

El corno francés suena en la música colombiana

**Composición de tres obras para corno francés y banda sinfónica:
pasillo, bambuco fiestero y porro palitiao**

Cristian Fabian Timote Bautista

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en música

Bogotá D.C.

2021

El corno francés suena en la música colombiana

Composición de tres obras para corno francés y banda sinfónica: pasillo, bambuco fiestero y porro palitiao

Trabajo de grado para optar al título de licenciado en música.

Cristian Fabian Timote Bautista

Asesor específico:

Juan Carlos Tejada

Asesora de investigación:

Mónica Briceño Robles

Línea:

Investigación - Creación

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en música

Bogotá D.C.

2021

Índice:

Introducción.....	5
Capítulo I: Preliminares de investigación.....	6
1. Planteamiento del problema.....	6
1.1 Construcción del problema.....	6
1.2 Objetivo general.....	7
1.3 Objetivos específicos.....	7
1.4 Pregunta de investigación.....	7
1.5 Justificación.....	8
2. Antecedentes.....	9
2.1 Benjaminista.....	9
2.2 El pasillo colombiano a través del corno francés: adaptaciones y arreglos.....	9
2.3 Entre bambucos y pasillos. Una perspectiva del estilo musical de Adolfo Mejía	10
3. Ruta metodológica.....	11
4. Marco conceptual.....	13
4.1 Banda sinfónica.....	13
4.2 Corno francés.....	14
4.3 Pasillo.....	14
4.4 Bambuco fiestero.....	14
4.5 Porro palitiao.....	15
4.6 Composición.....	15
Capitulo II: Corno francés.....	17
5. Características técnicas del corno francés.....	17
5.1 Registro.....	17
5.2 Tempo.....	17
5.3 Dinámicas.....	18
5.4 Sonido.....	18
5.5 Técnicas extendidas.....	19
5.6 Precisión.....	19
Capitulo III: Análisis de referentes.....	20
6. Marco estético.....	20
6.1 El pasillo.....	20
6.1.1 Escritura:.....	20
6.1.2 Ritmo:.....	21

6.1.3	Melodía:.....	21
6.1.4	Armonía:.....	22
6.1.5	Forma:.....	24
6.2	Análisis de los pasillos:.....	25
6.2.1	La gata golosa:.....	25
6.2.2	Vino tinto:.....	31
6.3	El bambuco fiestero:	37
6.3.1	Escritura:.....	37
6.3.2	Ritmo:	38
6.3.3	Melodía:.....	39
6.3.4	Armonía:.....	39
6.3.5	Forma:.....	40
6.4	Análisis de los bambucos:.....	41
6.4.1	San Pedro en el Espinal	41
6.4.2	Ojo al toro:.....	45
6.5	El porro palitiao:	49
6.5.1	Escritura:.....	49
6.5.2	Ritmo:	49
6.5.3	Forma:.....	49
6.5.4	Melodía:.....	50
6.5.5	Armonía:.....	50
6.6	Análisis de los Porros palitiaos	51
6.6.1	Rio Sinú	51
6.6.2	María Varilla:	57
Capitulo IV: Desarrollo compositivo		63
7.	Desarrollo.....	63
7.1	Análisis “Lágrimas”- Pasillo.....	63
7.2	Análisis “Campoalegre” – Bambuco fiestero	68
7.3	Análisis “Nogal” – Porro palitiao	74
Conclusiones.....		81
Referencias		83
Anexos.....		85
Composiciones.....		85
Entrevistas.....		85

Introducción

El presente trabajo explora la línea de investigación - creación a través de tres composiciones para banda sinfónica y corno francés con base en tres géneros colombianos: pasillo, bambuco fiestero y porro palitiao. Estas composiciones se han elaborado con los siguientes propósitos: aportar repertorio para corno francés que permita incluir la música colombiana dentro del estudio personal y académico del instrumento y ampliar la perspectiva del corno francés puesto que regularmente este instrumento tiene mayor protagonismo en la música clásica.

Este trabajo se encuentra dividido en cuatro capítulos:

El primer capítulo “preliminares de investigación” se ocupará de toda la parte inicial o de apertura la cual determina, orienta y justifica el proceso de investigación. Se hará una breve presentación de los diferentes trabajos investigativos previos que contribuyeron al presente trabajo. También, se encontrará el camino que se llevó a cabo durante el desarrollo del trabajo que le permitirá al lector tener una visión clara del mismo. El capítulo concluye con algunos conceptos fundamentales que han sido necesarios para la construcción de este trabajo.

En el segundo capítulo “corno francés” encontrará las diferentes posibilidades técnicas del corno francés, las cuales podrían ser de utilidad para la construcción de posteriores composiciones y/o arreglos.

En el tercer capítulo “análisis de referentes” podrá observar un análisis general de la escritura, del ritmo, de la melodía, la armonía y de la forma de los tres géneros. Así mismo, encontrará el análisis de dos obras representativas de cada género, escogidas a través de entrevistas realizadas a expertos.

Finalmente, el cuarto capítulo “desarrollo compositivo” se centrará en el análisis de las tres obras compuestas: “*Lágrimas*” (pasillo), “*Campoalegre*” (bambuco fiestero) y “*Nogal*” (porro palitiao), explicando los elementos que se tomaron de las obras referentes para la elaboración de estas composiciones.

Capítulo I: Preliminares de investigación

1. Planteamiento del problema

1.1 Construcción del problema

De acuerdo con Dante Yenque, principal de corno francés de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia en la Sesión 6, temporada (2021),

“El corno en la música latinoamericana, es un tema bastante amplio en la cual el corno, lamentablemente todavía no tiene mucha participación, justamente esta sesión es un pequeño mensaje, no solamente a los cornistas sino también a los compositores y arreglistas que tenemos en toda América latina (...) Con este mensaje yo quiero mostrar las cualidades que tiene este instrumento para tocar este tipo de música, que todavía no está tan desarrollado porque el instrumento es realmente difícil de tocar (...)”

Sin duda alguna, el repertorio solístico para corno francés dentro de la música colombiana es muy limitado, no obstante, este instrumento posee características técnicas y sonoras que le permiten ser solista o instrumento melódico en la música colombiana. Estas características podrían ampliar la perspectiva del instrumento principalmente en los compositores, con el fin de otorgarle mayor presencia dentro de sus composiciones. Es por esta razón que el autor del presente trabajo busca hacer un aporte compositivo al repertorio del corno francés en la música colombiana, a través de tres géneros colombianos: pasillo, bambuco fiestero y porro palitiao.

En este orden de ideas,

Algunos instrumentos de viento de madera (Saxofón, Clarinete, Flauta), son utilizados como instrumentos solistas dentro de la construcción melódica de la música colombiana, e instrumentos como el corno francés se encuentran comúnmente relegados en la interpretación como solistas de la música colombiana y utilizados comúnmente como instrumentos acompañantes (armonía); las composiciones hechas para banda y orquesta sinfónica, no utilizan comúnmente el timbre del corno en la construcción melódica. (Sierra, 2019, 12)

Desde mi experiencia como músico formado en banda sinfónica, he podido evidenciar que son muy pocos los compositores de música colombiana que utilizan el

corno francés como instrumento melódico dentro de sus composiciones, muchas de estas, lo emplean solo como instrumento acompañante. Dicha apreciación se vio confirmada a través del rastreo de los antecedentes.

1.2 Objetivo general

Contribuir a la consolidación del corno francés como instrumento solista a través de la composición de repertorio exclusivo para el mismo, basado en música colombiana.

1.3 Objetivos específicos

- Presentar características técnicas del corno francés que se deben tener en cuenta a la hora de escribir para este instrumento.
- Identificar a través del análisis musical los elementos característicos de cada uno de los géneros elegidos con el fin de emplearlos en la composición.
- Aportar reflexiones basadas en el proceso compositivo que dejen abiertas las posibilidades para futuras composiciones para el instrumento.

1.4 Pregunta de investigación

- ¿Cuáles características técnicas del corno francés y elementos musicales del pasillo, bambuco fiestero y porro palitiao se deben tener en cuenta para la construcción de tres composiciones para corno francés y banda sinfónica?

1.5 Justificación

¿A quién y cómo puede aportar este trabajo?

En primer lugar, este trabajo aportó al autor porque a través del análisis de las obras tomadas de referencia, adquirió herramientas que le permitieron la construcción de las tres composiciones, además le brindó elementos técnicos para la escritura de diferentes instrumentos musicales teniendo en cuenta el formato de banda sinfónica propuesto en la cartilla de arreglos para banda, nivel 1 del maestro Victoriano Valencia, en su gran mayoría.

En segundo lugar, a los instrumentistas del corno francés puesto que los tres géneros abordados en las composiciones traen consigo distintos elementos musicales diferentes al repertorio clásico de este instrumento, que contribuirán a la formación del cornista generando un vínculo de pertenencia con las músicas tradicionales colombianas y este instrumento. Por otro lado, estas composiciones no necesariamente son para los formatos profesionales de banda sinfónica, sino que estas tienen la posibilidad de ajustarse a un formato de banda sinfónica más reducido que no cuente con los siguientes instrumentos: oboe, fagot, cornos 3 y 4, trombón 3 y contrabajo.

En tercer lugar, a futuros compositores y/o arreglistas debido a que se presentan las diferentes posibilidades técnicas del corno francés, las cuales podrían ser de utilidad para enriquecer o dar un nuevo sentido a sus composiciones.

2. Antecedentes

A partir de la búsqueda realizada a través de diferentes plataformas se encontraron diferentes trabajos de grado, los cuales podrán brindar herramientas para la construcción de este trabajo.

2.1 Benjaminista

“Benjaminista”: Composición de una suite musical en tres movimientos a partir del análisis de las obras “Juana Jacinta”, “Gabriela” y “Soca” de Victoriano Valencia, para la orquesta del colegio Benjamín Herrera de Bogotá D. C.

Es una propuesta artística que busca explorar la composición musical para el formato instrumental inusual de la orquesta del colegio Benjamín Herrera y los diferentes grados de dificultad técnico – interpretativa de sus integrantes, a través de la creación de una suite en tres movimientos basada en elementos de tres obras de Victoriano Valencia. (Ducura, 2020, 5).

2.2 El pasillo colombiano a través del corno francés: adaptaciones y arreglos

Este trabajo cuenta con:

6 obras escritas en ritmo y forma de pasillo y transcrita y arreglada para diferentes formatos, entre los cuales se encuentra: Corno Solista y piano acompañante, Corno Solista, Guitarra, y percusión menor acompañante, Trio de cornos y cuarteto de cornos. El material puede ser utilizado como material de apoyo pedagógico para el desarrollo metodológico dentro del aula y como material de referencia en el desarrollo de melodías de ritmo colombiano con un instrumento no convencional como solista. (Sierra, 2019, 10).

2.3 Entre bambucos y pasillos. Una perspectiva del estilo musical de Adolfo Mejía

El siguiente trabajo de investigación pretende acercar a los estudiantes del ensamble Jazz-Rock de la Universidad Pedagógica Nacional a las músicas tradicionales de la región Andina colombiana, el Bambuco y el Pasillo. Adquiriendo conocimientos desde una perspectiva histórica de estos dos aires nacionales y desde una visión analítica del estilo musical del compositor Adolfo Mejía. Este trabajo aporta material de repertorio con base en este compositor, donde se realizó adaptaciones al formato eléctrico de dos de sus obras para piano, Bambuco en E y Pasillo en Bm. (Corredor, 2018, 5).

3. Ruta metodológica

1. Presentar las diferentes características técnicas que ofrece el corno francés.
 - Mediante la indagación y el trabajo conjunto con el asesor específico, se extrajeron las diferentes posibilidades técnicas del corno francés.

2. Realizar una indagación a expertos sobre las obras representativas de cada uno de los géneros seleccionados.
 - Se formuló la pregunta: desde su experiencia ¿Cuáles considera que son los dos (pasillos, bambucos fiesteros y porros palitiao) más representativos de la música tradicional colombiana? Esta pregunta se presentó a diferentes expertos en música.

3. Analizar de manera general los elementos musicales del pasillo, bambuco fiestero y porro palitiao.
 - Se indagó en diversos proyectos, investigaciones, revistas y artículos para extraer elementos musicales de cada género para la construcción de las tres composiciones.

4. La siguiente etapa consistió en aplicar el proceso de composición, que se dividió en tres momentos, expuesto por el maestro Néstor Rojas, profesor de la Universidad Pedagógica Nacional, en su clase de composición.
 - Pre - producción:
En esta etapa, se realizó un análisis melódico, rítmico, armónico y de estructura a nivel macro y micro, de las obras tomadas como referente.
 - Producción:
En esta siguiente etapa, se tomaron algunos elementos obtenidos del análisis de las obras tomadas como referente para la creación de tres composiciones en géneros colombianos.
 - Post - producción:
Se realizó un análisis de cada una de las obras compuestas, explicando que elementos se tomaron de las obras escogidas como referente.

Se ultimaron detalles del score y de las partes de cada instrumento, para la grabación de las tres obras con la banda sinfónica de la Obra Salesiana del Niño Jesús.

4. Marco conceptual

En este apartado se encontrarán algunos conceptos fundamentales los cuales permitirán una mayor comprensión para el lector a lo largo de este trabajo, como la banda sinfónica, el formato instrumental, el cual se encuentra en la “*Cartilla de Arreglos para Banda Nivel I*” del maestro Victoriano Valencia; la definición de composición desde el “*Diccionario enciclopédico de la música*” de la maestra Alison Latham y otros conceptos como lo son corno francés, pasillo, bambuco fiestero y porro palitiao.

