedal en sus distintas formas.

Además, se enmarca en el contexto cultural colombiano, en donde se pueden encontrar diferentes ritmos tradicionales dada la riqueza cultural y social del país. Ritmos como el mapalé, el porro, el bullerengue, la cumbia, el pasillo, la guabina, el bambuco, o el torbellino, son algunos de los más tradicionales (Martínez, 2019).

Asimismo, ésta investigación tiene relevancia desde el contexto sociocultural ya que éstas composiciones ampliarán el repertorio de la academia musical colombiana desde un componente innovador, pues teniendo en cuenta que el pasillo es generalmente interpretado por tríos de cuerda (guitarra, tiple y bandola) (Ruiz, s. f), en este caso se realizará en formato de piano solista y se utilizarán los recursos tímbricos y sonoros del instrumento para asemejar algunos de los instrumentos mencionados anteriormente.

Por otra parte, este proyecto es importante para la institución de educación superior ya que deja en evidencia algunos de los procesos de enseñanza impartidos por la misma en la profundización de composición y arreglo, los cuales han sido las bases del estudiante que realizó las obras.

Finalmente, las obras aportan al campo de las artes debido a la exploración que se realiza en el instrumento al implementar todo su registro sonoro a partir del tratamiento tímbrico, para la creación de los tres pasillos colombianos originales llamados “Alegría”, “Donaire” y “Danza de amor”.

Objetivos

Objetivo general

Realizar la composición de tres pasillos colombianos para piano solista a través de las indicaciones de expresión y el uso del pedal como base de la exploración tímbrica del instrumento.

Objetivos específicos

Analizar los elementos musicales más importantes del pasillo tradicional colombiano (métrica, ritmo, melodía y armonía) en las obras *El calavera* de Pedro Morales Pino y *Noel* de Luis Antonio Calvo.

Identificar la estructura de los pasillos colombianos para aplicarla en la composición de las obras *Alegría*, *Donaire* y *Danza de amor*, teniendo como referentes a compositores como Pedro Morales Pino y Luis Antonio Calvo.

Indagar en el uso de las indicaciones de expresión y el uso del pedal en las obras *El Calavera* y *Noel*, para incorporarlos en las obras *Alegría*, *Donaire* y *Danza de amor*.

Marco teórico

Pedales del piano

El piano tiene tres pedales denominados como el pedal derecho, central e izquierdo.

Figura 1.

Uso de los pedales en el piano.



Nota. Leer partituras con indicaciones de pedales [Imagen], por Michael Noble, n.f, Tomado de Wikihow cómo hacer cualquier cosa (<https://es.wikihow.com/usar-los-pedales-del-piano#Referencias>).

Al combinar los tres pedales, se puede generar un sonido diferente en el timbre del instrumento.

Pedal derecho (pedal de armónicos).

Este pedal permite mantener notas sucesivas sin interrupción y con prolongamiento, además, produce una tensión y el sonido de la nota varía dependiendo del peso con el cual se presione el pedal y el peso que la muñeca, el antebrazo, el brazo y el cuerpo ejerzan sobre la tecla.

Pedal izquierdo (pedal de una corda)

Este pedal genera un sonido más suave, dulce y menos brillante en comparación con el pedal de sustain.

Pedal del centro (sostenuto)

El pedal de sostenuto funciona cuando se toca el acorde y luego se presiona el pedal, lo cual genera que las notas que se toquen después de haberlo presionado suenen de forma independiente y sin un efecto de “legato”.

Indicaciones de expresión en la música

Dinámicas y reguladores para interpretar el piano.

Según Ricardo de tutempo (2022) se define que las dinámicas son los diferentes niveles de volumen (intensidad del sonido) en una obra musical y se representan de dos formas, la primera es *piano* que significa “suave” y la segunda es *forte* que significa “fuerte”.

El autor señala que a partir de esas dos dinámicas se usan otras variaciones para indicar de manera más precisa el nivel de volumen deseado.

La siguiente tabla tomada muestra un ejemplo de las variaciones que existen:

Tabla 1.

Indicaciones de expresión en la música.

Pianissimo	Pp	Muy suave
Piano	P	Suave
Mezzo Piano	Mp	Medio suave
Mezzo forte	Mf	Medio fuerte
Forte	F	Fuerte
Fortissimo	Ff	Muy fuerte
Piano forte	pf	Suave y después fuerte

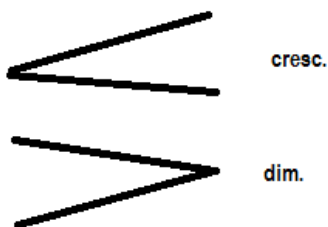
Nota. La tabla muestra las indicaciones de expresión en la música. Fue recopilada de curso de ‘teoría musical nivel III signos de expresión’ por Vanesa Cordantonopulos (n.f). *Curso de teoría musical* (<https://cursoteoriamusical.com/signos-de-expresion/>).

Asimismo, Ricardo de tutempo (2022) manifiesta que los *reguladores* son los símbolos que indican el cambio de dinámica. Los reguladores básicos son *crescendo* (abreviado *cresc.*, significa creciendo en intensidad) y *diminuendo* (abreviado *dim.*, significa disminuyendo en intensidad).

La siguiente gráfica representa los reguladores:

Figura 2.

Reguladores.



Nota. Representación de los reguladores en una partitura.

Tempo

De acuerdo con Fernández (2016) se puede definir al *tempo* como la velocidad en la cual se toca (interpreta) una pieza musical, el tempo puede ser lento o rápido. Según el autor algunos de los que existen y más comunes son los siguientes:

Tabla 2.*Tempo.*

• Grave (muy despacio y pesado)
• Larghissimo (muy despacio)
• Largo (despacio, amplio)
• Larghetto (despacio)
• Lento (despacio)
• Adagio (lento, con comodidad)
• Adagietto (menos despacio)
• Andante (pausado)
• Andantino (menos pausado)
• Moderato (con moderación)
• Allegretto (animado)
• Alegre (animado, aprisa)
• Vivace (vivo)
• Vivacissimo (más veloz)
• Presto (muy rápido, apresurado)
• Presttissimo (máxima velocidad)
• Rallentando (rall.) retrasando
• Retardando (rit.) retardando
• Acelerando (accel.)
• Rubato (rub.) libremente
• Sostenuto: sosteniendo y descuidando un poco el tiempo.
• Morendo: ir apagando el sonido y rallentando.
• Non troppo: no demasiado. (Ejemplo: Allegro ma non troppo vivace)

- Con moto: con movimiento.
-
- Molto: mucho.
-
- Poco a poco: poco a poco.
-
- Tempo di...: va acompañado del nombre de algún tipo de composición para indicar que debe tocarse como es común en ese género. Por ejemplo, "Tempo di Valzer" indica que la velocidad debe coincidir con la usada en la mayoría de los valeses.
-
- Quasi: casi.
-
- Assai: tanto, muy, suficiente o bastante.
-
- Lo stesso tempo: a la misma velocidad.
-
- Tempo giusto: a una velocidad consistente

Nota. La tabla muestra el tempo en la música. Fue recopilada del curso de “Indicadores de expresión en la música” por Fernández (2016). (<https://www.clasesguitarraonline.com/teoria-analisis-musical/2016/3/17/indicaciones-musica-tempo-caracter-dinamica>).

Carácter

El carácter es una característica fundamental de toda pieza musical, ya que representa el sentimiento que se quiere transmitir, algunos de ellos son agitado, amable, animado, apasionado, muy cantable, con alma, expresivo, fogoso, decidido, desesperado, dulcemente, lloroso, juguetón, gracioso, cariñoso, majestuoso, triste, marcial, con tristeza, misterioso, placentero, jugueteando, con espíritu y tiernamente (Fernández, 2016).

Acentuación

En música se entiende por acentuación a un acorde en el cual se quiere hacer énfasis.

Según Fernández (2016) se pueden interpretar de las siguientes maneras:

- Acento (^): ataque fuerte e intenso
- Forte-piano (> o fp): ataque fuerte y disminución rápida de la intensidad.
- Piano-forte (< o pf): ataque suave y aumento rápido de la intensidad.
- Staccato o picado (un punto sobre la nota): ataque percusivo y acortado (reduciendo el valor de la nota aproximadamente a la mitad).
- Tenuto (una barra horizontal sobre la nota): acentuando suavemente la nota.

Pasillo

Según Definiciona (s.f.) La palabra pasillo compuesta por el sustantivo “paso” y el sufijo “illo” es una danza popular entendida como “la esencia de un poema de amor musicalizado (Mondo Latino, s.f.) tiene su origen en las primeras décadas del siglo XIX:

El pasillo surge durante la época independentista en los Andes neogranadinos y

gran colombianos en las primeras décadas del siglo XIX como una adaptación del vals austriaco, variación que determinó un cambio rítmico. El movimiento se hizo acelerado y hasta vertiginoso en su forma coreográfica. En Colombia y Ecuador recibió el nombre de pasillo y en Venezuela conservó el de valse. (Ecuadoraldía, 2019)

De acuerdo con Pérez Sandoval & Montalvo López (2006) en esta época ritmos como el paspié, el minué y la valenciana tomaron una gran importancia que luego se transformaron en el vals colombiano.