4.1 Banda sinfónica

De acuerdo con el maestro Victoriano Valencia (2005),

La banda de vientos se caracteriza por el uso de instrumentos de viento y percusión. Sin embargo, en agrupaciones de carácter sinfónico o gran formato es frecuente el uso de instrumentos de cuerda, tales como el contrabajo e incluso violoncelos. Los vientos son comúnmente divididos en dos familias, la de madera (llaves o cañas) y la de metal (pistones o bronces). La presencia de dos o más instrumentos iguales constituye las denominadas secciones o grupos. Por ejemplo, la sección o grupo de trompetas, la de clarinetes, la de saxofones (...)

El formato de la banda sinfónica según la “*Cartilla de arreglos para banda nivel I*” del maestro Victoriano Valencia es:

INSTRUMENTOS DE LA BANDA	FAMILIAS	SECCIONES / GRUPOS
VIENTO	MADERAS	FLAUTAS
		CAÑAS DOBLES Oboe, Corno Inglés, Fagot
		CLARINETES
		SAXOS
	METALES	CORNOS
		FLISCORNOS
		TROMPETAS
		TROMBONES
		TUBAS
PERCUSIÓN	ALTURA DETERMINADA	TIMBALES
	ALTURA INDETERMINADA	BOMBO, REDOBLANTE, PLATILLOS
	TECLADOS	MARIMBA, XILÓFONO, PIANO

Imagen 1: formato de la banda sinfónica según la *Cartilla de Arreglos para Banda nivel 1* por el maestro Victoriano Valencia. (2005)

4.2 Corno francés

El corno francés¹ o la trompa, es un instrumento de viento clasificado dentro de la familia de los metales, comúnmente se encuentra en las bandas y orquesta sinfónicas, sin embargo, también es utilizado en conjuntos de música de cámara como los quintetos de viento y de metal, conciertos de solistas y conciertos para corno francés y piano acompañante. Muchos compositores a través de la historia lo han usado para denotar varios efectos gracias a su sonido distintivo, además un instrumento transpositor, es decir, su sonido real es diferente al escrito, el sonido real del corno está una quinta más baja que la nota escrita en la partitura. Puede producir sonidos suaves y dulces, como ásperos y duros, también abarca una tesitura muy amplia a pesar de sus pocos pistones. (Ballen, 2020, 19).

4.3 Pasillo

El pasillo es un género folclórico andino el cual se hizo popular desde el siglo XIX, es el encuentro de dos ritmos y danzas de origen opuesto: el torbellino de nuestros indígenas y el vals europeo y tiene su origen en las músicas de salón.

De acuerdo con Martínez (2009) en el pasillo, podemos encontrar dos estilos distintos: el primero de ellos es el pasillo fiestero instrumental, interpretado por la banda de música de los pueblos, especial para celebrar todo tipo de festividades. Su carácter es muy alegre y movido. El otro tipo es el pasillo lento vocal o instrumental, característico de reuniones sociales, o bailes de salón y de carácter más romántico o melancólico.

4.4 Bambuco fiestero

Según González (1986 citado por Guzmán, 2017), el Bambuco fiestero es uno de los ritmos autóctonos de la región del Tolima grande, que desciende del Bambuco, género nacional andino de gran importancia y que ha sido muy cultivado en el Tolima. Este subgénero es netamente instrumental, debido a las construcciones melódicas y al tiempo

¹ Corno francés: para más información visite: *Contextualización histórica y llegada de la trompa francesa a Colombia y por qué lo conocemos como corno* por Luis Fernando López Muñoz.

de ejecución el cual es muy veloz, aspecto al cual debe su carácter de fiestero. Se encuentra mucho en las poblaciones del sur del Tolima, en pueblos donde se cultivan las músicas tradicionales en banda de vientos o banda militar.

Este subgénero se encuentra únicamente en la región del Tolima y el Huila, en donde podemos observar que el BF, el Sanjuanero y la Rajaleña son los subgéneros más apropiados de la región, y son, a su vez, variantes de la macroestructura de “Bambuco”, cuyos aspectos a abordar en su estudio son diversos, debido a que hay referencias académicas y de tradición oral. (Guzmán, 2017, 35)

4.5 Porro palitiao

El porro palitiao o pelayero, nacido en las tierras del Sinú, específicamente en el municipio de San Pelayo y zonas vecinas, toma su nombre porro “palitiao”, por la forma como el intérprete del bombo golpea en el aro de este con dos palitos que llevan el ritmo a manera de cencerro. Esto ocurre al momento en que el bombo queda en silencio y los clarinetes toman el rol protagónico en la sección del bozá. (Martínez, 2019, 14)

El porro “palitiao” se encuentra estructurado por tres, cuatro o cinco partes o secciones, esto dependiendo del gusto de cada compositor, las cuales se divide en: introducción o danzón, porro, un puente, bozá, y de nuevo el danzón. Cabe aclarar que el porro palitiao no se puede catalogar como un subgénero del porro, puesto que tiene una forma propia. (Hernández, 2015)

4.6 Composición

La composición es tanto la actividad de componer como el resultado de esa actividad. No es un término exclusivamente musical –se suele aplicar también a la prosa, la poesía, la pintura, la arquitectura y algunos otros medios– y en todos los casos describe un proceso de construcción, una conjunción creativa, un desarrollo y la terminación de una concepción o inspiración inicial. Esta concepción o inspiración puede tomar variedad de formas, desde un trazo estructural completo hasta la más breve idea temática, armónica o rítmica cuyo potencial e implicaciones estructurales quedan por ser trabajados, y cuyo contexto genérico puede no ser muy claro en un

principio. La concepción inicial puede ser puramente musical o puede derivar de un estímulo literario, dramático o escénico. Pero tales concepciones iniciales siempre necesitarán un trabajo consciente, aun cuando su primera aparición sea espontánea, natural y no el resultado del pensamiento consciente. Una composición puede realizarse por encargo para una función específica y para intérpretes particulares, o porque el compositor determina crearla aun sin esperanza de una interpretación inmediata y aceptable. Puede ser simple o compleja en forma, con una duración de segundos u horas, accesible para el aficionado con menos experiencia o exigente para el profesional más experto. Puede ser abstracta o programática, vocal o instrumental, diseñada para cualquier grupo o combinación de voces o instrumentos, en vivo o electrónica. (Latham, 2008, 342 y 343).

Capítulo II: Corno francés

5. Características técnicas del corno francés

“El uso de la técnica básica del corno francés, como sonido característico, registro, técnicas extendidas, proveen un amplio panorama de elementos que se pueden aplicar perfectamente al momento de la interpretación del repertorio musical colombiano.”
Juan Carlos Tejada en asesoría del 4 de mayo.

En este capítulo se presentarán las diferentes características técnicas que se deben tener en cuenta al momento de escribir para corno francés.

5.1 Registro

Para desarrollar el discurso musical del corno francés, se debe tener en cuenta que permanecer en un registro agudo puede generar cansancio muscular que se traduciría en la falta de vibración del centro del labio, y por este motivo sería importante que exista un balance entre la tesitura baja, media y aguda. Además de esto cabe anotar la necesidad de incluir periodos de descanso en el registro medio-agudo.



Imagen 2: registro o tesitura del corno francés, tomado de Raúl Cruz (2010)

5.2 Tempo

El corno francés es un instrumento que puede tocar pasajes rápidos, sin embargo, por su construcción armónica la velocidad no es una de sus virtudes, como si lo es en otros instrumentos más ágiles como la trompeta o las maderas. Por otra parte, el mecanismo del corno francés, al tener cilindros que rotan sobre un eje, lo hace más pesado para las digitaciones.

Sin embargo, esto no significa que el corno no pueda tocar a un tempo veloz, sino que es un tanto más complejo y esto se debe tener en cuenta para la realización de las composiciones.

5.3 Dinámicas

De acuerdo con Philip Farkas en su libro *“El arte de tocar la trompa”*, el corno francés puede tocar en matices muy pianos, tanto como los pianísimos que pueden hacer los instrumentos de viento – madera. El corno francés tiene el poder de dominar los formatos sinfónicos con un espeluznante poder sonoro. Este excitante rango dinámico del corno francés es una característica que deben aprovechar tanto los compositores como los cornistas. A veces podemos escuchar un solo de corno francés en el cual el solista tiende a tocar todo mezzoforte, y no alcanza en ningún momento un pianísimo real o un forte sólido.

Se recomienda utilizar dinámicas lógicas, es decir, no tocar forte o piano todo el tiempo y tener en cuenta no escribir dinámicas extremas con frecuencia para el instrumentista.

5.4 Sonido

El sonido del corno francés es susceptible a cambios según el estilo que se esté interpretando, utilizando técnicas tales como ampliar y cerrar la cavidad vocal, para lograr sonidos opacos y brillantes, también es posible obtener los efectos sonoros anteriores modificando la posición de la mano derecha, o simplemente cambiando de boquilla.

La versatilidad del corno francés permite mezclar los sonidos de las maderas y de los metales, se puede anotar que al ser su sonido principalmente opaco logra envolver tímbricamente el sonido estridente de la trompeta, los agudos de las maderas y los graves de los bajos, es por esta razón, que el corno francés hace parte del formato de quinteto de metales y del quinteto de maderas.

5.5 Técnicas extendidas

Las técnicas extendidas como recurso de composición pueden enriquecer en gran medida el trabajo de creación musical. Algunas de ellas son:

- Frullato: consiste en utilizar la lengua para producir un sonido característico “FrrrrFrrrr” mientras se soplan las notas de manera habitual, consiguiendo así un efecto de trémolo o de vibrato.
- Multifónicos: consisten en generar varias notas a la vez. No suena exactamente como dos intérpretes, sino que añade color y posibilidades compositivas.
- Sordinas: se refiere a la sordina cónica hecha de cartón, metal o madera, con unos taquitos de corcho para regular la cantidad del tapado de la sordina, este depende del color que desee el compositor.
- Tapado: con la mano ya sea buché (la mano cerrada y medio tono abajo) o eco (tapar $\frac{1}{4}$ de campana del corno y medio tono arriba). El símbolo para realizar el tapado se escribe + encima de la nota que se debe afectar.
- Glissando: consiste en pasar rápidamente de un sonido a otro más agudo o grave haciendo que se escuchen todos los sonidos armonios o intermedios.
- Trinos: consiste en una sucesión rápida entre dos notas, por lo general estando a un semitono o un tono de distancia, se puede realizar trinos digitados o de labio.

5.6 Precisión

Según Philip Farkas, tocar seguro, con un alto porcentaje de notas correctas, es probablemente más difícil en el corno que en ningún otro instrumento. Esta habilidad de tocar seguro depende siempre del instrumentista, sin embargo, es necesario tener en cuenta el lugar donde se escribe la nota, principalmente en el registro agudo ya que, en este los armónicos son más cerrados y se puede tener la tendencia a confundirlos.

Capítulo III: Análisis de referentes

6. Marco estético

6.1 El pasillo

6.1.1 Escritura:

La escritura del Pasillo no posee mayores particularidades al momento de determinar la métrica, puesto que, al catalogarse como un aire muy cercano al Valse europeo, estos dos aires comparten el mismo fraccionario de tiempo de 3/4, no obstante, el Pasillo hace una distinción característica, que consiste en acentuaciones rítmicas en el pulso uno y en el pulso tres del compás. (Sierra, 2019)



Ejemplo 1: distinción de escritura entre el pasillo y el vals europeo, tomado de Sergio Sierra (2019)

Existen dos tipos de Pasillos, que fueron populares en el siglo XX y en la época actual suenan como reconocimiento al patrimonio cultural-musical:

El Pasillo lento: Este tipo de Pasillo puede ser vocal o instrumental y como su nombre lo indica es de un tempo andante, propicio para una danza cortesana que se daba en los bailes de salón celebrados en Santa fe de Bogotá y Antioquia a inicios del siglo XX.

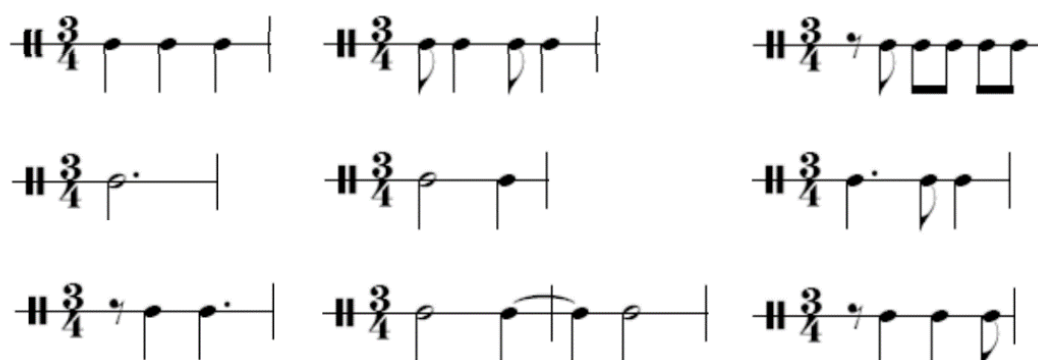
“El Pasillo lento vocal o instrumental, es característico de los cantos enamorados, desilusiones, luto y recuerdos; es típico de las serenatas y de las reuniones sociales de cantos y en aquellos momentos de descanso musical (...) Era un baile de salón y de fiestas de familia muy apetecido en Colombia y en especial Antioquia y Caldas” (Ocampo, 1976).

Pasillo fiestero: Este tipo de Pasillo es interpretado a tempo allegro al ritmo de tambores, flautas, triples y guitarras. Según Javier Ocampo (1976) “El Pasillo fiestero instrumental, que es el más característico de las fiestas populares, baile de casorios y de garrote; se confunden con la típica banda de música de los pueblos, con los fuegos de pólvora, retretas, corridas, etc.”

6.1.2 Ritmo:

Las bases rítmicas del Pasillo están determinadas por una acentuación en los pulsos uno y tres del compás de 3/4, el cual genera un impulso anticipatorio al compás siguiente, dándole al aire popular un carácter dinámico en comparación con su antecesor el valse. Según Cifuentes (citado por corredor, 2018. 31). Su ritmo se basa en una fórmula de acompañamiento compuesta por tres notas de distinta acentuación, en este orden: larga, corta, acentuada. Admiten gran variedad de ritmos y es por lo general el ritmo más gustado de los trovadores populares, se escribe generalmente en la signatura de $\frac{3}{4}$.

Las figuras rítmicas más usadas en el Pasillo son la corchea, la negra, la negra con punto, blanca y blanca con punto. En la siguiente imagen se mostrarán algunas de las células rítmicas utilizadas en el pasillo. Estas células rítmicas pueden ser ejecutadas, tanto en la melodía, como en el acompañamiento.



Ejemplo 2: figuras rítmicas del pasillo, tomado de Alber Corredor (2018)

6.1.3 Melodía:

La melodía del pasillo tiene elementos característicos como los finales de frase, donde una negra con puntillo seguida de una corchea y una negra nos indican el final de una sección. (Ej. 3). Otra característica melódica del pasillo es el impulso rítmico

proveniente de un antecompás, que es una característica típica de las frases. Algunas veces estos impulsos terminan en hemiola² lo cual complementa esta aceleración rítmica. (Ej. 4). (Martínez, 2009)



Ejemplo 3: final de una sección en el pasillo compuesto por negra con puntillo, corchea y negra, tomado de Camilo Martínez (2009)



Ejemplo 4: impulso rítmico de un antecompás terminado en hemiola, tomado de Camilo Martínez (2009)

6.1.4 Armonía:

La propuesta armónica del Pasillo está basada en el sistema tonal. Esta organización armónica fue variando a lo largo del tiempo, dependiendo de los conocimientos de cada compositor, pero hay unas características comunes en esta organización, la cual consiste en modulaciones entre cada una de las secciones, en donde puede pasar de un modo mayor a su relativo menor o viceversa y en la sección C, se expone en su modo paralelo. (Montalvo y Pérez, 2006).

Forma	Ejemplo	Temas
A: Mayor	G	Riete Gabriel, Gata Golosa, Fita Chiquita, Ilusión, Arpegios
B: Mayor	G	
C: Subdominante	C/Cm o Eb	

Imagen 2: estructura armónica en pasillos mayores, tomado de Montalvo y Pérez. (2006)

² Hemiola: es una agrupación de tres o más notas de igual valor donde se forman sincopas externas e internas desplazando el acento del compás dando una sensación de cambio de métrica.

Forma	Ejemplo	Temas
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	

Imagen 3: estructura armónica en pasillos menores, tomado de Montalvo y Pérez. (2006)

Forma	Ejemplo	Temas
A Primer grado en menor	Dm	Radio Santa fe, Maestro Nicanor, Chueco Duarte, Rocío Cuadrados.
B Primer grado en menor	Dm	
C Paso a la Paralela	D	

Imagen 4: estructura armónica en pasillos menores, tomado de Montalvo y Pérez. (2006)

Forma	Ejemplo	Temas
A Primer grado en menor	Dm	Tío Climaco, Mónica, Adioses, Acuata.
B Paso al relativo mayor	F	
C Paso a la Paralela	D	

Imagen 5: estructura armónica en pasillos menores, tomado de Montalvo y Pérez. (2006)

Sin embargo, Martínez (2009), afirma que, los pasillos pueden ser menores o mayores, pero con la diferencia de que una de sus partes puede modular a tonalidades cercanas o lejanas y no necesariamente a la relativa. Todas estas modulaciones están justificadas por la melodía, la cual se procura que no tenga saltos muy grandes o disonantes.

6.1.5 Forma:

La estructura formal del Pasillo tradicional está conformada por tres secciones A - B - C, habitualmente cada una de estas secciones están compuestas por 16 compases con sus respectivas repeticiones. En algunos casos, estas secciones poseen más de 16 compases como por ejemplo el Pasillo “Sentimiento Campesino” del compositor Oriol Rangel en donde la sección A posee 32 compases o el Pasillo “Atardecer” del maestro Germán Darío Pérez que en su sección B posee 24 compases. (Montalvo y Pérez, 2006).

La estructuración del Pasillo se puede apreciar de dos maneras: la primera es una forma en la que se expone cada parte A -B -C, con su respectiva repetición y finaliza con la exposición de la sección A:



Imagen 6: estructura del pasillo – primera forma, tomado de Montalvo y Pérez. (2006)

La segunda manera en la que se encuentra estructurado el Pasillo es por a través de la forma rondo, la cual cada exposición se va intercalando con la sección A:

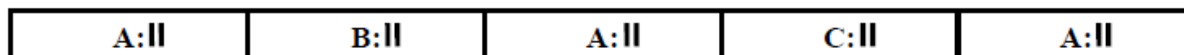


Imagen 7: estructura del pasillo – segunda forma, tomado de Montalvo y Pérez. (2006)

6.2 Análisis de los pasillos:

6.2.1 La gata golosa:

LA GATA GOLOSA

Pasillo Fiestero

Fulgencio Garcia

A G Mayor

1 N.C. 2 G 3 E7 4 Am

Acéfalo a1

5 6 D7 7 8 G

a2

9 10 11 G7 12 C

a3

13 Cm 14 G 15 D7 16 G Fine

B G Mayor

17 1. N.C. 18 2. N.C. 19 G 20

Acéfalo b1

21 D7 22 23 C 24

b2 b3

25 G 26 E7 27 Am 28 Cm

b4 b5

Imagen 8: primera página de la obra "La gata golosa" del maestro Fulgencio García, transcripción de Fernando Ruiz

LA GATA GOLOSA 2

The musical score consists of six staves of music in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The staves are numbered 29 through 52.

- Staff 29-32:** Measures 29-32. Chords: G (with *b6* below), E7, Am (with *b7* below), D7.
- Staff 33-35:** Measures 33-35. Chords: G, N.C. (No Chord), N.C. (No Chord). Includes the instruction "D.S. al Coda".
- Staff 36-39:** Measures 36-39. Chords: B^b7, E^b, Gm, Fm. Includes the instruction "Acéfalo" and a blue bracket labeled *c1*.
- Staff 40-43:** Measures 40-43. Chords: B^b7, E^b. Includes a green bracket labeled *c2*.
- Staff 44-47:** Measures 44-47. Chords: Cm, G. Includes a green bracket labeled *c3*.
- Staff 48-52:** Measures 48-52. Chords: N.C., D7, G, N.C. Includes the instruction "D.S. al Fine". Includes a green bracket labeled *c4*.

Imagen 9: segunda página de la obra "La gata golosa" del maestro Fulgencio García, transcripción de Fernando Ruiz

6.2.1.1 *Medianas y pequeñas dimensiones:*

SECCIÓN	A	COMPASES
	G Mayor	
Semifrase	a1	1 - 4
Semifrase	a2	5 - 8
Frase	a3	9 - 16

SECCIÓN	B	COMPASES
	G Mayor	
Motivo	b1	18 – 20
Motivo	b2	21 – 22
Motivo	b3	23 – 24
Motivo	b4	25 – 26
Motivo	b5	27 – 28
Motivo	b6	29 – 30
Semifrase	b7	31 - 33

SECCIÓN	C	COMPASES
	Eb Mayor	
Semifrase	c1	36 – 39
Semifrase	c2	40 – 43
Semifrase	c3	44 – 47
Semifrase	c4	48 - 51

Sección A: El primer compás de esta sección es acéfalo³. Está compuesta de dos semifrases de 4 compases y una frase de 8 compases, en total un período simple paralelo de 16 compases.

- La primera semifrase (a1) tiene 4 compases, del compás 1 al compás 4.
- La segunda semifrase (a2) tiene 4 compases, del compás 5 al compás 8.
- La frase (a3) tiene 8 compases, del compás 9 al 16.

³ Acéfalo: cuando el motivo comienza después del acento fuerte y antes de la primera parte del compás.

Sección B: El primer compás de esta sección también es acéfalo. Está compuesta por un motivo rítmico-melódico que se presenta seis veces y una séptima vez en la semifrase, donde el total de compases es de 16.

- El primer motivo (b1) tiene 2 compases, del compás 19 al compás 20.
- El segundo motivo (b2) tiene 2 compases, del compás 21 al compás 22.
- El tercer motivo (b3) tiene 2 compases, del compás 23 al compás 24.
- El cuarto motivo (b4) tiene 2 compases, del compás 25 al compás 26.
- El quinto motivo (b5) tiene 2 compases, del compás 27 al compás 28.
- El sexto motivo (b6) tiene 2 compases, del compás 29 al compás 30.
- La semifrase (b7) tiene 3 compases, del compás 31 al compás 33.

Sección C o trio: El primer compás de esta sección está expresado igualmente a las anteriores secciones de manera acéfalo, además está compuesta de 4 semifrases, donde el total de compases es de 16.

- La primera semifrase (c1) tiene 4 compases, del compás 36 al compás 39.
- La segunda semifrase (c2) tiene 4 compases, del compás 40 al compás 43, y además utiliza la hemiola como herramienta rítmica de base.
- La tercera semifrase (c3) tiene 4 compases, del compás 44 al compás 47.
- La cuarta semifrase (c4) tiene 4 compases, del compás 48 al compás 51, y al igual que la segunda semifrase de esta sección se caracteriza por la hemiola en la línea melódica.

6.2.1.2 *Armonía:*

Sección A: G mayor

- Primera semifrase: G – E7 – Am
- Segunda semifrase: D7 – G
- Frase: G7 – C – Cm – G – D7 – G

Sección B: G mayor

- Primer motivo: G
- Segundo motivo: D7

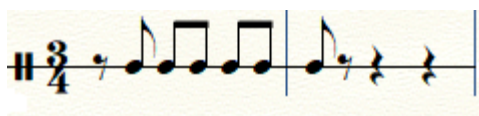
- Tercer motivo: C
- Cuarto motivo: G – E7
- Quinto motivo: Am - Cm
- Sexto motivo: G – E7
- Semifrase: Am – D7 – G

Sección C: Eb mayor

- Primera semifrase: Bb7 – Eb – Gm - Fm
- Segunda semifrase: Bb7 - Eb
- Tercera semifrase: Cm - G
- Cuarta semifrase: D7 – G

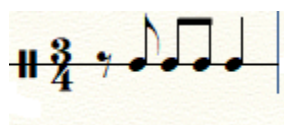
6.2.1.3 *Células rítmicas:*

Sección A:



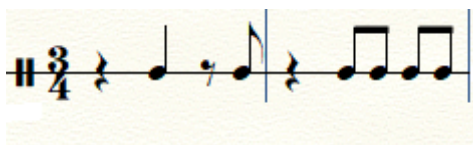
Ejemplo 5: célula rítmica de la sección A de la *Gata Golosa*

El comienzo acéfalo es un motivo reiterativo de la primera parte de la obra, en cada una de las semifrases y de la frase.



Ejemplo 6: célula rítmica de la sección A de la *Gata Golosa*

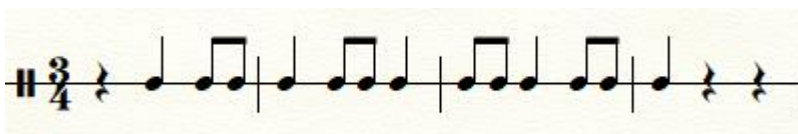
Esta célula rítmica se encuentra seguida de la anterior expuesta y conforma toda la sección A, a excepción de los compases 15 y 16.

Sección B:Ejemplo 7: célula rítmica de la sección B de la *Gata Golosa*

Esta célula rítmica se presenta en todos los motivos de la sección B, a diferencia del primer compás de esta sección que se compone de silencio de negra y dos negras de forma acéfalo.

Sección C:Ejemplo 8: célula rítmica de la sección C de la *Gata Golosa*

Esta célula rítmica se utiliza en las semifrases c1 y c3, y el primer compás de esta sección es de modo acéfalo.

Ejemplo 9: célula rítmica de la sección C de la *Gata Golosa*

La siguiente célula rítmica de esta sección se utiliza en las semifrases c2 y c4, además de esto, esta célula rítmica se caracteriza por su hemiola.

6.2.2 Vino tinto:

“VINO TINTO” — = Hemiola
Pasillo

Fulgencio García
Versión: Fernando León R.

A A Menor

Allegro

B A Menor

Imagen 10: primera página de la obra “Vino tinto” del maestro Fulgencio García, versión de Fernando León

C F Mayor

A Menor

Acéfalo

Fin

D. y Fin

Imagen 11: segunda página de la obra “Vino tinto” del maestro Fulgencio García, versión de Fernando León

6.2.2.1 *Medianas y pequeñas dimensiones:*

SECCIÓN	A	COMPASES
	A menor	
Semifrase	a1	1 - 4
Semifrase	a2	5 - 8
Semifrase	a3	9 - 12
Semifrase	a4	13 - 16

SECCIÓN	B	COMPASES
	A Menor	
Motivo	b1	18 – 20
Motivo	b2	21 – 22
Motivo	b3	23 – 24
Motivo	b4	25 – 26
Motivo	b5	27 – 28
Motivo	b6	29 – 30
Motivo	b7	31 - 34

SECCIÓN	C	COMPASES
	F Mayor	
Motivo	c1	37 – 39
Motivo	c2	40 – 41
Motivo	c3	42 – 43
Motivo	c4	44 – 45
Motivo	c5	46 – 47
Motivo	c6	48 – 49
Semifrase	c7	50 – 52

Sección A: El primer compás de esta sección es acéfalo. Está compuesta por 4 semifrases, donde el total de compases es de 16, además en las semifrases a1, a2 y a3 utiliza la hemiola como herramienta rítmica de base.