Se caracterizaba por ser tocado en tempos lentos en un formato muy variable en el cual se podía encontrar diversidad de instrumentos como: piano, flauta, tambora, guitarra, triángulo, clarinete, trombón, redoblante, bombo y platillos. El vals colombiano se componía de dos partes, la primera parte era de 16 compases donde las parejas bailaban tomándose de las puntas de los dedos realizando posturas elegantes y académicas. La segunda tenía el nombre de Capuchinada, en la cual los danzantes se dejaban transformar por un baile más libre y extravagante, convirtiéndolos en verdaderos energúmenos. (p. 13)

En la misma época, los valeses de Johann Strauss adquirieron gran popularidad y relevancia cultural en el país.

Por otro lado, se desencadenaron una serie de eventos de gran relevancia, los cuales fueron: La propagación de ritmos propios de la época, entre ellos el pasillo a través de clases de danzas dictados por la academia Fournier y la creación de la academia filarmónica de Bogotá

(1848), lo cual permitió la implementación de diferentes instrumentos y ritmos musicales (Pérez Sandoval & Montalvo López, 2006).

Según datos tomados de Clubensayos (2013) en sus inicios el pasillo era únicamente instrumental y su ejecución se basaba en los tres instrumentos básicos de la música andina: bandola, tiple y guitarra, a veces complementados con el violín. Posteriormente aparece el pasillo vocal que incluye letras de gran contenido poético.

Finalmente, Pérez Sandoval & Montalvo López (2006) afirman que:

La estructuración y consolidación del pasillo se da a finales del siglo XIX gracias al aporte de Pedro Morales Pino (1863-1926), persona que le dio forma al pasillo, el bambuco, a la danza y la guabina; es el padre de la música Andina colombiana. Su aporte fue decisivo en la constitución de la música Andina tanto en su estructura como en su formato. Algunas de sus contribuciones fueron: Definir una estructura de tres secciones (conocida hoy en día); Reestructurar la bandola (tanto en su forma, modificando el número de órdenes, como en la importancia de esta en el formato); Establecer un formato específico (tiple, bandola, guitarra) y comenzar a escribir sus distintas composiciones o arreglos y la Creación de la lira colombiana. (p,15)

Características armónicas del pasillo

Según Montalvo y Pérez (2006), citado por Montalvo (2019):

La organización armónica del pasillo no tiene una estructura estándar o una evolución histórica definida. La armonía depende del carácter y el conocimiento del compositor. Sin embargo, en la construcción armónica del pasillo podemos encontrar

algunas características comunes entre varias composiciones, una de estas es la Modulación entre las partes. En la construcción de las secciones observamos distintos tipos de modulaciones entre ellas, las cuales varían según el modo en el que se encuentra el pasillo ya sea este mayor o menor.

Se puede encontrar la siguiente forma:

Figura 3.

Estructura armónica en pasillos menores.

<i>Forma</i>	<i>Ejemplo</i>	<i>Temas</i>
A Primer grado en menor	Dm	Jaime Llano, Humorismo, Sentimiento Campesino Coqueteos, Ecos de Colombia, Peloteros, Día de reyes, Rodrigo Mantilla, Oscar y Gabriel.
B Paso al relativo mayor, vuelve al modo menor	F y Dm	
C Paso a la Paralela	D	

Nota. Estructura armónica de pasillos menores. Tomada de *Improvisación en el pasillo y el bambuco de la región andina colombiana*. Pérez Sandoval, J. A. & Montalvo López, F. L, 2006, (<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7621327>)

Según Montalvo & Pérez Sandoval (2006) En la Parte B podemos encontrar algunas excepciones. En algunos casos no pasa al relativo mayor, manteniendo la misma tonalidad de la parte A. En otras ocasiones pasa al relativo mayor sin volver al modo menor.

Figura 4*Estructura armónica en pasillos menores*

<i>Forma</i>	<i>Ejemplo</i>	<i>Temas</i>
A Primer grado en menor	Dm	<i>Radio Santa fe, Maestro Nicanor; Chueco Duarte Rocio Cuadrados</i>
B Primer grado en menor	Dm	
C Paso a la Paralela	D	

Nota. Estructura armónica de pasillos menores. Tomada de *Improvisación en el pasillo y el bambuco de la región andina colombiana*. Pérez Sandoval, J. A. & Montalvo López, F. L, 2006, (<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7621327>)

Figura 5.*Estructura armónica en pasillos menores*

<i>Forma</i>	<i>Ejemplo</i>	<i>Temas</i>
A Primer grado en menor	Dm	<i>Tio climaco, Mónica, Adioses Acuáta</i>
B Paso al Relativo Mayor	F	
C Paso a la Paralela	D	

Nota. Estructura armónica de pasillos menores. Tomada de *Improvisación en el pasillo y el bambuco de la región andina colombiana*. Pérez Sandoval, J. A. & Montalvo López, F. L, 2006, (<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7621327>)

En los pasillos mayores encontramos la siguiente estructura. Las partes A y B están en mayor. En la C pasa a la región de la subdominante, teniendo tres opciones: subdominante mayor, subdominante menor ó relativa mayor de la subdominante menor. (p, 57)

Figura 6.

Estructura armónica en pasillos mayores

<i>Forma</i>	<i>Ejemplo</i>	<i>Temas</i>
A Mayor	G	<i>Riete Gabriel, Gata Golosa, Fita chiquita, Ilusion, Arpegios</i>
B Mayor	G	
C Subdominante	C / Cm ó Eb	

Nota. Estructura armónica de pasillos mayores. Tomada de *Improvisación en el pasillo y el bambuco de la región andina colombiana*. Pérez Sandoval, J. A. & Montalvo López, F. L, 2006, (<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7621327>)

Características estructurales

Según la investigación de Montalvo & Pérez Sandoval (2006), la forma del pasillo tradicional consta de tres secciones, A-B-C. Cada sección, en la mayoría de los casos de 16 compases, que se repiten (Con excepciones de ciertos pasillos, donde alguna de las partes tiene más de 16 compases).

Figura 7

Estructura de repetición de los temas

A:ll	B:ll	C:ll
16 compases	16 compases	16 compases

Nota. Tomada de *Improvisación en el pasillo y el bambuco de la región andina colombiana*.

Pérez Sandoval, J. A. & Montalvo López, F. L., 2006,

(<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7621327>)

Además, Montalvo & Pérez Sandoval (2006) afirman que:

Dependiendo de la armonía se encuentran dos maneras de organizar las tres secciones.

En este caso encontramos las tres secciones definidas con su respectiva repetición. Para finalizar se retoma el tema de la sección A.

Figura 8

Cuadro de estructura del pasillo

A	A
B	B
C	C
A	

Nota. Tomada de Improvisación en el pasillo y el bambuco de la región andina colombiana.

Pérez Sandoval, J. A. & Montalvo López, F. L., 2006,

(<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7621327>)

Características melódicas

Respecto a las características melódicas Montalvo & Pérez Sandoval (2006) sostienen que:

Se han definido tres características que identifican y describen el comportamiento melódico del pasillo. Este comportamiento es variado haciendo uso de cromatismos, bordaduras y arpegios. En ciertas ocasiones algunos de estos elementos sobresalen notoriamente; en otros casos, se da una combinación de todos. Estas características no son una regla exacta para cada pasillo, pero es posible encontrar su uso en diferentes obras de distintos autores. Para este análisis se tuvo en cuenta la relación de la melodía con la armonía. (p,19)

Figura 9.

Tensiones disponibles

<i>Notas del acorde se representan 1,3,5,7</i>	<i>Grados que pertenecen a la escala, se representan con una D: 2,4,6</i>
<i>Tensiones, se emplea una T y el numero correspondiente de acuerdo al acorde. T 9,11,13</i>	<i>Notas que tienen alteración y se mueven por ½ tono, Cromáticas, se representan con una C.</i>

Nota. Tomada de Improvisación en el pasillo y el bambuco de la región andina colombiana.

Pérez Sandoval, J. A. & Montalvo López, F. L, 2006,

(<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7621327>)

Los cromatismos pueden utilizarse de tres maneras diferentes, al inicio de las frases, en los temas o motivos y para conectar frases (Montalvo & Pérez Sandoval, 2006).

Algunos pasillos tienen la melodía o motivo principal realizados con cromatismos. Un ejemplo claro son los ecos de Colombia de Plinio Herrera.

Según Montalvo & Pérez Sandoval (2006) esta obra inicia con salto de octava, seguido por una escala cromática descendente hasta el tercer compás donde se usa una bordadura para llegar al Sol del compás 3.

Figura 10.



Ecos de Colombia



Asimismo, Montalvo & Pérez Sandoval resumen el uso de los cromatismos en el pasillo de la siguiente forma:

Figura 11.

Resumen del uso de los cromatismos en el pasillo

<i>Cromatismos</i>			
<i>Usados en</i>	<i>Características</i>	<i>Figuración rítmica</i>	<i>Temas</i>
<i>Comienzos de frase</i>	<i>Ascendentes o descendentes.</i>	$\frac{3}{4}$ ♩ 	<i>Los muchuelos Saltarín En la Brecha Rodrigo Mantilla</i>
<i>Motivos contruidos principalmente con cromatismos</i>	<i>Principalmente descendentes</i>	$\frac{3}{4}$ ♩ 	<i>Ecos De Colombia Acuatá</i>

Nota. Tomada de *Improvisación en el pasillo y el bambuco de la región andina colombiana.*

Pérez Sandoval, J. A. & Montalvo López, F. L., 2006,

(<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7621327>)

Giros melódicos

Algunos pasillos pueden desarrollarse en giros melódicos, como lo podemos observar en el siguiente gráfico.