- La primera semifrase (a1) tiene 4 compases, del compás 1 al compás 4.
- La segunda semifrase (a2) tiene 4 compases, del compás 5 al compás 8.
- La tercera semifrase (a3) tiene 4 compases, del compás 9 al 12.
- La cuarta semifrase (a4) tiene 4 compases, del compás 13 al 16.

Sección B: El primer compás de esta sección es acéfalo, Está compuesta de 7 motivos, donde el total de compases es de 16.

- El primer motivo (b1) tiene 2 compases, del compás 19 al compás 20.
- El segundo motivo (b2) tiene 2 compases, del compás 21 al compás 22.
- El tercer motivo (b3) tiene 2 compases, del compás 23 al compás 24.
- El cuarto motivo (b4) tiene 2 compases, del compás 25 al compás 26.
- El quinto motivo (b5) tiene 2 compases, del compás 27 al compás 28.
- El sexto motivo (b6) tiene 2 compases, del compás 29 al compás 30.
- El séptimo motivo (b7) tiene 4 compases, del compás 31 al compás 34.

Sección C: El primer compás de esta sección es acéfalo. Está compuesta de 6 motivos y una semifrase, donde el total de compases es de 16.

- El primer motivo (c1) tiene 3 compases, del compás 37 al compás 39.
- El segundo motivo (c2) tiene 2 compases, del compás 40 al compás 41.
- El tercer motivo (c3) tiene 2 compases, del compás 42 al compás 43.
- El quinto motivo (c4) tiene 2 compases, del compás 44 al compás 45.
- El quinto motivo (c5) tiene 2 compases, del compás 46 al compás 47.
- El sexto motivo (c6) tiene 2 compases, del compás 48 al compás 49.
- El semifrase (c7) tiene 3 compases, del compás 50 al compás 52.

6.2.2.2 *Armonía:*

Sección A: A menor

- Primera semifrase: Am – Dm6
- Segunda semifrase: E7 - Am
- Tercera semifrase: Am - Dm
- Cuarta semifrase: Dm6 – Am – E7 – Am

Sección B: A menor

- Primer motivo: G7 – G7(+5)
- Segundo motivo: C6
- Tercer motivo: E7
- Cuarto motivo: Am
- Quinto motivo: Dm6
- Sexto motivo: Am
- Séptimo motivo: B7 – E7 – Am

Sección C: F mayor

- Primer motivo: F
- Segundo motivo: Gm – Gm7
- Tercer motivo: C9 – C7
- Cuarto motivo: F
- Quinto motivo: F – E7
- Sexto motivo: Am
- Semifrase: Dm6 – E7 - Am

6.2.2.3 Células rítmicas:

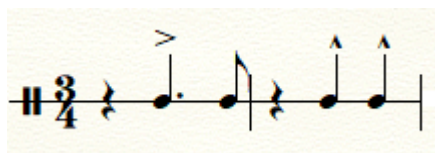
Sección A:



Ejemplo 10: célula rítmica de la sección A de *Vino Tinto*

Esta célula rítmica compone las semifrases a1, a2 y a3, además de esto, utiliza la hemiola como herramienta de base.

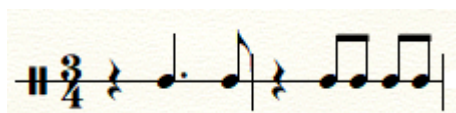
Sección B:



Ejemplo 11: célula rítmica de la sección B de *Vino Tinto*

La siguiente célula rítmica se presenta en la mayor parte de esta sección, empezando siempre con un silencio de negra, exceptuando los dos últimos compases que se componen de una escala ascendente en corcheas.

Sección C:



Ejemplo 12: célula rítmica de la sección A de *Vino Tinto*

Esta célula rítmica compone toda la sección, la cual empieza siempre con un silencio de negra.

6.3 El bambuco fiestero:

6.3.1 Escritura:

En la historia de la música folclórica colombiana, la escritura del bambuco ha sido un tema polémico puesto que existe una confusión sobre si el bambuco se debe escribir en 3/4 o 6/8, esto ha llevado a que músicos e investigadores musicales propongan un balance sobre este problema. Una de las hipótesis que más da visos sobre la situación, es la planteada por Andrés Pardo y Jesús Pinzón Urrea, en donde se hace un análisis del acento prosódico del tema “Cuatro preguntas” de Pedro Morales Pino, el cual está escrito originalmente en compás de 3/4. Este compositor vallecaucano fue uno de los pioneros en la escritura musical de los aires colombianos de la época, y esta codificación del ritmo tuvo gran difusión en el país. Restrepo (1986, citado por Corredor, 2018)

Cuatro Preguntas

Pedro Morales Pino

Nie - gas _____ con él lo que hi - cis - te _____

y mis _____ sos - pe - chas mea - som - bran _____

Ejemplo 13: *Cuatro preguntas* originalmente escrito en $\frac{3}{4}$, tomado de Corredor (2018)

En el caso de “Cuatro preguntas”, el acento prosódico no concuerda con los tiempos fuertes del compás de 3/4, estos acentos caen sobre el segundo pulso del compás, el cual corresponde al pulso débil. “Lo que pasa aquí es que la notación original o 3/4 es anti-técnica y no corresponde ni siquiera a la manera peculiar empleada por quienes interpretan el Bambuco” (Pardo y Pinzón, 1961)

Cuatro Preguntas

Pedro Morales Pino

Nie - gas con él lo quehi - cis - te
y mis sos - pe - chas mea - som - bran

Ejemplo 14: *Cuatro preguntas* escrito en 6/8, tomado de Corredor (2018)

Con la escritura en 6/8 los acentos prosódicos coinciden con los pulsos fuertes de la métrica, facilitando su lectura y su interpretación. Los cambios armónicos se dan en el primer pulso del compás, situación que no ocurriría en el compás de 3/4 ya que el cambio de acorde se daba en los pulsos débiles y de manera anticipada.

6.3.2 Ritmo:

La unidad básica mínima del bambuco es la corchea tanto en la melodía como en el acompañamiento. Sin embargo, en algunas ocasiones, aparecen las semicorcheas, estas se tratan de ornamentación: un mordente, una apoyatura, etc., es decir con un valor ornamental, no estructural. Otras de las figuras utilizadas en el bambuco son: negra con puntillo, blanca, blanca con puntillo y dos blancas con puntillo ligadas, pero el 90% del bambuco, está construido por corcheas. (Miñana, 1987)

La característica principal del bambuco es la sincopa caudal: producida por la unión de la última corchea del compás, con la primera del siguiente compás. Sin esta característica rítmica, el bambuco deja de ser bambuco. (Miñana, 1987)

cada compás

cada 2 compases

Ejemplo 15: sincopa caudal, tomado de Miñana (1987)

6.3.3 Melodía:

Los recursos ritmo-melódicos que se utilizan en el Bambuco sobre frases de ocho compases son: la Anacrusa, el acéfalo, la síncopa interna y síncopa caudal cada compás o cada dos compases.

En los bambucos instrumentales, la curva melódica depende del registro del instrumento. Cabe aclarar, que al tratarse de frases pregunta-respuesta, la melodía debe tener fluidez y no llegar siempre en la misma nota. La melodía puede variar en los diferentes instrumentos para generar diversidad tímbrica, doblar la melodía y un tercer instrumento, hacer la tercera voz, causando una estructura polifónica característica de este tipo de bambucos. (Martínez, 2009)

6.3.4 Armonía:

La propuesta armónica del Bambuco está basada en el sistema tonal, aunque en algunas regiones, como la pacífica, se encuentran Bambucos basados en el sistema modal, herencia de nuestros antepasados indígenas. Esta organización armónica fue variando a lo largo del tiempo, dependiendo de los conocimientos de cada compositor, pero hay unas características comunes en esta organización, la cual consiste en modulaciones entre cada una de las secciones, en donde puede pasar de un modo mayor a su relativo menor o viceversa y en la sección C, se expone en su modo paralelo. (Montalvo y Pérez, 2006).

Estructura armónica en Bambucos menores

Forma	Ejemplo	Temas
A Primer grado en menor	Dm	Fiesta en la montaña, Alcira, Chichimoco, Tese quieto, On tabas, Bachué, Flor de Café, Bochica.
B Paso al relativo mayor o se mantiene en el grado menor	F o Dm	
C Paso a la Paralela	D	

Imagen 12: estructura armónica en bambucos menores, tomado de Montalvo y Pérez (2006)

Estructura armónica en Bambucos mayores

Forma	Ejemplo	Temas
A Primer grado en mayor	G	Pa que me miro, El Tigre, El Republicano
B Mayor	G	
C Subdominante	C/Cm o Eb	

Imagen 13: estructura armónica en bambucos mayores, tomado de Montalvo y Pérez (2006)

6.3.5 Forma:

La estructura tradicional del bambuco está compuesta por tres secciones, es decir, forma tripartita: A-A-B-B-C-C-A, A-B-C, A-B-A-C-A, o por dos secciones, forma bipartita: A-A-B. (Monroy, 2019)

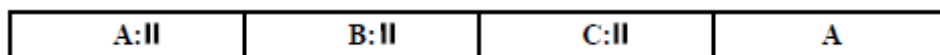


Imagen 14: estructura del bambuco N°1, tomado de Montalvo y Pérez (2006)

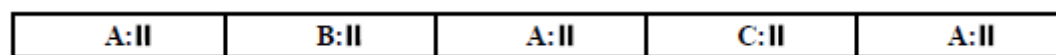


Imagen 15: estructura del bambuco N°2, tomado de Montalvo y Pérez (2006)

Nota:

Es importante mencionar que el análisis de los bambucos fiesteros expuestos a continuación poseen una escritura de compás binario de subdivisión ternaria: 6/8, ya que de acuerdo con el maestro Fabio Ernesto Martínez Navas, experto en músicas colombianas y profesor de la Universidad Pedagógica Nacional, en la entrevista que se realizó el día 21 de abril de 2021.

“La escritura del bambuco depende de la tradición y de cómo el compositor lo sienta, personalmente yo no escribo el bambuco en $\frac{3}{4}$, siempre lo escribo en $\frac{6}{8}$, pero el bambuco por tradición se escribe en $\frac{3}{4}$, desde mi perspectiva eso está mal”.

La razón del porque el autor de este trabajo analiza y compone en compás de 6/8 se da a partir del gusto personal y en concordancia con el maestro Fabio Martínez, ya que la acentuación estaría en el segundo pulso en un compás de $\frac{3}{4}$, el cual es un pulso débil, la melodía iniciaría en el primer tiempo y el cambio armónico se daría en el segundo tiempo de cada compás de modo anticipada, como se puede observar en la siguiente imagen:



Imagen 16: Sección B de “San Pedro en el Espinal” en compás de $\frac{3}{4}$, evidenciando el cambio armónico del cada compás

6.4 Análisis de los bambucos:

6.4.1 San Pedro en el Espinal

San Pedro en en Espinal

Bambuco Fiestero

Milciades Garabito W.

Rearmonización: Oscar Javier Molina

A A Menor

A m A m(maj7) A m7 G \flat m7(b5)F M7 A m E7

6 B \circ 7 E7 A m7 E m7(b5) A7 C \sharp m7(b5)

12 D m7 D m7 G7 C Maj7 F Maj7 B m7(b5) E7 1. A m7 2. A m7

B A Menor

18 E7 B \circ 7 A m7 E m7(b5) A7

24 D m7 E7 B m7(b5) A m7 C

C C Mayor

30 D m7 A m7 E7 1. A m7 2. A m7 D m7

36 G7 C Maj7 D m7 E7 A m7

42 D m7 G7 C Maj7 E \circ 7 F

48 C Maj7 G7 C Maj7 C Maj7 1. 2. D.C. al Fine

Fine

Imagen 17: "San pedro en el espinal" del maestro Milcíades Garabito, rearmonización de Oscar Molina

6.4.1.1 *Medianas y pequeñas dimensiones:*

SECCIÓN	A	COMPASES
	A Menor	
Semifrase	a1	1 – 4
Semifrase	a2	5 – 8
Semifrase	a3	9 – 12
Semifrase	a4	13 - 16

SECCIÓN	B	COMPASES
	A Menor	
Semifrase	b1	18 – 21
Semifrase	b2	22 – 25
Semifrase	b3	26 – 29
Semifrase	b4	30 – 33

SECCIÓN	C	COMPASES
	C Mayor	
Semifrase	c1	35 – 38
Semifrase	c2	39 – 42
Semifrase	c3	43 – 46
Semifrase	c4	47 – 50

Sección A: Está compuesta por 4 semifrases, donde el total de compases es de 16, además, todas sus semifrases empiezan en anacrusa.

- La primera semifrase (a1) tiene 4 compases, del compás 1 al compás 4.
- La segunda semifrase (a2) tiene 4 compases, del compás 5 al compás 8.
- La tercera semifrase (a3) tiene 4 compases, del compás 9 al compás 12.
- La cuarta semifrase (a4) tiene 4 compases, del compás 13 al compás 16.

Sección B: Esta compuesta por 4 semifrases, donde el total de compases es de 16. además, todas sus semifrases empiezan en anacrusa.

- La primera semifrase (b1) tiene 4 compases, del compás 18 al compás 21.
- La segunda semifrase (b2) tiene 4 compases, del compás 22 al compás 25.
- La tercera semifrase (b3) tiene 4 compases, del compás 26 al compás 29.

- La cuarta semifrase (b4) tiene 4 compases, del compás 30 al compás 33.

Sección C: Esta compuesta por 4 semifrases, donde el total de compases es de 16, además, todas sus semifrases empiezan en anacrusa.

- La primera semifrase (c1) tiene 4 compases, del compás 35 al compás 38.
- La segunda semifrase (c2) tiene 4 compases, del compás 39 al compás 42.
- La tercera semifrase (c3) tiene 4 compases, del compás 43 al compás 46.
- La cuarta semifrase (c4) tiene 4 compases, del compás 47 al compás 50.

6.4.1.2 *Armonía:*

Sección A: A menor

- Primera semifrase: Am – Am(maj7) – Am7 – Gbm7(b5) – F7 – Am – E7
- Segunda semifrase: E7 – B°7 – E7 – Am7
- Tercera semifrase: Em7(b5) – A7 – C#m7(b5) – Dm7
- Cuarta semifrase: Dm7 – G7 – Cmaj7 – Fmaj7 – Bm7(5) – E7 – Am7

Sección B: A menor

- Primera semifrase: E7 – B°7 – Am7
- Segunda semifrase: Em7(b5) – A7 – Dm7
- Tercera semifrase: E7 – Bm7(b5) – Am7 – C
- Cuarta semifrase: Dm7 – Am7 – E7 – Am7

Sección C: C mayor

- Primera semifrase: Dm7 – G7 – Cmaj7
- Segunda semifrase: Dm7 – E7 – Am7
- Tercera semifrase: Dm7 – G7 – Cmaj7 – E°7
- Cuarta semifrase: F – Cmaj7 – G7 – Cmaj7

6.4.1.3 *Células rítmicas:*

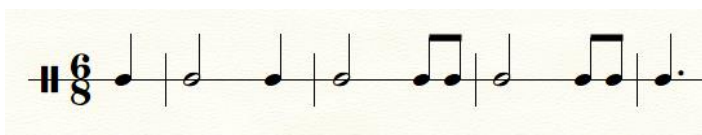
Sección A:



Ejemplo 16: célula rítmica de la sección A de *San pedro en el espinal*

Esta célula rítmica compone todos los inicios de las semifrases de la sección A y además comienzan en anacrusa. El 90 % de esta sección, está compuesta de corcheas, y su 10% son negras con puntillo.

Sección B:



Ejemplo 17: célula rítmica de la sección B de *San pedro en el espinal*

Esta célula rítmica, como se puede observar empieza en antecompás, hay una blanca en cada uno de los compases y compone las semifrases b1 y b2.

Sección C:



Ejemplo 18: célula rítmica de la sección C de *San pedro en el espinal*

Esta célula rítmica, conforma las semifrases c1 y c2, y además comienza con anacrusa.

6.4.2 Ojo al toro:

OJO AL TORO

Bambuco Fiestero

Cantalicio Rojas

A Menor $\frac{3}{8}$

A Am F E7

a1 a2

6 Am A7

a3

12 Dm Am E7 Am Am

a4

B A Menor E7 Am A7

b1

24 Dm E7 Am

b2

30 F E7 B7 E7 E7 (Puente) A

C A Mayor F#7 Bm E7

c1 c2

44 A A7 D Dm A

51 E7 A A A E7 A

D.S. al Coda

Imagen 18: "Ojo al toro" del maestro Cantalicio Rojas

6.4.2.1 *Medianas y pequeñas dimensiones:*

SECCIÓN	A	COMPASES
	A Menor	
Semifrase	a1	1 – 4
Semifrase	a2	5 – 8
Semifrase	a3	9 – 12
Semifrase	a4	13 - 16

SECCIÓN	B	COMPASES
	A Menor	
Frase	b1	18 – 25
Frase	b2	26 – 33

Puente: 34 - 36

SECCIÓN	C	COMPASES
	A Mayor	
Semifrase	c1	37 – 40
Semifrase	c2	41 – 44
Frase	c3	45 – 52

Sección A: Está compuesta por 4 semifrases, donde el total de compases es de 16, además, todas sus semifrases empiezan en anacrusa.

- La primera semifrase (a1) tiene 4 compases, del compás 1 al compás 4.
- La segunda semifrase (a2) tiene 4 compases, del compás 5 al compás 8.
- La tercera semifrase (a3) tiene 4 compases, del compás 9 al compás 12.
- La cuarta semifrase (a4) tiene 4 compases, del compás 13 al compás 16.

Sección B: Está compuesta por 2 frases, donde el total de compases es de 16.

- La primera frase (b1) tiene 8 compases, del compás 18 al compás 25.
- La segunda frase (b2) tiene 8 compases, del compás 26 al compás 33.

Sección C: Está compuesta por 2 semifrases y una frase, donde el total de compases es de 16.

- La primera semifrase (c1) tiene 4 compases, del compás 37 al compás 40.
- La segunda semifrase (c2) tiene 4 compases, del compás 41 al compás 44.
- La frase (c3) tiene 8 compases, del compás 45 al compás 52.

6.4.2.2 *Armonía:*

Sección A: A menor

- Primera semifrase: Am – F – E7
- Segunda semifrase: E7 – Am
- Tercera semifrase: Am – A7 – Dm
- Cuarta semifrase: Dm – Am – E7 – Am

Sección B: A menor

- Primera frase: E7 – Am – A7 – Dm
- Segunda frase: E7 – Am – F – E7 – B7 – E7

Puente:

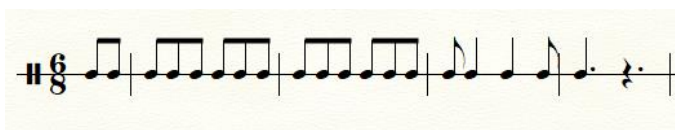
E7 – A

Sección C: A mayor

- Primera semifrase: A – F#7 – Bm
- Segunda semifrase: E7 – A
- Frase: A – A7 – D – Dm - A – E7 – A

6.4.2.3 *Células rítmicas:*

Sección A:



Ejemplo 19: célula rítmica de la sección A de *Ojo al toro*

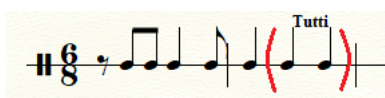
Esta célula rítmica empieza en anacrusa y compone la primera y segunda semifrase de la sección A.



Ejemplo 20: célula rítmica de la sección A de *Ojo al toro*

La siguiente célula rítmica empieza en anacrusa y se presenta dos veces dentro de la tercera semifrase.

Sección B:



Ejemplo 21: célula rítmica de la sección B de *Ojo al toro*

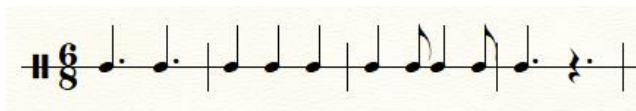
Esta célula rítmica compone la primera frase de la sección B, se presenta 4 veces. En el segundo compás de esta célula rítmica, la banda hace un Tutti con dos negras en el segundo y tercer tiempo.



Ejemplo 22: célula rítmica de la sección B de *Ojo al toro*

La siguiente célula rítmica es acéfala y se presenta dos veces dentro de la segunda frase de esta sección, además de esto, el segundo compás de esta célula se exhibe en el compás 31 el cual pertenece a esta frase.

Sección C:



Ejemplo 23: célula rítmica de la sección B de *Ojo al toro*

Esta célula rítmica compone las dos semifrases y la frase de esta sección.

6.5 El porro palitiao:

6.5.1 Escritura:

Se encuentra en compás de 2/2 o popularmente llamado compás partido.

6.5.2 Ritmo:

En el libro *Percusión y sus bases rítmicas en la música popular*, del maestro Gabriel León, se encuentran los siguientes instrumentos para la base rítmica: Redoblante, Bombo Pelayero y Platos.

El porro palitiao tiene un ritmo lento, en cuya interpretación el bombo hace una pausa en los estribillos y en algunos momentos se golpea en el aro con dos palitos que llevan el ritmo a manera de cencerro, por lo cual algunos lo llaman palitiao. (Paipilla, 2014,79)

Existe un elemento cohesionador en los ritmos que conforman el porro palitiao. Este componente es el contratiempo: unidad característica e importante que se encuentra inmerso en una cantidad representativa de patrones, interpretado, no solo por instrumentos de percusión, sino también, por instrumentos melódicos y armónicos que cumplen el rol de acompañantes. (Castillo, 1969)

6.5.3 Forma:

El porro palitiao se encuentra estructurado por tres, cuatro o cinco partes o secciones:

- La danza y la contradanza
- El porro
- Puente
- El bozá
- El danzón final

De acuerdo con Hernández, (2015) dentro de las formas del porro palitiao se han encontrado tres estructuras:

- Forma ritual: esta forma inicia y termina con la danza y la contradanza que se llamará parte A, en su orden sigue la parte del porro que se llamará B y la parte

de boza que se llamará C, su forma de ejecución es (A-B-C-B-C-A). Por ejemplo, el porro el Pájaro.

- Forma no ritual y dispareteada: esta forma se caracteriza porque se omite la contradanza, esto da como resultado un paso directo de la danza al porro pasando por un puente entre los dos, y no termina en danza; su ejecución sería: danza, puente, porro, boza, porro. Por ejemplo, el porro Viejo Pelayero.
- Forma no alineada o de entrada de ímpetu: en esta forma no se encontrará danza ni contra danza, solo la sección de porro y bozá. La ejecución es: porro, bozá, porro, bozá, porro.

6.5.4 Melodía:

- **La danza y la contradanza:** las secciones de trompetas y clarinetes realizan una melodía homofónica donde en algunos casos los bombardinos van contestando a las frases que realizan las trompetas y los clarinetes, mientras los trombones y la tuba hacen un acompañamiento ritmo-armónico; por otra parte, la percusión interpreta un ritmo de danzón, esta sección caracteriza el porro palitiao y lo diferencia del porro tapao.
- **El porro:** se caracteriza por el rol protagónico que ejercen las trompetas, los bombardinos y los clarinetes. Las trompetas hacen la primera frase en forma de pregunta y los bombardinos y clarinetes responden.
- **Puente:** en esta sección las trompetas concluyen lo que corresponde a pregunta y respuesta del porro, cabe aclarar que no todos los porros palitaios tienen esta sección.
- **Bozá:** en esta sección el rol protagónico lo tienen los clarinetes quienes tienen la voz principal; se podría decir que es la parte en donde se improvisa.
- **Coda o Danzón final:** en esta última sección se repita el danzón inicial, es posible un cambio en la instrumentación.

(Martínez, 2019)

6.5.5 Armonía:

La armonía de los porros tradicionales es bastante sencilla, generalmente manejan solo dos grados (I –V7) y en ocasiones va al IV grado, es una armonía estándar. La estructura armónica generalmente cambia cada dos compases. (Lozano, 2015)

6.6 Análisis de los Porros palitiaos

6.6.1 Río Sinú

Partitura en C

RIO SINU
PORRO PALITIAO

Autor: Miguel Emiro Naranjo
Transcripción: Cristian Timote

Ab Mayor

Danza
(Tutti)

6

Porro

11

16

21

26

31

D1 D2 D3

D4 P1

(Clarinetes) (Trompetas)

R1 P2

(Clarinetes) (Trompetas)

R2 P3

(Clarinetes) (Trompetas)

R3 P4 R4

(Trompetas) (Clarinetes) (Trompetas)

P5 R5 P6

(Clarinetes) (Trompetas)

R6 P7

Imagen 19: primera página de la obra “Rio Sinu” del maestro Miguel Naranjo, transcripción de Cristian Timote

2 RIO SINU

36 E_b (Clarinetes) A (Trompetas) E_b

41 (Clarinetes) $R7$ **Bozá** (Clarinetes) $P8$ (Bombardinos y clarinetes)

46 A (Clarinetes) E_b (Bombardinos y clarinetes) A (Clarinetes)

51 (Bombardinos y clarinetes) A (Clarinetes)

56 (Bombardinos y clarinetes) A (Clarinetes) E_b

61 (Bombardinos y clarinetes) A (Clarinetes) E_b (Bombardinos y clarinetes)

66 A (Trompetas) **Danza** A (Tutti) E_b

71 B E_b

76 A

D.S. al Coda

Imagen 20: segunda página de la obra “*Río Sinú*” del maestro Miguel Naranjo, transcripción de Cristian Timote

6.6.1.1 *Medianas y pequeñas dimensiones*

SECCIÓN	Danza	COMPASES
	Ab Mayor	
Motivo	D1	2 - 3
Motivo	D2	4 - 5
Motivo	D3	6 - 7
Motivo	D4	8 - 9

SECCIÓN	Bozá	COMPASES
	Ab Mayor	
Semifrase	B1	42 - 44
Respuesta	R1	45 - 46
Semifrase	B2	46 - 48
Respuesta	R2	49 - 50
Semifrase	B3	50 - 52
Respuesta	R3	53 - 54
Semifrase	B4	54 - 56
Respuesta	R4	57 - 58
Semifrase	B5	58 - 60
Respuesta	R5	61 - 62
Semifrase	B6	62 - 64
Respuesta	R6	65 - 66

SECCIÓN	Porro	COMPASES
	Ab Mayor	
Pregunta	P1	10 - 12
Respuesta	R1	13 - 14
Pregunta	P2	14 - 16
Respuesta	R2	17 - 18
Pregunta	P3	18 - 20
Respuesta	R3	21 - 22
Pregunta	P4	22 - 24
Respuesta	R4	25 - 26
Pregunta	P5	26 - 28
Respuesta	R5	29 - 30
Pregunta	P6	30 - 32
Respuesta	R6	33 - 34
Pregunta	P7	34 - 36
Respuesta	R7	37 - 38
Pregunta	P8	38 - 40
Respuesta	R8	41 - 42

SECCIÓN	Danza Final	COMPASES
	Ab Mayor	
Motivo	D1	69 – 70
Motivo	D2	71 – 72
Motivo	D3	73 – 74
Motivo	D4	75 - 77

Danza: Esta sección está compuesta por 4 motivos, y tiene un total de 8 compases, además los motivos D1, D2 y D3 empiezan con anacrusa.