Arpeggios

Los arpeggios también suelen ser comunes en los pasillos colombianos y se pueden clasificar los arpeggios en comienzos de frase, motivos cortos, y secciones construidas esencialmente con arpeggios (Montalvo & Pérez Sandoval, 2006).

Podemos notar en este gráfico un ejemplo de la construcción de los arpeggios en el pasillo:

Figura 13

Arpeggios en comienzos de frase

Ejemplos:

Coqueteos parte A, compás 1 *Coqueteos parte A, compás 5*

Coqueteos parte C, compás 1 *Coqueteos parte C, compás 5*

*Ilusión parte A, compás 3*⁴⁰ *Ilusión parte A compás 7*

*Aviador parte A, compás 1*⁴¹ *Aviador parte A, compás 5*

Nota. Tomada de *Improvisación en el pasillo y el bambuco de la región andina colombiana*.

Pérez Sandoval, J. A. & Montalvo López, F. L., 2006,

(<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7621327>)

Por otro lado, se encuentran los motivos construidos con arpeggios:

Figura 14.

Arpeggios en comienzos de frase

• *Anita la bogotanita*

parte A, compás 1

parte A, compás 4

• *Arpeggios⁴²*

parte A compás 1

Nota. Tomada de *Improvisación en el pasillo y el bambuco de la región andina colombiana.*

Pérez Sandoval, J. A. & Montalvo López, F. L., 2006,

(<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7621327>)

Finalmente se encuentran las secciones construidas con arpeggios:

Figura 15

Arpeggios en comienzos de frase

Ejemplos:

- *Ecos de Colombia sección C*

- *Acuatá sección B⁴³*

- *Fita Chiquita sección C*

Nota. Tomada de *Improvisación en el pasillo y el bambuco de la región andina colombiana.*

Pérez Sandoval, J. A. & Montalvo López, F. L., 2006,

(<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7621327>)

Características rítmicas

En los pasillos las características rítmicas que encontramos en sus figuras son; negras, corcheas, semicorcheas, y en algunos adornos encontramos figuras como los tresillos, los cuales

podemos encontrar en frases de dos, cuatro u ocho compases. Las formas de mezclar estas células en diferentes compases nos proporcionan los ritmos en las melodías.

A continuación, encontraremos tres cuadros en los cuales se indican las formas en que se pueden interpretar los pasillos rítmicamente.

Figura 16

Interpretación de los pasillos rítmicamente

Ejemplos:

Radio Santafé parte A, compás 1⁴⁴

Rodrigo Mantilla parte A, compás 13

Fita Chiquita parte B, compás 13

Pasillo N°8, compás 28⁴⁵

Nota. Tomada de *Improvisación en el pasillo y el bambuco de la región andina colombiana.*

Pérez Sandoval, J. A. & Montalvo López, F. L., 2006,


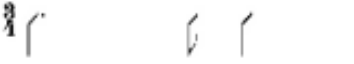










(<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7621327>)






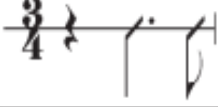

Finalmente, existen tres tipos de células rítmicas las cuales pueden tener variaciones. A continuación, el uso de las células rítmicas que se pueden desarrollar en el pasillo.

Figura 17.

Resumen del uso de células rítmicas en el Pasillo

<i>Células rítmicas</i>		
<i>Células para comienzo de frase</i>	<i>Posibles combinaciones</i>	<i>Temas</i>
1.		
$\frac{3}{4}$ ♩	$\frac{3}{4}$	<i>Pasillo N°8, Saltarin, Radio Santa fé, Rodrigo Mantilla, Fita Chiquita.</i>
	$\frac{3}{4}$	<i>Joyeles, El colombiano, Pasillo N°8, Saltarin, Rodrigo Mantilla</i>
	$\frac{3}{4}$	<i>Fita Chiquita</i>
	$\frac{3}{4}$	<i>Oscar y Gabriel, Saltarin,</i>
	$\frac{3}{4}$	<i>Bola roja, Satanás, Weekend, Jocosos, Joyeles</i>
2.		
$\frac{3}{4}$ ♩	$\frac{3}{4}$	<i>Mínimo, Pasillo N°8, Maestro Nicanor</i>
	$\frac{3}{4}$	<i>Radio Santa fé</i>
	$\frac{3}{4}$	<i>Mínimo, Maestro Nicanor</i>
	$\frac{3}{4}$	<i>Minimo, Maestro Nicanor, Riete Gabriel</i>
	$\frac{3}{4}$	<i>Fita Chiquita</i>

Células para comienzo de frase	Posibles combinaciones	Temas
3.		
		<i>Rodrigo Mantilla, Satanás, Weekend, Croquis</i>
		<i>Rodrigo Mantilla, Maestro Nicanor</i>
4.		
		<i>Rodrigo Mantilla</i>
		<i>Sentimiento Campesino, El colombiano</i>
5.		
		<i>Jaime llano, Satanás, Blanquita, Día de reyes, Adioses</i>
		<i>Satanás, En la brecha, Adioses, Día de reyes</i>
		<i>Coqueteos, Fuera de concurso, Mónica</i>
		<i>Día de reyes</i>
		<i>Blanquita</i>

<i>Células de un compás empleadas a manera de repetición</i>		
	<i>Fita chiquita, Barranquilla. Mínimo</i>	
	<i>Fita Chiquita, Eléctrico</i>	
	<i>Riete Gabriel</i>	
	<i>El Molino</i>	
	<i>Croquis, Joyeles</i>	
	<i>Satanás, El Colombiano</i>	
	<i>Gata Golosa</i>	

Nota. Tomada de *Improvisación en el pasillo y el bambuco de la región andina colombiana.*

Pérez Sandoval, J. A. & Montalvo López, F. L, 2006,

(<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7621327>)

Pasillo Colombiano

En el estudio de Morales et al. (2001) Se afirma que el pasillo colombiano tiene inicios en 1800, Melo, M. E., & Baracaldo, P. (2012) afirman que antes del pasillo se disfrutaba el vals como la danza central, la principal acción en esta danza era “dar vueltas o girar en pareja” y surgieron de las prácticas campesinas inglesas, francesas y alemanas, pero generó un gusto colectivo para la década de los años veinte en el siglo XIX en Bogotá. Con el pasar del tiempo el

vals se convirtió en el pasillo, como una muestra de alegría frente a la independencia de los españoles.

Ruiz Méndez (s. f.) afirma la importancia que tiene el pasillo colombiano para la preservación cultural del país y tenía varias denominaciones tales como “el valse del país, el valse nacional o el valse del cachaco”. Asimismo, Méndez menciona:

Encontramos el pasillo fiestero, de carácter instrumental, se reconoce como el más característico en las fiestas populares por ser interpretado por las bandas de pueblo en las retretas y fiestas religiosas. También el pasillo lento, de carácter vocal o instrumental es más característico de los cantos de enamorados, pues se identifica con las serenatas y reuniones sociales. (Ruiz Méndez, s. f.).

Entre los compositores del pasillo colombiano podemos destacar a Luis Antonio Calvo (1882-1945) un compositor nacido en Colombia que inició su carrera musical en el ejército, pero continuó con sus estudios, lo que le permitió ser reconocido por sus composiciones.

Timbre

El timbre, definido como la cualidad del sonido que permite distinguirlos y diferenciarlos de otros, ya sea la voz de una persona o un instrumento musical. El timbre nos permite distinguir la calidad de dos sonidos de igual tono (frecuencia) e igual intensidad (presión) cuando son emitidos por dos focos sonoros diferentes (Aceituno, n.f.).

El timbre también es determinado por la envolvente de amplitud del sonido. La variación

de la Amplitud en el Tiempo determina una “Envolvente de Onda”. Los sonidos de nuestro entorno describen complejas variaciones de amplitud en el tiempo, pero en general se acuerda un esquema básico que representa los principales momentos de articulación de la energía de la onda, ellos son:

1. Ataque: Es el tiempo que le lleva a la onda para alcanzar el punto máximo de su amplitud.
2. Caída: Es el tiempo que le lleva a la onda para pasar del punto máximo de amplitud hasta un estado de energía estacionario.
3. Sostenimiento: Es el tiempo en que la amplitud de la onda sonora permanece estacionaria.
4. Liberación: Es el tiempo que le lleva a la onda para pasar del final de su período estacionario hasta el punto de su extinción. El ejemplo clásico de liberación corresponde al momento en que se levanta el dedo de la tecla de un piano y el sonido se disipa rápidamente.

Estas cuatro etapas no siempre están presentes en todos los objetos sonoros. En gran parte de ellos el esquema se complica notoriamente. (Es-academic, 2010).

En la actualidad, el timbre ya no es considerado un parámetro del sonido, sino más bien un parámetro multidimensional, es decir, el resultante de la interacción de las demás cualidades (Saitta, 2016).

Si consideramos que el timbre es un parámetro multidimensional y que su configuración es el resultado de la interacción de los parámetros que constituyen al sonido (es decir: altura, duración, intensidad, composición espectral, forma dinámica y

movimiento interno o evolución melódica) para aludir a una forma posible de representación, sería una ingenuidad pensar que es posible organizar el timbre tal como se ha hecho con la altura y menos con formas de organización del tipo del serialismo integral. (Saitta, 2016).

Sonido

El sonido entendido como un fenómeno físico ondulatorio consistente en la propagación a través del aire de una serie de perturbaciones que ejerce sobre éste cualquier objeto que vibra (Miyara, n.f.).

Cordantonopulos (n.f.) afirma que el timbre se le llama al color del sonido, gracias al cual podemos diferenciar instrumentos entre sí. La diferencia entre dos voces o dos guitarras, también depende del timbre: una puede sonar más dulce que la otra, o más metálica, o más opaca o brillante.

Diseño metodológico

Análisis musical

Antes de la creación de las obras se hizo un análisis a algunos pasillos creados por compositores representativos de Colombia, con el fin de identificar los aspectos más relevantes en la estructura de estos pasillos, y así, implementarlos en la composición de las obras.

Análisis del pasillo Noel (Luis. A Calvo)

Figura 18

Análisis musical del pasillo “Noel”.

30 A/E E7 A7 1. 2.

Tea * I6 IV6 V6/4 V7 Tea * I I

36 TEMA C D D D B/D# Em

IV IV IV V6/5 V Vm

41 Em Em7b5 Em7b5

Tea Vm Vm6 IIm6 Vm6 IIm6 II4/3 Ø

46 D/A D/A D/A A D

I6/4 V7 V7 I I

51 1. 2. D D.S. al Fine

Nota. Análisis musical del pasillo Noel desde la partitura.

haciendo el uso del pedal de sustain para producir un ligamiento entre las notas produciendo un efecto orquestal.

Figura 20.

Inversión



Nota. Extracto del acorde en inversión en la obra.

La obra está dividida en los temas A, B y C, los cuales se componen en 16 compases y se conforman por frases y semifrases respectivamente.

Tema A: Periodo Compuesto

1 Frase- Semifrase

2 Frase- Semifrase

Tema B: Periodo compuesto - modulante

1 Frase- Semifrase

2 Frase- Semifrase

Tema C: Periodo compuesto- Modulante

1 Frase- Semifrase

2 Frase- Semifrase

Según la imagen en el compás número 12, 13, 14, 15 y 16 se evidencia una cadencia auténtica. Además, a través del uso del pedal en el compás 14, el cual se utiliza de forma profunda, se evidencia una polifonía en arpeggio y al unísono con el acorde de D hasta llegar a la nota de A.

Figura 21

Cadencia auténtica

Nota. Imagen que referencia la cadena auténtica en la obra.

De acuerdo con las siguientes imágenes se evidencia la forma en la cual Luis A. Calvo utiliza el intercambio modal del modo eólico, después de terminar el calderón en piano.

Figura 22.

Intercambio modal

Nota. Intercambio modal, apoyatura y el uso del calderón en la obra.

Melodía

Una de las características más importantes es el uso de terceras, como se evidencia en los compases 26 al 29 Y 46 al 48.

Figura 23

Uso de terceras

Nota. Ejemplo del uso de terceras en la obra.

Otro recurso importante que se evidencia es el movimiento oblicuo, el cual nos indica que mientras una voz se mantiene, las otras se mueven, como se observa en los compases 7, 21,30 y 31.

Figura 24.

Movimiento oblicuo

The image contains two musical score excerpts. The top excerpt shows two staves. The upper staff has a yellow box around it, with the label 'M/GII' written above it. Below the staves are the chord symbols 'V6/5' and 'I'. The bottom excerpt shows a piano score starting at measure 30. The upper staff has a yellow box around it, with the label 'A/E' written above it. Below the staves are the markings 'Ad.' and '*'. Both excerpts illustrate oblique motion where one voice remains stationary while others move.

Nota. Ejemplo del movimiento oblicuo en extractos de la obra.

Otra característica es utilizar las octavas y que siempre haya una voz intermedia, la cual le da color a la composición (compases 4, 12,19 y 25).

Figura 25.*Voz intermedia*

The image displays a musical score for 'Voz intermedia'. It consists of two systems of music. The first system shows a piano accompaniment with a treble and bass clef. The right hand plays chords, with a yellow box highlighting a specific chord structure. The left hand plays a melodic line. Chords are labeled 'IIm6' in red below the first measure, 'Em/G' in blue above the second measure, and 'A7' in blue above the third measure. The second system shows a vocal line with a treble clef and a piano accompaniment with a bass clef. The vocal line is marked with 'V' and 'Transcriptor'. The piano accompaniment has dynamic markings 'p' and 'largo' and is marked with 'V' below the first and second measures. A yellow box highlights a chord structure in the vocal line. The score is in G major and 4/4 time.

Nota. Voz intermedia en las octavas.

Otra acción fundamental es tocar el acorde que va al mismo tiempo con la melodía, resaltando la voz soprano como lo hacía Chopin en su técnica de Bel canto en el piano, en los compases 2, 8, 10, 20.

Figura 26.*Bel Canto*

El Calavera (Tres Tragos)

TEMA A
C Mayor

Pasillo

$\text{♩} = 220$

Chords and markings for TEMA A (measures 1-12):

- Measure 1: C
- Measure 2: Reo. *
- Measure 3: C
- Measure 4: Dm7/F
- Measure 5: Reo. *
- Measure 6: IIm7b3
- Measure 7: C
- Measure 8: Reo. *
- Measure 9: C
- Measure 10: C7
- Measure 11: V7
- Measure 12: F

Chords and markings for TEMA B (measures 13-30):

- Measure 13: G7
- Measure 14: V7
- Measure 15: G7
- Measure 16: Reo. *
- Measure 17: C
- Measure 18: Reo. *
- Measure 19: E7 MODULA Am- C Mayor
- Measure 20: Am
- Measure 21: Vim7
- Measure 22: E7
- Measure 23: E7
- Measure 24: Am
- Measure 25: G7
- Measure 26: C
- Measure 27: V7
- Measure 28: I
- Measure 29: bVII7
- Measure 30: bIII

Additional markings: *f*, *p*, *Reo.*, *I*, *IV*, *V7/IV*, *V7/Im7*, *bIII*, *bVII7*, *IIm7b3*, *C7*, *F*, *C*, *G7*, *Dm7/F*, *C*, *Reo. **, *I*, *IV*, *V7/IV*, *N*, *C*, *I*, *E7*, *MODULA Am- C Mayor*, *Am*, *Vim7*, *V7/Im7*, *E7*, *Am*, *G7*, *C*, *bIII*, *bVII7*, *I*, *I*, *I*.

TEMA C
C Mayor
C

36

Dm7 G7

I IV V7

42

C

I I IIIm IIIm

47

I. II. v

IIIm V7 V7 I I

TEMA D Am- C Mayor

53

V7/bVIIm bVIIm V7/bVIIm

58

bVIIm IIIm7 6/3 I 6/4

64

V7 V7 I I I

I. II. v

The image displays a piano accompaniment score for the piece 'El calavera'. It is divided into two main sections: TEMA C (measures 36-47) and TEMA D (measures 53-64). TEMA C is in C major and consists of two phrases. The first phrase (measures 36-41) features a sequence of chords: C (I), Dm7 (IV), and G7 (V7). The second phrase (measures 42-47) features: C (I), C (I), Fm (IIIm), and Fm (IIIm). TEMA D (measures 53-64) is in A minor/C major and also consists of two phrases. The first phrase (measures 53-57) features: F7(b9) (V7/bVIIm), Fm (bVIIm), F7(b9) (V7/bVIIm), and a repeat sign with first and second endings. The second phrase (measures 58-64) features: Fm (bVIIm), Fm7(6/3) (IIIm7 6/3), C (I), C (I), and C (I). Dynamics include piano (p) and forte (f). Articulation includes accents and slurs. The score is written in treble and bass clefs with a common time signature.

Nota. Análisis musical de la obra “El calavera” desde la partitura.

Estructura del pasillo

Tema A: Compás 1 al 18- Se repite una vez

Tema B: Compás 19 al 35 - Se repite una vez

Tema C: Compás 36 al 51- Se repite una vez

Tema D: Compás 53 al 69- Se repite y luego termina.

Como se puede evidenciar, este pasillo de Pedro Morales inicia en acéfalo y con pedal de sustain el cual proporciona que las notas sigan sonando durante más tiempo como se observa en el compás número dos y permitir la unión y fluidez de las notas.

Figura 29.

Acéfalo

TEMA A
C Mayor

$\text{♩} = 220$

C

Ped. *

Nota. Inicio del pasillo de Pedro Morales en acéfalo.

El patrón rítmico utilizado aquí es de negra, un silencio de corchea, corchea y luego negra, según lo que se observa en el primer y segundo compás de acuerdo a la imagen. Casi en

toda la composición de “el calavera” se puede evidenciar el patrón rítmico repetidas veces con algunas variaciones en diferentes compases con diferentes ritmos.

Figura 30.