- El primer motivo (D1) tiene 2 compases, del compás 2 al compás 3.
- El segundo motivo (D2) tiene 2 compases, del compás 4 al compás 5.
- El tercer motivo (D3) tiene 2 compases, del compás 6 al compás 7.
- El cuarto motivo (D4) tiene 2 compases, del compás 8 al compás 9.

Porro: Esta sección está compuesta por 8 preguntas y 8 respuestas y tiene un total de 33 compases.

- Las 8 preguntas de esta sección tienen 3 compases, cada una de ellas empiezan con un silencio de negra con puntillo debido a que allí termina la respuesta.
- Las 8 respuestas de esta sección son exactamente iguales y contienen 2 compases, estas empiezan en acéfalo.

Bozá: Esta sección está compuesta por 6 semifrases en forma de pregunta y 6 motivos en forma de respuesta, con un total de 25 compases.

- Las 6 semifrases en forma de pregunta son exactamente iguales y estas empiezan con silencio de negra con puntillo.
- Los 6 motivos en forma de respuesta son exactamente iguales, además este motivo se presentó en la sección del porro en forma de respuesta.

6.6.2 María Varilla:

Partitura en C

María Varilla

Compositor: Alejandro Ramírez Ayazo

Ab Mayor

Porro palitiao

Transcripción: Cristian Timote

Porro

(Trompetas) E^{\flat} (Clarinetes)

5 A^{\flat} (Trompetas) P1 E^{\flat} (Clarinetes) R1

9 A^{\flat} (Trompetas) E^{\flat} (Clarinetes) R2 A^{\flat} (Trompetas) P4

14 E^{\flat} (Clarinetes) R3 A^{\flat} (Trompetas) P5

19 E^{\flat} (Clarinetes) A^{\flat} (Trompetas) R4 P6

Puente

24 E^{\flat} (Clarinetes) A^{\flat} (Trompetas) R6 P1 P2

Bozá

29 1. 2. (Clarinetes) A^{\flat} E^{\flat} B1 B2

34 A^{\flat} E^{\flat} A^{\flat} B3 B4 B5

Imagen 21: primera página de la obra “María Varilla” del maestro Alejandro Ramírez, transcripción de Cristian Timote

2 María Varilla

39 E♭ A♭

44 E♭ B6 A♭ B7 E♭

49 B8 A♭ B9 E♭ B10

53 A♭ B11 Coda B12

58 E♭ A♭ C1 E♭

64 C2 C3 C4

69 C5 C6 C7

74 C8

(Trompetas) Ostinato

(Clarinetes) A♭ E♭ A♭

(Trompetas) E♭ (Tutti) D♭ E♭ A♭

(Clarinetes) E♭ (Tutti) D♭ E♭ A♭

Imagen 22: segunda página de la obra “María Varilla” del maestro Alejandro Ramírez, transcripción de Cristian Timote

6.6.2.1 *Medianas y pequeñas dimensiones*

SECCIÓN	Porro	COMPASES
	Ab Mayor	
Pregunta	P1	1 – 3
Respuesta	R1	4 – 5
Pregunta	P2	5 – 7
Respuesta	R2	8 – 9
Pregunta	P3	9 – 11
Respuesta	R3	12 – 13
Pregunta	P4	13 - 15
Respuesta	R4	16 – 17
Pregunta	P5	17 – 19
Respuesta	R5	20 – 21
Pregunta	P6	21 – 23
Respuesta	R6	24 – 25

SECCIÓN	Puente	COMPASES
	Ab Mayor	
Motivo	P1	25 – 27
Motivo	P2	27– 29

SECCIÓN	Bozá	COMPASES
	Ab Mayor	
Motivo	B1	30 – 32
Motivo	B2	32 – 34
Motivo	B3	34 – 36
Motivo	B4	36 – 38
Motivo	B5	38 – 40
Motivo	B6	40 – 42
Motivo	B7	42 – 44
Motivo	B8	44 – 46
Motivo	B9	46 – 48
Motivo	B10	48 – 50
Motivo	B11	50 – 52
Motivo	B12	52 – 54

SECCIÓN	Coda	COMPASES
	Ab Mayor	
Motivo	C1	56 – 58
Motivo	C2	58 – 60
Motivo	C3	60 – 62
Motivo	C4	62 – 64
Motivo	C5	64 – 66
Motivo	C6	66 – 68
Motivo	C7	68 – 69
Motivo	C8	70 - 72

Porro: Esta sección está compuesta por 6 preguntas y 6 respuestas y tiene un total de 25 compases.

- Las 6 preguntas tienen 3 compases, cada una de ellas empiezan con un silencio de negra con puntillo debido a que allí termina la respuesta.
- Las 6 respuestas de esta sección son exactamente iguales y contienen 2 compases, estas empiezan en acéfalo.

Puente: Esta sección está compuesta por 4 compases que se repiten y se divide en 2 motivos.

Bozá: Esta sección está compuesta por 13 motivos y tiene un total de 25 compases.

- Cada motivo está compuesto de 2 compases los cuales empiezan en antecompás por tanto cada motivo esta movido en 3 compases de la siguiente manera:



Ejemplo 31: motivo compuesto por tres compases de la sección del Bozá de *María Varilla*

Además, dentro de esta esta sección los diferentes motivos son similares como se observará en el apartado de células rítmicas.

Coda: Esta sección empieza en el compás 56, está compuesta por 8 motivos y tiene un total de 25 compases, cabe aclarar que esta sección hace parte del boz en su segunda repetición, debido a que continua la melodía de los clarinetes, además entran los trombones con un ostinato en negras en el primer tiempo y tercer tiempo de los compases, seguido de esto en el compás 64, entran las trompetas con un nuevo ostinato aumentando la masa musical y creando un clímax para el cierre de la obra.

6.6.2.2 *Armonía:*

La obra está compuesta de dos acordes en su gran mayoría: Ab mayor y Eb mayor.

6.6.2.3 *Células rítmicas:*

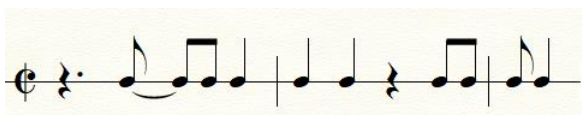
Porro:



Ejemplo 32: célula rítmica de la sección del Porro de *María Varilla*

Esta célula rítmica es acéfala y se presenta en todas las respuestas exactamente igual melódica y rítmicamente.

Puente:



Ejemplo 33: célula rítmica de la sección del Puente de *María Varilla*

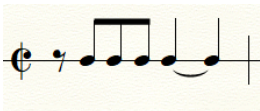
Esta célula rítmica compone los dos motivos del puente (p1 y p2).

Bozá:Ejemplo 34: célula rítmica de la sección del Bozá de *María Varilla*

Esta célula rítmica compone los motivos b1, b2, b3, b4, b9, b10, b11 y b12, se presenta en algunos motivos con variaciones reemplazando la negra y silencio de negra del segundo compás con corcheas, o en otros casos atrecillando el motivo.

Ejemplo 35: célula rítmica de la sección del Bozá de *María Varilla*

Esta célula se presenta en la mitad del bozá en los motivos b5, b6, b7 y b8.

Coda:Ejemplo 36: célula rítmica de la sección de la Coda de *María Varilla*

Esta célula rítmica es acéfala, se presenta llegando al final de la obra y es interpretada por las trompetas seis veces.

Capítulo IV: Desarrollo compositivo

7. Desarrollo

7.1 Análisis “Lágrimas”- Pasillo

Este pasillo consta de 5 secciones las cuales son: introducción, A, B, C y coda. En la mayoría de las secciones se maneja un tempo lento siendo: la introducción negra = 70, la sección A y B en un tempo de negra = 100, y en la coda un tempo de negra = 70. A diferencia de estas secciones, la sección C maneja un tempo Allegro de negra = 120. La forma de este pasillo es: Introducción, A-A, B-B, A, C-C y coda.

Introducción:

La obra inicia con una introducción lenta de siete compases, la cual empieza con un bajo continuo en la tuba y el contrabajo, mientras el fagot lleva la melodía.



Imagen 23: bajo continuo del inicio de la obra *Lágrimas*

Es importante mencionar que las obras analizadas que se tomaron de referencia no cuentan con introducción. Sin embargo, no quiere decir que los pasillos tradicionales no poseen una.

Sección A:

La sección A está en la tonalidad de Dm y está compuesta por 16 compases divididos en 2 semifrases y una frase, la primera y segunda semifrase de 4 compases, y la frase de 8 compases.

En el compás número 8 inicia la melodía del instrumento solista (corno francés), igual que las obras tomadas de referencia, inicia con una figura rítmica de silencio de corchea (acéfalo) y cinco corchas.

A ♩ = 100



Imagen 24: entrada del corno francés (acéfalo)

En el compás número 9 entra la banda sinfónica de modo que los bajos y tenores están haciendo el acompañamiento rítmico; clarinetes y saxofones están haciendo una contramelodía y las flautas junto con las trompetas están haciendo otra contramelodía hasta el compás número 15, donde termina la segunda semifrase de la sección A.

En el compás 16 inicia la frase de la sección A. La melodía en esta frase, de la misma manera que en “*la gata golosa*”, va de forma descendente.



Imagen 25: frase de la sección A de *Lágrimas*

Los bajos continúan haciendo el acompañamiento, las flautas, el clarinete primero y el glockenspiel están haciendo un adorno ascendente en corcheas, mientras que saxofones y oboe están haciendo una contramelodía descendente en negras.



Imagen 26: adorno ascendente en corcheas de la frase de la sección A en *Lágrimas*



Imagen 27: contramelodía descendente en negras de la frase de la sección A en *Lágrimas*

Sección B:

La sección B continua con la tonalidad de Dm y está compuesta por 16 compases divididos en cuatro semifrases, cada una de cuatro compases.

La melodía de la primera y segunda semifrase les pertenece a las flautas y a la trompeta primera desde el compás 24 hasta el compás 31. Esta melodía está compuesta en el primer compás por un silencio de corchea (acéfalo) y cinco corcheas, seguido de dos compases compuestos por una hemiola.



Imagen 28: melodía de flautas y trompeta 1 de la sección B de *Lágrimas*

El acompañamiento rítmico en estas dos semifrases pasa a los clarinetes, saxofones altos, y trompetas dos y tres, mientras que las tubas, el contrabajo, el saxofón barítono y el fagot continúan haciendo el bajo.

En la tercera semifrase la melodía la toma el corno francés, mientras que las flautas, el oboe y el glockenspiel hacen una contramelodía en corcheas. Por su parte, los bajos están haciendo otra contramelodía en negras.



Imagen 29: Contramelodía de flautas, oboe y glockenspiel en la tercera semifrase de la sección B de *Lágrimas*



Imagen 30: contramelodía de bajos en la tercera semifrase de la sección B de *Lágrimas*

En la cuarta semifrase el acompañamiento se mantiene, mientras que los demás instrumentos hacen una negra en forma de pregunta en el primer tiempo de cada compás y el corno francés responde con cuatro corcheas en el segundo y tercer tiempo de cada compás.

Imagen 31: cuarta semifrase de la sección B de *Lágrimas*

Sección C:

La sección C está en la tonalidad paralela, es decir D mayor y está compuesta de 32 compases divididos en cuatro frases, cada una de ocho compases.

La primera frase es del compás 40 al compás 47, la melodía le pertenece al corno francés.



Imagen 32: primera frase de la sección C de *Lágrimas* (melodía del corno francés)



El acompañamiento rítmico vuelve a los bajos y tenores, mientras que las maderas y las trompetas están haciendo una contramelodía. Dentro de esta, en el compás 44 y 45 hay una pequeña pregunta y respuesta compuesta de dos corcheas, silencio de corchea y tres corcheas.

Imagen 33: pregunta y respuesta dentro de la contramelodía de la primera frase de la sección C de *Lágrimas*

En la segunda frase el corno francés continúa haciendo la melodía en forma de pregunta en dos compases, mientras que las flautas, clarinetes, saxofones altos y trompetas responden igualmente en dos compases y con la misma célula rítmica.



Imagen 34: preguntas en segunda frase de la sección C de *Lágrimas*



Imagen 35: respuesta en la segunda frase de la sección C de *Lágrimas*

En los compases 54 y 55, los cuales corresponden a los últimos dos compases de la segunda frase, los bajos hacen negras con puntillos de forma descendente y las maderas junto a las trompetas hacen una escala en corcheas de forma ascendente para iniciar la tercera frase.



Imagen 36: últimos dos compases de la segunda frase de la sección C de *Lágrimas*

La tercera frase continua de la misma forma que la primera, con la diferencia de que la melodía la toma las flautas, el oboe y el glockenspiel.

En los primeros cuatro compases de la cuarta frase, las maderas y las trompetas tienen una negra en forma de pregunta en cada compás, mientras que el corno francés responde con un silencio de corchea y cinco corcheas de forma descendente cada compás.



Imagen 37: pregunta de maderas y trompetas y respuesta del corno francés en los primeros cuatro compases de la cuarta frase de la sección C de *Lágrimas*

Finalmente, en los últimos cuatro compases de esta sección, los metales tienen la negra en forma de pregunta y las maderas junto a las trompetas se unen a la melodía del corno en forma de respuesta para llegar a el ultimo compás en un tutti.



Imagen 38: últimos cuatro compases de la sección C de *Lágrimas*

Coda:

La coda vuelve al tempo de la introducción, es decir negra = 70 y está en la tonalidad de Dm. En esta sección hay un bajo continuo tocado por la tuba, el contrabajo, los trombones y el eufonio, mientras la melodía la lleva el oboe.