Patrón rítmico



Nota. Ejemplo del patrón rítmico.

La obra está dividida en los temas A, B, C, D los cuales se componen en 16 compases y se conforman por frases y semifrases respectivamente.

Tema A: Periodo Compuesto

1 Frase- Semifrase

2 Frase- Semifrase

Tema B: Periodo compuesto - modulante

1 Frase- Semifrase

2 Frase- Semifrase

Tema C: Periodo compuesto

1 Frase- Semifrase

2 Frase- Semifrase

Tema D: Periodo compuesto- Modulante

1 Frase- Semifrase

2 Frase- Semifrase

De acuerdo a la siguiente imagen se evidencia la forma en la cual Pedro Morales utiliza su relativa menor para tener diferentes colores en esta obra.

Figura 31*Modulación*

The musical score for Figure 31 shows a modulation. The score is in treble and bass clefs. Above the staff, there are labels: 'TEMA B' in green, 'E7' in blue, 'MODULA Am- C Mayor' in red, 'V7' in red, 'Am' in blue, and 'C' in red. Below the staff, there is a label 'VIm7' in red. The music consists of three measures with various chords and melodic lines.

Nota. Modulación entre temas.

Melodía

Una de las características más importantes es el uso de terceras, como se muestra en los compases 1,3 y en diferentes momentos también. Además, el uso del recurso del pedal de sustain, también llamado pedal de resonancia se observa cuando Pedro Morales utiliza este recurso para que haya una conexión y las notas no suenen separadas.

Figura 32

Terceras

TEMA A
C Mayor

♩ = 220

C

Pasillo

Ped. *

Nota. Uso de terceras.

Otra característica es utilizar las octavas y que siempre haya una voz intermedia, la cual le da color a la composición.

Figura 33.

Octavas con voz intermedia



Nota. Ejemplo de las octavas con voz intermedia en un extracto de la obra.

Finalmente, podemos observar que la melodía del bajo se repite hasta por dos compases con el mismo intervalo del acorde realizado.

Figura 34

Melodía del bajo



Nota. Melodía del bajo en la obra

Proceso de creación de las obras

A continuación, se describe el proceso de creación de los pasillos *Alegría*, *Donaire* y *Danza de amor* realizados por el estudiante Oscar Conteras.

Pasillo “Alegría”

Figura 35.

Imagen de referencia que representa la obra “Alegría”



Nota. Foto de familia feliz [Pintura], por Willem Haenraets, n.f, Tomado de Dhgate (<http://www.dhgate.com/product/wall-art-beach-paintings-happy-family-willem/404855037.html>).

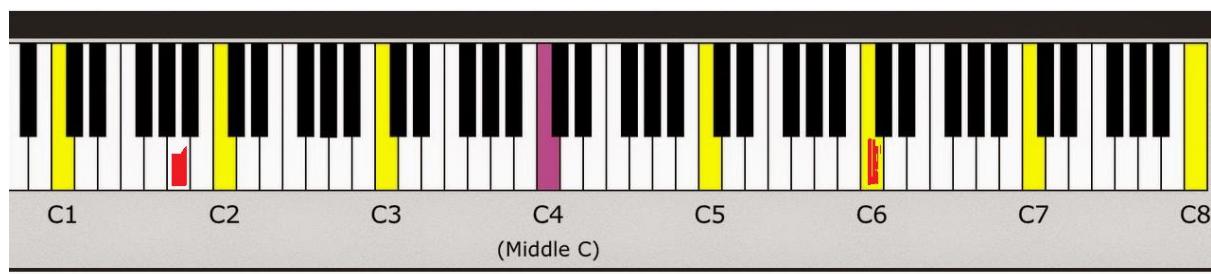
La composición del pasillo “Alegría” inició el 12 de junio de 2022. Éste se realizó pensando en la felicidad que la mayoría de los seres humanos anhelan, la cual se adquiere a través de los vínculos con personas cercanas como la familia, los amigos y el entorno.

Su estructura es; A-B-C Con repetición en los temas.

Esta obra se desarrolla desde el registro de A1 hasta C6.

Figura 36.

Registro en el piano de la obra “Alegría”



Nota. Imagen de referencia del registro en el piano de la obra “Alegría”.

Se utilizó este recurso tímbrico en la gama de colores que proporciona el piano, comenzando con el acorde en primer grado en contratiempo, acentuado con una dinámica de *Piano* y en *rubato*. Luego, en el compás número tres hay un adorno por cromatismo que entra a tempo con un *pedal con sordina*, el cual hace un *crescendo* y demostrando este recurso tímbrico que proporciona el piano al utilizar el pedal con sordina que está ubicado al lado izquierdo del piano para luego decrecer en el compás número cinco.

Figura 37.

Cromatismo

ADORNO POR CROMATISMO PASILLO

a tempo

con sord.

Nota. Ejemplo de cromatismo en la obra.

En el compás número seis se evidencia un movimiento paralelo sobre el acorde de primer grado ascendiendo para llegar a un clímax al acorde de D del compás siete acentuado, demostrando tímbricamente la fuerza que proporciona el piano al incluir el pedal de sustain.

Figura 38.

Inclusión del pedal de sustain en la obra “Alegría”.

Nota. Uso del pedal.

En el compás 8 del tema A se utiliza el recurso de terceras de forma ascendente y descendente, asemejándose a los pasillos *Noel* de Luis Calvo y *El calavera* de Pedro Morales Pino. Este recurso de tercera se genera cuando se toca una nota con el pedal derecho hundido hasta la mitad, consiguiendo básicamente dos efectos, por una parte, el sonido de terceras con el bajo se verá reflejado por armónicos de las demás cuerdas que vibran, por ello se produce un enriquecimiento del timbre y de la calidad del sonido, y por otra parte, el recurso tímbrico que este aporta es que seguirá sonando sin necesidad de oprimir la tecla y sus cuerdas seguirán vibrando. Es por esta razón se debe soltar el pedal antes del siguiente acorde o melodía compuesta donde éste indique que se debe soltar. El recurso del pedal en terceras y de las melodías compuestas permiten conseguir tímbricamente efectos de sonido y buscar conexión y

fluidez a la hora de tocar una melodía en terceras o de libre interpretación.

Figura 39.

Uso del pedal en terceras

Nota. Ejemplo del uso del pedal en terceras en un extracto de la obra.

Otra característica de la mano izquierda es el bajo en octavas con doble corchea, con silencio de corchea, corchea y negra, éstas últimas cayendo en inversión también utilizados en las obras anteriores y que caracterizan el ritmo de pasillo. Además, se utiliza el pedal de sustain y luego se suelta en el silencio de corchea para terminar en inversión el acorde, lo que aporta un efecto orquestal en donde la utilización de este recurso amplía el espectro sonoro.

El pedal de sustain da la posibilidad de mantener notas sonando en diferentes registros cuando la escritura es muy abierta, con esto nos aporta tímbricamente en este pasaje de doble corchea silencio de corchea, corchea y negra característico del pasillo de Calvo y Morales pino y del pasillo *alegría* en varios compases con variaciones rítmicas que se le implementaron a este.

Figura 40.

Ampliación del espectro sonoro con el uso del pedal



Nota. El pedal como herramienta para ampliar el espectro sonoro.

En las composiciones de Calvo y Morales podemos ver el cambio de tonalidad para pasar de una sesión a otra, el cual fue utilizado en el compás número 38, que hace una modulación abrupta al relativo menor, pasando así a Bm, y luego en el compás número 52 volviendo a la tonalidad de D. De esta forma podemos ver cómo se realizó un juego entre la tonalidad de su tónica y su relativo menor, la cual comprende de una forma ABC con repetición de los temas, y produciendo contrastes dentro de la obra por medio de elementos como el carácter, las dinámicas, el ritmo, y la armonía, pero este se logró a través de la implementación del ataque que deben realizar los dedos de mano al comenzar con una dinámica P que se debe interpretar con un sonido dulce que será interrumpido por otro motivo más rítmico y fuerte. En casi toda la obra se utiliza este recurso tímbrico por medio de las dinámicas, produciendo contrastes en ellas.

Figura 41.

El recurso de las dinámicas

Nota. Cambio a otra tonalidad por medio del recurso de las dinámicas.

Otro recurso aquí utilizado armónicamente son las dominantes secundarias y el uso de intercambios modales en inversiones como se observa en las obras de Calvo y Morales (compás 39 al 48)

Figura 42.

Intercambios modales

Nota. Ejemplo de intercambios modales en los temas.

Algunos de los recursos tímbricos implementados en esta obra son los rubatos, indicaciones de volver a tempo, cromatismos, dinámicas como piano, mp, mf, ligaduras, acordes abiertos en inversión 6/3, 6/4, 6/5, 4/3 etc., en inversiones, crescendo, decrescendo, staccato, acentuaciones, pedales en sustain, pedales con sordina, trinos invertidos, trinos directos, arpeggios, octavas con voces intermedias (compás 80 y 84).

Figura 43.*Voz intermedia*

Musical score for "TEMA C" by Luis A. Calvo. The score is in 3/4 time with a tempo of 150 bpm. It features an intermediate voice part (Voz intermedia) and guitar accompaniment. The guitar part includes chords A7, D, Em, V7, Em7/G, IIm, and IIm7/6/5. The tempo is marked as 150 bpm, and the dynamics include *mf*. The text "8 CON VOZ INTERMEDIA DE LUIS A CALVO" is written across the staves.

Nota. Voces intermedias en la obra.

También se toca el acorde que va al mismo tiempo con la melodía, como se puede ver en la obras de calvo y morales pino resaltando la voz soprano como lo hacía Chopin en su técnica de Bel canto en el piano y aportando tímbricamente en el compás 84 en donde hay una voz Intermedia que le da otro color a la composición.

Figura 44.*Voz intermedia en el compás 84*



Nota. Voz intermedia en un extracto de la obra (Compás 84).

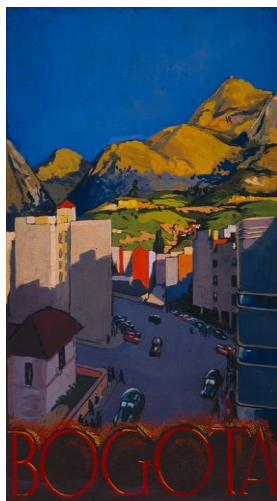
Adicionalmente se usan las cadencias con terminación en inversión y de esta forma culminar con una cadencia auténtica esta obra.

Lo usado en cuanto a sus recursos tímbricos en el piano de acuerdo a las obras analizadas anteriormente es que en su registro de A1 hasta C6 se está moviendo toda la obra de pasillo alegría utilizando ésta gama de colores y combinándolas para producir una sonoridad que asemeja a la bandola, el tiple, la guitarra y los guitarrones en un solo instrumento.

Pasillo “Donaire”

Figura 45.

Imagen de referencia que representa la obra “Donaire”



Nota. Paisaje con techos rojos [Pintura], por Raymond Depardon, n.f, Tomado de Banrepcultural (<https://banrepcultural.org>).

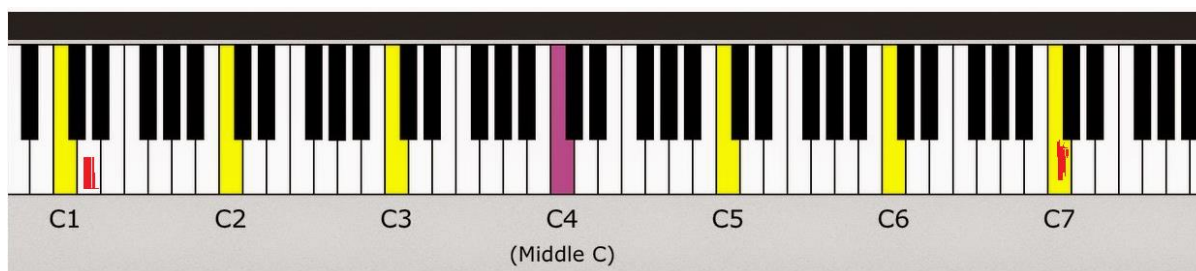
Este pasillo fue compuesto pensando en la majestuosidad que nos ofrece nuestra amada Colombia a través de los paisajes naturales. En este caso la creación de la obra se inspiró en la Bogotá antigua, la capital de Colombia.

Su estructura es; A, B, C, D con repetición en los temas, con variaciones rítmicas.

Esta obra se desarrolla desde el registro de D1 hasta C7, utilizando este recurso tímbrico con toda la gama de colores que tiene el piano, comenzando con un tresillo de semicorchea con bravura, con una dinámica de *Piano* en tonalidad de Bbm.

Figura 46.

Registro en el piano de la obra “Donaire”



Nota. Imagen de referencia del registro en el piano de la obra “Donaire”.

Uno de los recursos tímbricos utilizados en esta obra es el cruce de las voces en los compases 5 y 6 mientras la voz en clave de G se mantiene en corcheas donde va creciendo el sonido y decreciendo la voz de la mano izquierda, la cual se mueve en tresillos de corchea cruzándose y haciendo uso del pedal de sustain produciendo una combinación de colores, timbres y una polifonía al combinar muchas voces a la vez.

Figura 47

Cruzamiento de voces en la obra “Donaire”

Nota. Se observa el cruce de voces en un extracto de la obra.

También los acordes se tocan en una posición muy aguda buscando contrastes entre los colores que ofrece el piano de una forma más brillante y acentuando estos acordes para producir una tensión en estas partes, como se puede observar en las composiciones analizadas anteriormente de Calvo y Morales Pino, en donde ellos tocan estos acordes un registro de octava más bajo, pero en este caso en las composiciones se quiso realizar más arriba de estos registros de octavas, buscando un timbre diferente que contraste con su acompañamiento compases 12, 13, 14 y 15.

Figura 48.

Tensiones entre las partes.

Nota. Se utilizan las tensiones para buscar un timbre diferente.

Otro recurso fue el uso del arpeggio el cual se puede evidenciar en el compás 24, que comienza con una acentuación y se interpreta en un registro muy agudo.

Figura 49.*Registro agudo en arpeggio*

Nota. Extracto de la obra con ejemplo de registro agudo en arpeggio.

En cuanto al uso del pedal, se observa en el compás 28 la implementación de las acentuaciones en registros bajos en la mano derecha para caer en el compás 29 en *rubato* asemejándose a la bandola, tiple, guitarra y guitarrones. Según la partitura, la bandola lleva el registro soprano, el tiple el registro contra alto, la guitarra el piso armónico y los guitarrones llevan la voz baja acentuando al unísono las voces de la mano izquierda y las voces de la mano derecha el cual vuelve a *tempo* y *cantabile* para caer al tema B con pedal de sustain, produciendo contrastes entre las voces y una orquestalización.

Figura 50.*Acentuaciones en registros bajos y agudos*

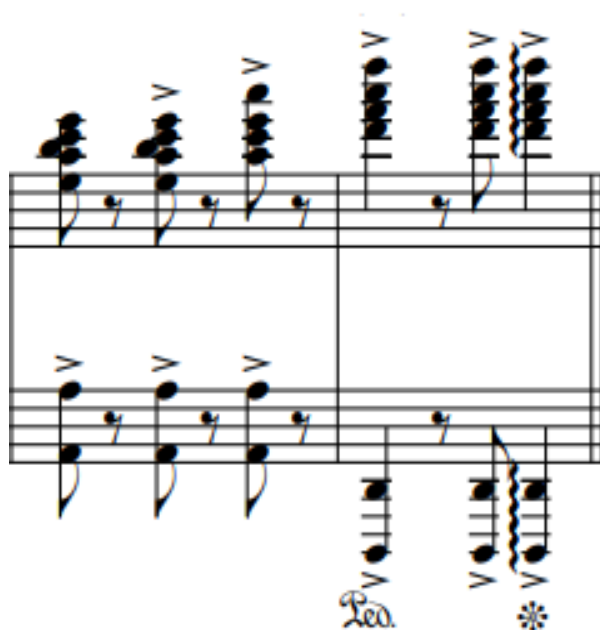
The image shows a musical score for two staves. The upper staff is marked 'rubato' and 'a tempo' with a slur over the latter part. The lower staff is marked 'cantabile' and 'Ped.' with an asterisk. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Nota. Extracto de los compases 28 al 31 de la obra “Donaire”.

En toda la obra se puede observar el uso de las indicaciones de expresión y del pedal, las cuales proporcionan diferentes timbres y colores. Pero al finalizar la obra, se observa el espectro sonoro de los compases 179 y 180, en donde se realiza un cierre en registros en inversiones con acordes con agregaciones acentuándolos, pero con un registro más brillante y bajo, culminando en negra acentuada en arpeggio con pedal de sustain, la cual genera una tensión impetuosa para el cierre de la obra.

Figura 51.

Registros en inversiones



Nota. Espectro sonoro de los compases 79 y 80.

Pasillo “Danza de amor”

Figura 52.

Imagen de referencia que representa la obra “Danza de amor”



Nota. Baile en Bougival [Pintura], por Pierre-Auguste Renoir, 1883, Tomado de Wikipedia (http://es.wikipedia.org/Wiki/Baile_en_Bougival)

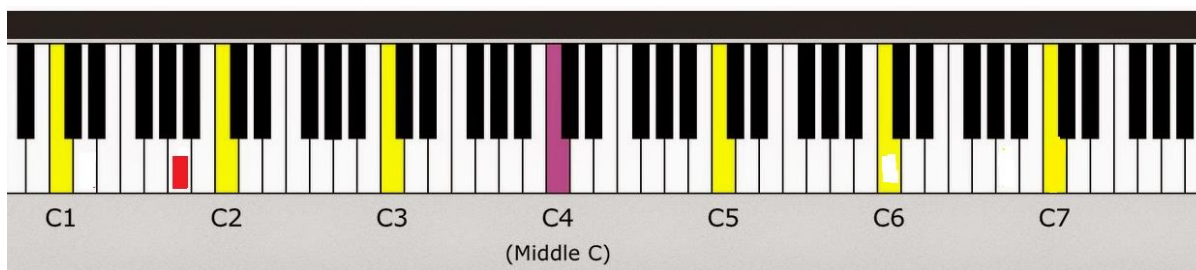
Esta composición se realizó pensando en la relación que existe entre dos personas enamoradas las cuales expresan en totalidad sus sentimientos, en la obra se buscó que a través del piano todos sus sentimientos se pudieran mostrar a través de una danza.