7.2 Análisis “Campoalegre” – Bambuco fiestero

Este bambuco fiestero, de la misma manera que las obras tomadas de referencia tienen 3 secciones las cuales son: A, B, C y además una pequeña coda. Maneja un tempo estable desde el inicio hasta el final de negra con puntillo = 130. La forma de este bambuco fiestero es: A-A, B-B, C, A, B, C y coda.

Sección A:

La sección A está en la tonalidad de Cm y está compuesta por 16 compases divididos en 4 semifrases, cada una de 4 compases.

El corno francés tiene toda la melodía en esta sección, igual que las obras tomadas de referencia esta empieza en anacrusa con dos corcheas, posee sincopa caudal y sincopa interna. Además, se podría decir que el 80 % de esta sección está constituida por corcheas y un 20 % por negras y negras con puntillo.

Imagen 39: melodía del corno francés en la sección A de *Campoalegre*

El acompañamiento en esta sección lo tienen los instrumentos tenores: cornos, trombones y eufonio, mientras el bajo lo tiene la tuba, el contrabajo, y el fagot.

Imagen 40: acompañamiento y bajo en la sección A de *Campoalegre*

En los primeros 6 compases de esta sección las maderas junto a las trompetas están haciendo una contramelodía seguida de una respuesta a la melodía del corno. La contramelodía tiene anacrusa y la respuesta es de manera acéfalo.

Imagen 41: contramelodía y respuesta en la sección A de *Campoalegre*

En el compás número 6 las flautas, el oboe, los clarinetes y el clarinete bajo tienen una pequeña contramelodía iniciando de forma acéfalo y utilizando la sincopa caudal en la última negra del segundo compás ligada a la corchea del siguiente.



Imagen 42: contramelodía del compás 6 al 8 de la sección A de *Campoalegre*

Los últimos 4 compases de esta sección están compuestos por dos contramelodías, la primera compuesta por un silencio de corchea y cinco corcheas que van de forma ascendente perteneciente a las flautas, oboe, clarinetes y clarinete bajo, y la segunda compuesta por un silencio de corchea y negra el cual se presenta 5 veces de forma descendente.



Imagen 43: contramelodías del final de la sección A de *Campoalegre*

Sección B:

La sección B está en la tonalidad de Cm y está compuesta por 16 compases divididos en 4 semifrases, cada una de 4 compases.

En las primeras 2 semifrases de esta sección la melodía les pertenece a las flautas, el oboe, el fagot, y el euponio. Esta melodía empieza con una anacrusa de negra, su primer y tercer compás están compuestos de blanca con puntillo y su segundo compás es acéfalo.



Imagen 44: melodía de las primeras dos semifrases de la sección B de *Campoalegre*

La melodía de las 2 primeras semifrases de esta sección tienen una contramelodía en forma de respuesta la cual les pertenece a los cuernos 1 y 2, trombones 1 y 2 y el euponio.

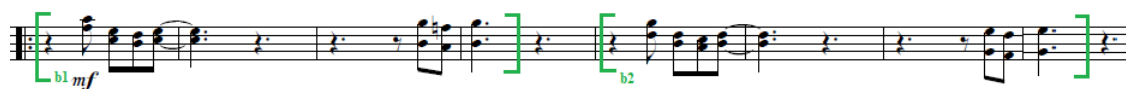


Imagen 45: contramelodía de las primeras 2 semifrases de la sección B de *Campoalegre*

El bajo en esta sección le corresponde a la tuba, el contrabajo y el clarinete bajo, mientras el acompañamiento lo tiene la cuerda de saxofones con la misma célula rítmica que en la sección A.

La melodía en las semifrases 3 y 4 la tiene el corno francés y la contramelodía la tienen los clarinetes. Esta melodía y contramelodía está relacionada con las anteriores dos semifrases, ya que está compuesta rítmicamente igual en sus primeros 2 compases.



Imagen 46: melodía de las semifrases 3 y 4 de la sección B de *Campoalegre*

La melodía anterior expuesta tiene un contracanto en forma de respuesta, este contracanto lo hacen las trompetas, los cornos y los trombones.



Imagen 47: contracanto de las semifrases 3 y 4 de la sección B de *Campoalegre*

Sección C:

La sección C está en la tonalidad paralela, es decir, en C mayor y está compuesta por 32 compases divididos en 4 semifrases de 4 compases y 2 frases de 8 compases cada una.

El acompañamiento en toda esta gran sección lo tienen los cornos, los trombones, y el eufonio, mientras el bajo lo hacen la tuba, el contrabajo y el saxofón barítono.

La primera semifrase de esta sección consiste en una pregunta propuesta por el corno francés completamente solo, esta idea se da a partir del bambuco fiestero *ojo al toro* en su sección B donde los bajos tienen la melodía sin ningún tipo de acompañamiento y la banda responde con dos negras. Además, esta semifrase empieza en anacrusa y tiene la sincopa caudal.



Imagen 48: primera semifrase del corno francés en la sección C de *Campoalegre*

La segunda semifrase empieza en el compás 40, esta es la respuesta a la pregunta que hace el corno francés, la respuesta empieza en anacrusa y en su mayoría está compuesta por corcheas, interpretada por los clarinetes, las trompetas y el glockenspiel.



Imagen 49: segunda semifrase de la sección C de *Campoalegre*

Por otro lado, esta segunda semifrase tiene una contramelodía interpretada por las flautas, el oboe, los saxofones y los cornos 1 y 2.

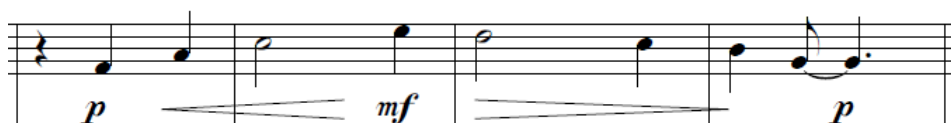


Imagen 50: contramelodía de la segunda semifrase de la sección C de *Campoalegre*

La primera frase de esta sección empieza en el compás 44, es interpretada por el corno francés en forma de pregunta, junto con el acompañamiento de la percusión. Esta frase tiene elementos característicos del bambuco como el uso de la sincopa caudal, sincopa interna y ornamentación.

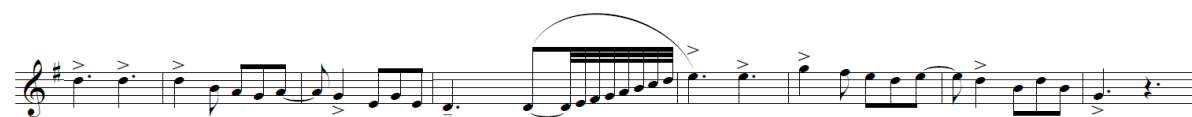


Imagen 51: primera frase de la sección C de *Campoalegre*

La segunda frase es la respuesta a la pregunta del corno francés, esta frase es similar a la pregunta, ya que utiliza los mismos elementos que se nombraron anteriormente, la diferencia es que esta frase empieza un compás antes con sincopa

interna. El motivo que inicia la frase es una variación del motivo expuesto por el corno francés, y es interpretada por las flautas, el oboe, y los clarinetes.



Imagen 52: segunda frase de la sección C de *Campoalegre*



Simultáneamente los saxofones altos, saxofón tenor y trompetas adornan esta frase con un motivo ritmo-melódico de forma acéfalo.

Imagen 53: adorno ritmo-melódico de la segunda frase de la sección C de *Campoalegre*

La tercera semifrase la interpreta el corno francés en forma de pregunta, esta empieza en anacrusa y contiene células rítmicas que se presentan en las obras tomadas de referencia. Simultáneamente las trompetas tienen una contramelodía que está compuesta por sincopa.



Imagen 54: tercera semifrase de la sección C de *Campoalegre*



Imagen 55: contramelodía de la tercera semifrase de la sección C de *Campoalegre*

La cuarta semifrase inicia en anacrusa para dar paso a un tutti en el siguiente compás, esta semifrase corresponde a la respuesta de la pregunta que se presentó en la anterior semifrase; es interpretada por el corno francés, las flautas, el oboe, los clarinetes y el fagot, mientras tanto los saxofones altos, saxofón tenor, trompetas, y glockenspiel llevan un contramelodía de forma descendente.

Imagen 56: melodía y contramelodía de la cuarta semifrase de la sección C de *Campoalegre*

Coda:

La coda inicia en sus 3 primeros compases con 3 acordes que van generando tensión uno tras otro, estos acordes son: Fm(maj7) – Dm7(b5) – Db7(9), seguido de esto el corno francés hace un llamado para dar conclusión a la obra dando paso a un tutti.

Imagen 57: Coda de *Campoalegre*

7.3 Análisis “Nogal” – Porro palitiao

Este porro palitiao, tiene 7 secciones las cuales son: danza, porro, puente 1, boza, puente 2, coda y danzón final. Está compuesta en la tonalidad de Gm y maneja un tempo tanto en el danza inicial, como en la danza final de blanca = 65, las demás secciones manejan un tempo de blanca = 80.

La forma que tiene este porro palitiao es similar a las obras de referencia: danza, porro, puente, boza, puente, porro, puente, coda y danza final. Cabe aclarar que la obra “*Nogal*” tiene un puente adicional, por acusas que se explicaran más adelante.

Danza:

Al igual que la obra “*Río Sinú*”, la danza está compuesta por 4 motivos, cada uno de 2 compases. La melodía en esta sección les pertenece a las trompetas, los cornos 1 y 2 y el eufonio; el acompañamiento les corresponde a los cornos 3 y 4, los trombones y la percusión, y el bajo lo lleva las tubas y el contrabajo.



Imagen 58: Melodía en la sección de la Danza de *Nogal*



Imagen 59: Acompañamiento armónico en la sección de la Danza de *Nogal*



Imagen 60: Acompañamiento rítmico en la sección de la Danza de *Nogal*

Porro:

Esta sección de igual forma que la obra “*María Varilla*” se compone de 6 preguntas interpretadas por el corno francés y 6 respuestas interpretadas por las flautas, el oboe, los clarinetes y saxofones.

La primera pregunta en la sección del porro la tiene el corno francés, junto a los trombones, eufonio y la tuba de la siguiente manera:



Imagen 61: Primera pregunta de la sección del Porro de *Nogal*

Todas las respuesta en esta sección son exactamente iguales, como se presenta en las obras tomadas de referencia.



Imagen 62: Respuesta de la sección del Porro de *Nogal*

Las preguntas del corno francés, de modo similar a las obras “*María Varilla*” y “*Río Sinú*” están compuestas por 3 compases y la mayoría de ellas inician con un silencio de negra con puntillo.

The image shows a musical score for the French horn questions in the Porro section of 'Nogal'. It consists of five staves of music. The first staff is marked with a forte (f) dynamic and a tempo of quarter note = 80. The music is in a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth notes, sixteenth notes, and triplets. The score includes a repeat sign at the beginning of the first staff and a double bar line at the end of the fifth staff.

Imagen 63: Preguntas del corno francés en la sección del porro de *Nogal*

El acompañamiento en esta sección es interpretado por los cornos, los trombones y el eufonio, mientras el bajo les corresponde a las tubas, el contrabajo y el fagot.

The image shows a musical score for the accompaniment and bass in the Porro section of 'Nogal'. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and the same key signature. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some rests.

Imagen 64: Acompañamiento y bajo en la sección del Porro de *Nogal*

Puente 1:

Esta sección, así como la obra “*María Varilla*”, tiene un puente de 4 compases, la melodía empieza en antecompás, interpretada por las trompetas, cornos y eufonio.



Imagen 65: Melodía en la sección del puente 1 de *Nogal*

En esta sección hay una contramelodía interpretada por las flautas, el oboe y los clarinetes, compuesta con la misma célula rítmica.



Imagen 66: Contramelodía en la sección del puente 1 de *Nogal*

El acompañamiento de esta sección le corresponde a los trombones y saxofones, y el bajo lo tienen la tuba, el contrabajo y el fagot, la célula rítmica tanto del acompañamiento como del bajo, cambia de la siguiente manera:



Imagen 67: Acompañamiento y bajo en la sección del puente 1 de *Nogal*

Bozá:

En esta sección a los clarinetes les pertenece la melodía la cual esta dividida en dos motivos que se repiten durante la sección. Además, el bombo empieza a golpear el aro de este con las baquetas para dar el sonido característico del bozá, junto al jam block.



Imagen 68: melodía de clarinetes en la sección del Boz de *Nogal*



Imagen 69: acompañamiento rítmico de la sección del Boz de *Nogal*

El acompañamiento en esta sección les concierne a los trombones y el eufonio, mientras que el bajo le pertenece a la tuba y el contrabajo. La célula rítmica del acompañamiento y del bajo en esta sección está compuesta de la siguiente manera:



Imagen 70: acompañamiento y bajo en la sección del Boz de *Nogal*

El corno francés entra con un solo sobre la melodía de los clarinetes en el compás 47, este solo está compuesto por 16 compases divididos en 4 semifrases.



Imagen 71: Solo del corno francés en la Boz de *Nogal*

Puente 2:

Esta sección se construyó por dos razones: la primera, por darle un breve descanso al solista, y la segunda para cambiar el color que se viene presentando. La melodía en esta sección la tienen las trompetas y los cuernos de la siguiente manera:



Imagen 72: melodía en la sección del puente 2 de *Nogal*

Coda:

En el inicio de esta sección la melodía y el acompañamiento pasan al matiz de piano, para dar paso a una serie de improvisaciones en las cuales pueden participar diferentes instrumentos. Lo ideal sería que el solista sea el último en improvisar.