Su estructura es; A, B, C con repetición en los temas.

Esta obra se desarrolla desde el registro de A1 hasta C6.

Figura 53.

Registro en el piano de la obra “Danza de amor”



Nota. Imagen de referencia del registro en el piano, de la obra “Danza de amor”.

Además, se toca el acorde que va al mismo tiempo con la melodía, resaltando la voz soprano como lo hacía Chopin en su técnica de Bel canto en el piano, lo cual también se ve reflejado en los compases 2, 8, 10, 20 de “Noel”. Esto fue implementado en los compases 16 y 32 y en otros compases del pasillo “danza de amor” el cual tímbricamente nos proporciona frases con más fuerza, contraste y carácter, acompañado por una acentuación y un pedal más profundo presionado hasta el fondo progresivamente hasta llegar a presionarse todo, y de esta forma producir un timbre más fuerte en algunos compases los cuales cambia a diferentes temas o secciones.

Figura 54.

Frases con más fuerza y acentuaciones en la obra “Danza de amor”.

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is labeled with the chord 'Am' above the staff and 'Im' below it. It consists of two staves: the upper staff has a whole note chord followed by a first ending bracket over two eighth notes, and the lower staff has a whole note chord followed by two eighth notes. The second system shows the same musical structure but with accent marks (>) placed above the notes in both staves to indicate increased force.

Nota. Las acentuaciones proporcionan más fuerza en las frases.

También se observa la conducción que se le da a la melodía del bajo por medio de intervalos de segunda, o en semitonos en los compases 3, 4, 7, 8 en la obra *Noel* de Luis Calvo, el cual se utiliza como recurso tímbrico también para la composición del pasillo *Danza de amor* en los compases 20 al 27 y otros compases más.

Figura 55.

Conducción de la melodía del bajo

Notas. El aporte tímbrico en la conducción de los bajos.

Por otra parte, en el compás 34 se observa en el cambio de tema B que se toca de forma *dolce* con una dinámica de *mezzo forte*, *crescendo* y *decrescendo* y haciendo uso del pedal de sustain, a través de tresillos de semicorchea, los cuales producen una combinación de colores en repetidas ocasiones que se prolongan hasta el compás 38, pero con diferentes acordes.

Figura 56.*Dolce*

34 *mf* *dolce* TEMBA B

Pno.

37

Nota. Uso de algunas dinámicas y del tresillo en la obra.

Adicionalmente, en el compás 68 se inicia en *animatto*, en una dinámica de *forte*, con un pedal de sustain, soltándolo en el tercer tiempo. En la voz soprano se asemeja a la bandola, la cual lleva la melodía principal en esta línea, pero que se ejecuta en el piano buscando una “adaptación” a través de los colores dados por el instrumento. En los bajos se reemplaza al guitarrón, pero en el piano se toca el bajo en octava el primer tiempo.

Figura 57.*Voz soprano y bajos*

TEMA C
animato

Nota. Guitarrón y bandola en el piano.

Finalmente, el recurso tímbrico utilizado son los trinos por medio del pedal de sustain presionando hasta el fondo produciendo armónicos al tocar el pedal y el ataque que se le da a la tecla a la hora de tocarla con los dedos produce un timbre creciendo y decreciendo (compás 166).

Figura 58.

Trino

166

Pno.

Nota. El trino con el uso del pedal.

Conclusiones

Este proyecto realizado desde un proceso de investigación- creación, permitió la invención de tres pasillos colombianos para formato piano a través del uso de diferentes componentes que representan al tratamiento tímbrico en el instrumento, tales como las indicaciones de expresión y el uso de los pedales.

A través de la creación del marco teórico, se pudo tener una base para la creación de los pasillos *Alegría*, *Donaire* y *Danza de amor*, teniendo como referentes a Pedro Morales Pino en su obra *El calavera* y a Luis Antonio Calvo en su obra *Noel*. Partiendo de allí, se analizaron características importantes del pasillo colombiano, como su métrica, ritmo, melodía y armonía, pero también, se identificaron algunas indicaciones de expresión y cómo el uso del pedal modificó el sonido de algunas notas. Dado lo anterior se establecen las siguientes conclusiones.

Primero, en las obras se evidenció que el uso del pedal permite alargar las notas, acortarlas o acentuarlas, lo cual genera un efecto de orquestalización y polifonía que logra hacer el trabajo de otros instrumentos, en este caso de la bandola, el tiple, la guitarra y los guitarrones que se adaptaron al formato piano.

Segundo, las indicaciones de expresión, las cuales son; el carácter, la acentuación, el tempo y las dinámicas, permitieron informar al lector de cuál era la manera precisa de interpretar las obras, con el fin de transmitir el objetivo principal de la obra.

Tercero, las sesiones contrastantes entre las obras fueron realizadas de acuerdo al análisis de los pasillos de Calvo y Morales, los cuales varían entre piano, mezzo piano, mezzoforte y forte, y haciendo uso del cambio de tempo de muy lento a muy rápido, lo cual cambia el carácter de la obra de triste a alegre o de tierno a agitado.

Finalmente, tener un referente auditivo (en éste caso Luis Antonio Calvo y Pedro Morales) antes de componer obras originales, facilita el proceso de creación de las obras, ya que se pueden extraer datos relevantes y de interés personal de los referentes e incorporarlos para hacer creaciones de tan alto nivel musical como las creaciones de los referentes auditivos.

Referencias

Colombia cultural. (s. f.). Sistema Nacional De Información Cultural. Recuperado 29 de octubre de 30d. C., de <https://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=17&COLTEM=221>

Cordantonopulos, V. (n.f.). *Curso de teoría musical* (<https://cursoteoriamusical.com/signos-de-expresion/>).

Definiciona. (s.f.). *Significado y definición de pasillo, etimología de pasillo.* Definiciona Definición y etimología. Recuperado 3 de septiembre de 2022, de <https://definiciona.com/pasillo/>

Depardon, R. (n.f.) *Paisaje con techos rojos* [Pintura], Tomado de Banrepcultural (<https://banrepcultural.org>).

Diplomatura Superior en Música Contemporánea - JOHN CAGE / PIANO PREPARADO, POR INES SABATINI. (s. f.). <https://sites.google.com/view/dsmc/publicaciones-contenidos/john-cage-piano-preparado-por-ines-sabatini?pli=1>

Ecuadoraldia. (2019, 1 octubre). *EL PASILLO Y SU HISTORIA.* Recuperado 3 de septiembre de 2022, de <https://www.ecuadoraldia.com.ec/?p=17893>

Fernández, J. (2016, 30 septiembre). *Indicaciones de expresión en música: tempo, dinámica, acentuación y carácter*. Clases de Guitarra Online.

<https://www.clasesguitarraonline.com/teoria-analisis-musical/2016/3/17/indicaciones-musica-tempo-caracter-dinamica>

García Orozco, M. (2014). ELEMENTOS ESTRUCTURALES DEL PASILLO y EL BAMBUCO INSTRUMENTALES. *Academia.edu*. Recuperado 1 de octubre de 2022, de

https://www.academia.edu/44171581/ELEMENTOS_ESTRUCTURALES_DEL_PASILLO_Y_EL_BAMBUCO_INSTRUMENTALES

GLISSANDO - Definición y sinónimos de glissando en el diccionario español. (s. f.).

<https://educalingo.com/es/dic-es/glissando>

Haenraets, W. (s.f.) [Pintura], Dhgate, Tomado de (<http://www.dhgate.com/product/wall-art-beach-paintings-happy-family-willem/404855037.html>).

Intensidad del sonido. (s. f.). Viviendo intensamente.

https://escholarium.educarex.es/Cursos/c88535_c4115555__VIVIENDO_INTENSAMENTE.php#

Molina Montoya, N. P. (2005). ¿Qué es el estado del arte? *Ciencia & Tecnología para la Salud*

Visual y Ocular, 5, 73. <https://doi.org/10.19052/sv.1666>

Mundo Latino. (s.f.). *MONDO LATINO - Pasillo. Mondo latino un mundo lleno de maravillas.*

Recuperado el 3 de septiembre de 2022.

<http://www.mondolatino.eu/ocio/musica/ecuador/pasillo.php>

Martínez, A. G. (2019, 16 marzo). *Ritmos Musicales de las Regiones de Colombia.*

[todacolombia.com. https://www.todacolombia.com/folclor-colombia/musica-colombiana/ritmos.html](https://www.todacolombia.com/folclor-colombia/musica-colombiana/ritmos.html)

Montalvo, F. (2019, 11 mayo). *Exploración desde el Pasillo. Del Piano a la Big Band.*

Recuperado 1 de octubre de 2022, de <https://delpianoalabigband.com/exploracion-compositiva-desde-el-pasillo/>

Noble, M. (s. f.). *Como usar los pedales del piano.* Wikihow Como hacer cualquier

cosa. <https://es.wikihow.com/usar-los-pedales-del-piano>

Pérez Sandoval, J. A. & Montalvo López, F. L. (2006). Improvisación en el pasillo y el bambuco de la región andina colombiana. *Dialnet*,

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7621327>.

Pérez, M. (2021, 17 agosto). *Piano. Concepto de - Definición de.*

<https://conceptodefinicion.de/piano/>

Renoir, P. (1883) *Baile en Bougival* [Pintura, Tomado de Wikipedia

(http://es.wikipedia.org/wiki/Baile_en_Bougival)

Ricardo tutempo. (2022, 31 marzo). *Dinámicas y Reguladores – ¿qué son?* TUTEMPO

Academia Musical. <https://tutempo.com.co/dinamicas-y-reguladores/>

Salazar Mejía, I. (2010, 25 enero). *Geografía económica de la región andina oriental -*

documento de trabajo sobre economía regional y urbana. Banco de la República

Colombia. [https://www.banrep.gov.co/es/geografia-economica-region-andina-oriental-](https://www.banrep.gov.co/es/geografia-economica-region-andina-oriental-documento-trabajo-sobre-economia-regional-y-urbana#:~:text=La%20regi%C3%B3n%20Andina%20Oriental%20est%C3%A1,y%201a%20ciudad%20de%20Bogot%C3%A1)

[documento-trabajo-sobre-economia-regional-y-](https://www.banrep.gov.co/es/geografia-economica-region-andina-oriental-documento-trabajo-sobre-economia-regional-y-urbana#:~:text=La%20regi%C3%B3n%20Andina%20Oriental%20est%C3%A1,y%201a%20ciudad%20de%20Bogot%C3%A1)

[urbana#:~:text=La%20regi%C3%B3n%20Andina%20Oriental%20est%C3%A1,y%201](https://www.banrep.gov.co/es/geografia-economica-region-andina-oriental-documento-trabajo-sobre-economia-regional-y-urbana#:~:text=La%20regi%C3%B3n%20Andina%20Oriental%20est%C3%A1,y%201a%20ciudad%20de%20Bogot%C3%A1)

[a%20ciudad%20de%20Bogot%C3%A1](https://www.banrep.gov.co/es/geografia-economica-region-andina-oriental-documento-trabajo-sobre-economia-regional-y-urbana#:~:text=La%20regi%C3%B3n%20Andina%20Oriental%20est%C3%A1,y%201a%20ciudad%20de%20Bogot%C3%A1)

Anexos

A continuación, se presentan las partituras de las obras *Alegría*, *Donaire* y *Danza de amor*.

PASILLO ALEGRIA

OSCAR IVAN CONTRERAS G

TONALIDAD D

$\text{♩} = 120$ INTRO

Piano

rubato *a tempo*

p *mp*

Ped. * Ped. * Ped. con sord.

Pno.

5

TEMA A

mf *mp*

Ped. * Ped. * Ped. *

Pno.

10

Ped. * Ped. * Ped. tr Ped. *

Pno.

16

Ped. * Ped. * Ped. Ped. * Ped. * Ped. *

TEMA A

Pno.

22

mp

Ped. *

Pno.

27

tr

Ped. *

Pno.

33

tr

Ped. *

TEMA B

Pno.

39

mf

Ped. *

Pno.

45

mp *mf* *mp* *mf*

Ped. *

TEMA B

50 *rubato* *a tempo*

Pno.

mf

Ped. *

56

Pno.

Ped. *

61

Pno.

mp *mf*

Ped. *

66

Pno.

mp

Ped. *

72

Pno.

tr *mf*

Ped. *

rubato

a tempo

Pno.

Musical notation for measures 78-83. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features chords and a trill in measure 83. The left hand has a rhythmic accompaniment with accents and asterisks. Performance markings include *mf* and *tr*.

Pno.

Musical notation for measures 84-89. Treble clef, key signature of two sharps. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand continues the accompaniment. Performance markings include *mf* and *tr*.

Pno.

Musical notation for measures 90-95. Treble clef, key signature of two sharps. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand continues the accompaniment. Performance markings include *mf* and *tr*.

Pno.

Musical notation for measures 96-100. Treble clef, key signature of two sharps. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand continues the accompaniment. Performance markings include *mf* and *tr*.

Pno.

Musical notation for measures 101-105. Treble clef, key signature of two sharps. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand continues the accompaniment. Performance markings include *mf* and *tr*.

106

Pno.

Ped. * Ped. * Ped. *

110

Pno.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

116

Pno.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

122

Pno.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

127

Pno.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

132

Pno.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

137

Pno.

Ped. * *rubato* Ped. ($\text{♩} = 120$) *a tempo* Ped. *

141

Pno.

Ped. * Ped. * *mp* Ped. * Ped. * Ped. *

147

Pno.

Ped. * Ped. * *TEMA A* *tr* Ped. * Ped. *

153

Pno.

Ped. * *mf* Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

159

Pno.

mp

Red. *

164

Pno.

TEMA A

tr

Red. *

170

Pno.

Red. *

PASILLO DONAIRE

OSCAR IVAN CONTRERAS G.

(♩ = 120)

INTRO
TONALIDAD Bbm
con bravura

TEMA A

Piano

measures 1-4

Pno.

measures 5-9

Pno.

measures 10-15

Pno.

measures 16-20

PASILLO DONAIRE

Pno.

21

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Pno.

27

rubato

a tempo

mp cantabile

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Pno.

33

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Pno.

39

TEMA A

mf

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Pno.

44

mp

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

50

Pno.

TEMA B

mp

Red. *

56

Pno.

♩ = 160

Red. *

62

Pno.

TEMA C

mp

Red. *

67

Pno.

mf

Red. *

73

Pno.

mp

Red. *

79

Pno.

mf

Ped. * Ped. * Ped. =190 * Ped. * Ped. * Ped. *

85

Pno.

mf

TEMA C

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

91

Pno.

mp *mf*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

97

Pno.

TEMA C
animato

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

103

Pno.

mf

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

109

Pno.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

114

Pno.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

119

Pno.

TEMA D

mf

Ped. * Ped. *

125

Pno.

Ped. * Ped. *

130

Pno.

Ped. *

TEMA D

Pno.

135

mf

Ped. *

Pno.

140

Ped. *

Pno.

145

Ped. *

Pno.

150

Ped. *

Pno.

155

Ped. *

160

Pno.

Musical score for piano, measures 160-164. The right hand has whole rests. The left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with 'Ped.' markings and asterisks.

165

Pno.

Musical score for piano, measures 165-170. The right hand has whole rests. The left hand continues the rhythmic pattern with 'Ped.' markings and asterisks.

171

Pno.

Musical score for piano, measures 171-175. The right hand has whole rests. The left hand continues the rhythmic pattern with 'Ped.' markings and asterisks.

176

Pno.

Musical score for piano, measures 176-180. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand continues the rhythmic pattern with 'Ped.' markings and asterisks.

DANZA DE AMOR

OSCAR IVAN CONTRERAS G.

$\text{♩} = 110$

INTRO

con dolore

Piano

mp

Musical notation for the first system of the piano introduction, measures 1-6. The right hand (treble clef) features a melodic line with a long slur over measures 1-6. The left hand (bass clef) has a steady eighth-note accompaniment. Pedal markings (Ped. and asterisks) are present under the bass line.

Pno.

Musical notation for the second system of the piano introduction, measures 7-12. The right hand continues the melodic line with a slur. The left hand accompaniment remains consistent. Pedal markings are present.

Pno.

Musical notation for the third system of the piano introduction, measures 13-17. Measure 13 starts with a new melodic phrase in the right hand, marked *mf*. The left hand accompaniment continues. Pedal markings are present. Measure 17 begins the second measure of the 'INTRO' section, marked *mp*.

TEMA A

Pno.

Musical notation for the fourth system of the piano introduction, measures 18-23. The right hand begins the 'TEMA A' section with a melodic line. The left hand accompaniment continues. Pedal markings are present.

Pno.

25

mf *mp*

Ped. *

Pno.

30

mf *mp*

Ped. *

Pno.

34

mf dolce TEMA B

Ped. *

Pno.

37

Ped. *

Pno.

41

Ped. *

Pno.

47

Reo. *

Pno.

TEMA B

mf

52

Reo. *

Pno.

55

Reo. *

Pno.

59

Reo. *

Pno.

♩ = 140

TEMA C
animato

PUENTE

f

65

Reo. *

Pno.

70

Pno.

75

Pno.

80

Pno.

85

Pno.

90

DANZA DE AMOR

$\text{♩} = 110$ $\text{♩} = 100$

$\text{♩} = 110$

INTRO

Pno.

95

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Pno.

101

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Pno.

108

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Pno.

113

mf *mp*

Ped. * Ped. * Ped. *

Pno.

117

TEMA B

mf

Ped. * Ped. * Ped. *

Pno.

120

3 3 3 3

3 3 3 3

Acc. *

Acc. *

Acc. *

Acc. *

Pno.

124

Acc. *

Acc. *

Acc. *

Acc. *

Acc. *

Acc. *

Pno.

130

♩ = 140

Acc. *

Acc. *

Acc. *

Acc. *

Acc. *

TEMA C

Pno.

135

f

Acc. *

Acc. *

Acc. *

Acc. *

Acc. *

Pno.

140

Acc. *

Acc. *

Acc. *

Acc. *

Acc. *

145

Pno.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

150

Pno.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

155

Pno.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

mf ♩=110 ♩=100

160

Pno.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

mf *mp*

166

Pno.

Ped. *