Imagen 73: parte improvisadora de la sección de la Coda de *Nogal*

Después de la parte improvisadora, entra los cuernos 1 y 2, trombones y eufónios con una contramelodía incrementando la masa sonora.



Imagen 74: contracanto de la sección de la Coda de *Nogal*

La melodía final de esta sección la toman las trompetas y cornos 1 y 2 entrando en un forte para incrementar la masa sonora aún más, en la segunda repetición entra el solista, las flautas y el oboe. Simultáneamente la banda en tutti tiene un crescendo para dar un sentido de final a la coda.



Imagen 75: melodía final de la sección de la coda de *Nogal*

Danza final:

La danza final está compuesta de la misma forma que la danza inicial, a excepción de que las flautas, el oboe y los clarinetes están haciendo un contracanto ascendente, tomado del puente 1. Los saxofones se unen al acompañamiento, y clarinete bajo y fagot se unen al bajo.



Imagen 76: Contracanto en la sección de la Danza final de *Nogal*

En los últimos 3 compases la banda sinfónica tiene dos redondas ligadas iniciando en un pianísimo y con un crescendo progresivo, simultáneamente el corno francés da apertura para llegar al final de la obra.

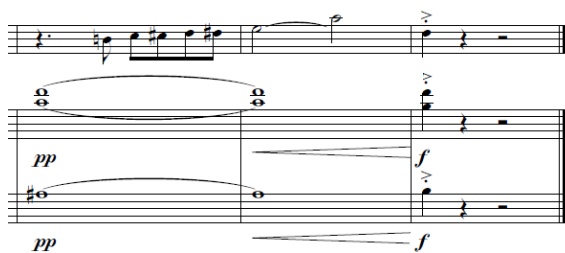


Imagen 77: últimos 3 compases de la obra *Nogal*

Conclusiones

A partir de este trabajo se ha llegado a las siguientes conclusiones:

Se presentaron las diferentes características técnicas del corno francés y se extrajeron elementos musicales de las obras tomadas de referencia para la construcción de tres composiciones con base en tres géneros colombianos: pasillo, bambuco fiestero y porro palitiao, dejando abierta la creación de futuras composiciones y/o arreglos.

En el transcurso de construcción musical, si bien se emplearon elementos musicales de las obras analizadas, el autor de este trabajo utilizó elementos propios que emergieron de la creatividad y experiencia.

Muchos compositores y/o maestros recomiendan que la elaboración de una obra musical inicie con la creación del discurso armónico y con base en ello se realice el discurso melódico. Sin embargo, el autor de este trabajo, en las dos primeras obras inició con la creación del discurso melódico y a partir de ello realizó el discurso armónico, debido a que su experiencia con el instrumento (corno francés) es un instrumento melódico.

Durante el proceso compositivo y en los ensayos con la banda sinfónica se presentaron diferentes dificultades, la primera de ellas fue un tema de sonoridad, ya que en las primeras versiones de las composiciones se pudo observar que la masa sonora de la banda en un tutti piano, opacaba la sonoridad del corno francés, por esta razón hubo la obligación de no dejar a la banda en un tutti cuando el corno francés tenía la melodía, además, había diferentes voces duplicadas que debieron eliminarse posteriormente.

Otra de las dificultades que se presentaron, fue el tema de orquestación para los diferentes instrumentos que componen el formato de banda sinfónica, a pesar de poseer conocimientos básicos. Es por ello, que se dio la necesidad de investigar e indagar previo a las composiciones, en este caso en la “*Cartilla de Arreglos para Banda Nivel 1*” del maestro Victoriano Valencia.

Para finalizar este proyecto, se considera importante mencionar aquellas inspiraciones que permitieron la creación de cada una de las composiciones.

“*Lágrimas*”, está inspirada en una historia de desamor, tristeza e ilusión. Durante la introducción y la sección A, el protagonista de esta historia no puede estar con la

persona que ama dado que ella lo rechaza; en la sección B, existe una conversación entre los dos personajes, por un lado, la joven expresándole con ternura y dulzura por qué no puede estar con él, y por otro lado el protagonista manifestándose con mucho dolor y tristeza; la sección C, es el momento en el cual el protagonista logra estar con la joven ya que ella finalmente acepta estar con él, es por esta razón que en esta sección afloran sentimientos de amor, alegría y felicidad, pero en la sección final, es decir la coda, el protagonista de esta historia se da cuenta de que ese momento de amor, alegría y felicidad, fue tan solo un sueño y su realidad es que no pudo estar con la persona que ama.

“Campoalegre”, está inspirada y dedicada al lugar de nacimiento del autor, este municipio está ubicado en el departamento de Huila y se caracteriza por ser la capital arrocera del Huila, la amabilidad de las personas, su hermoso clima caluroso y su riqueza en fauna y flora. Además, es en este municipio en el que se celebran las fiestas del arroz, un espacio en donde se puede evidenciar la alegría y la participación de las personas de diferentes lugares del país.

“Nogal”, está inspirada y dedicada al lugar en donde se encuentra la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional, pensando en los administrativos, maestros, compañeros y colegas.

Referencias

- Ballén sabogal, Diana. 2020. «*Juan Carlos Tejada, un modelo de enseñanza en corno francés para estudiantes vinculados a la escuela de formación artística de Tocancipá*». Trabajo de grado. Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional.
- Castillo, Julio. 1969. «*Sinú Sax Quartet: un laboratorio musical*». Universidad de Córdoba, Colombia.
- Corredor, Alber. 2018. *Entre bambucos y pasillos. Una perspectiva del estilo musical de Adolfo mejía*. Trabajo de grado. Bogotá.
- Ducuera Alcaráz, Rubén. 2020. «*“Benjaminista”*: Composición de una suite musical en tres movimientos a partir del análisis de las obras “Juana Jacinta”, “Gabriela” y “Soca” de Victoriano Valencia, para la orquesta del colegio Benjamín Herrera de Bogotá D. C.». Trabajo de grado. Bogotá.
- Farkas, Philip. 1962. *El arte de tocar la trompa*. Atlanta Georgia.
- Guzmán calderón, Hernán. 2017. «*Propuesta metodológica para la apropiación técnico-interpretativa del bambuco fiestero y el pasillo canción en la idiomática del fagot*». Trabajo de grado. Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Hernández, Cesar. 2015. «*Revista a contratiempo*». *Aportes rítmicos y adaptaciones de Juan Guillermo Aguilar y Pedro Ojeda del ritmo del porro Pelayero a la batería*. Artículo. Bogotá.
- Latham, Alison. 2008. «*Diccionario enciclopédico de la música*». Fondo de cultura económica. México D. F
- Lozano, Luz. 2015. *El corno francés en las músicas del pacifico norte colombiano; porro chocoano y abozao*. Trabajo de grado. Bogotá.
- Martínez Gómez, Dayron. 2019. «*Trompeta y piano con sabor a porro*». Trabajo de grado. Bogotá. Universidad pedagógica nacional.
- Martínez Navas, Fabio. 2021. «*Entrevista vía Microsoft Teams, 21 de abril de 2021*». Bogotá.

- Martínez Ossa, Camilo. 2009. «*Composición y producción de bambucos y pasillos basado en estilo musical bogotano de la primera mitad del siglo XX*». Trabajo de grado. Bogotá. Pontificia universidad javeriana.
- Miñana, Carlos. 1987. «Revista a contratiempo». *Rítmica del bambuco en Popayán*. Artículo. Bogotá.
- Montalvo, Francy. y Pérez, Javier. 2006. *Método de improvisación en el pasillo de la región andina colombiana*. Libro. Bucaramanga.
- Ocampo, Javier. 1976. «*Música y folclor de Colombia*». Bogotá.
- Pardo, Andrés. y Pinzón, Jesús. 1961. «*Rítmica y melodía del folclor chocoano*». Bogotá.
- Paipilla Grande, Iván. 2014. «*La improvisación en el porro a partir del repertorio raizal de las bandas del departamento de Córdoba y su experiencia en el clarinete*». Trabajo de Grado. Bogotá.
- Sierra, Sergio. 2019. *El pasillo colombiano a través del corno francés: adaptaciones y arreglos*. Trabajo de grado. Cundinamarca.
- Tejada, Juan Carlos. 2021 «Asesoría del 4 de mayo». Bogotá.
- Valencia, Victoriano. 2005. *Cartilla de arreglos para banda. Plan Nacional de Música para la Convivencia del Ministerio de Cultura de Colombia*. Cartilla guía. Bogotá.
- Yenque, Dante. 2021. Facebook video. «*Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia en la Sesión 6, temporada (2021)*». Bogotá.

Anexos

Composiciones

Los scores, las partituras de cada uno de los instrumentos y los audios finale de las composiciones, se podrán encontrar a través del siguiente enlace:

https://pedagogicaedu-my.sharepoint.com/:f:/g/personal/cftimoteb_upn_edu_co/EuCAnnogkVJBg5HCf29O6YcB16UKQwcnUYL892UwcnJ6-w?e=bDmfil

El video de las obras se encontrará a través del siguiente enlace:

https://youtu.be/hr3BQr6_SHM

Entrevistas

- Desde su experiencia, ¿Cuáles considera que son los dos pasillos, bambucos o bambucos fiesteros, más representativos de la música tradicional colombiana?

Oscar Santafé:

Eso tiene varias respuestas

En primera medida, creo que hay que categorizar y contextualizar el asunto, por lógica una primera categoría sería la idea de los medios de comunicación, en tal sentido, hay que referenciar a "La gata golosa" de Fulgencio García (Cuyo nombre original era Soacha), pasillo que se popularizó muchísimo en la Bogotá antigua.

Luego estaría el pasillo "Los Filipichines" de Emma Peea de la cruz, tema que sirvió de cortinilla para la serie Don Chinche, producida por RTI televisión en los años 70 y 80 del siglo XX, la televisión popularizó muchísimo el tema.

De igual manera, hay que referenciar la emisora Radio Santafé, que fue muy famosa también a mediados del siglo XX que emitía música andina colombiana en programación constante y en donde fue de radical importancia la presencia del maestro Oriol Rangel y el nocturnal colombiano o el conjunto granadino, uno de los pasillos más recordados de esta última agrupación es "Primero de Abril" de Hernando Rico Velandia.

Creo que, apartándonos un poco de lo estrictamente mediático, encontraríamos otras obras fundamentales para el repertorio colombiano. El estudio de pasillo de Oriol Rangel es una obra de obligado estudio para los pianistas, así como el estudio de pasillo de Luis Uribe Bueno.

O el famosísimo "Cucarrón" si eres instrumentista de viento, recuerdo también el pasillo "Ríete Gabriel" de Oriol Rangel ... escrito para saxofón tenor y dedicado a uno de los saxofonistas más reconocidos el maestro Gabriel Uribe.

Ahora, por el lado de la música vocal hay muchísima tela por cortar pues duetos como "el dueto de antaño", Pelón y Marín, y otros en la primera mitad del siglo XX y después Silva y Villalba, Los Hermanos Martínez o Garzón y Collazos, Los tolimenses popularizaron muchísimas canciones en ritmo de pasillo, Los Cisnes, Mi cabaña, Señora María Rosa, podrían ser algunos.

Creo de verdad Cristian que la pregunta es demasiado abierta, pues es imposible determinar los 2 pasillos más representativos, sin establecer categorías de análisis que los determinen en relación con el contexto histórico, social, cultural y musical.

En bambucos mano tal vez San Pedro en el Espinal y el mismo Sanjuanero Huilense, pero volvemos al mismo problema, pues un bambuco como Amanecer Bogotano de Carlos Roza, sería determinante para los músicos, no para la población en general.

Miguel Ángel Casas Barreto:

Pasillos (instrumentales): La gata golosa, El calavera, Vinotinto

Bambucos (instrumentales): El Republicano, San Pedro en el Espinal, Bambuquisimo

Bambucos (En lo vocal): Cuatro preguntas, María Antonia, Soy colombiano

Pasillos (En lo vocal): Oropel, Me llevarás en ti, Migas de silencio

Como puede ver , incluí una obra de la época más actual , en cada una de las categorías

Guillermo Gordillo Galán:

Pasillos: La Gata Golosa, Vino Tinto, Aires de mi Tierra

Bambucos: Ojo al Toro, San Pedro en el Espinal, Como pa' Desenguayabar

yo creo que es muy subjetivo puesto que hay mucha música.

Diego Hernán Saboya González:

Difícil decir uno solo.

Cuatro preguntas, San Pedro en el Espinal, Pa qué me miró, de bambucos. Pero en bambuco es la más difícil.

La gata golosa., Vinotinto, Reflejos, en pasillos

- Desde su experiencia, ¿cuáles considera que son los dos porros palitiaos más representativos de la música tradicional colombiana?

Julio César Panadero:

María Varilla y Rio Sinú

Luis Eduardo Aguilar:

Usted sabe muy bien que los costeños son muy regionalistas, entonces yo diría que los porros más emblemáticos para los Sincelejanos son: Arturo García del maestro Lucho Bermúdez y El Sincelejano de Mañungo.

Y el de los Cordobeses serían: María Varilla y La Lorenza.

Fabio Ernesto Martínez Navas

- Desde su perspectiva, ¿considera que el bambuco fiestero se debe escribir en $\frac{3}{4}$ o en $\frac{6}{8}$?

La escritura del bambuco depende de la tradición y de cómo el compositor lo sienta, personalmente yo no escribo el bambuco en $\frac{3}{4}$, siempre lo escribo en $\frac{6}{8}$, pero el bambuco por tradición se escribe en $\frac{3}{4}$, desde mi perspectiva eso está mal.

La melodía en compás de $\frac{6}{8}$ empezaría en antecompás y en $\frac{3}{4}$ la melodía empezaría a tiempo.