



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

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

**“COMPADREANDO, QUIPILE Y CUCUNUBA” COMPOSICIÓN DE DOS PASILLOS
SANTAFEREÑOS TRADICIONALES BASADOS EN EL ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA
ARMÓNICO MELÓDICA DE LAS OBRAS LA GATA GOLOSA Y COQUETEOS DEL
MAESTRO FULGENCIO GARCÍA**

Presentado por el estudiante:

LUIS FELIPE ROJAS CABRA

Cédula:

1030634124

Código:

2010175034

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

- Proyecto de alta pertinencia y coherencia en cuanto a los aspectos de composición musical y análisis formal.
- Realizó un ejercicio académico riguroso en el cual utilizó de manera acertada elementos del compositor en referencia y los aplicó a su propia composición.
- Desarrolló un trabajo bien estructurado que servirá como referente y material de consulta para posteriores proyectos.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	ROGELIO ALBERTO GARCÍA		4.8
Jurado 2 - lector	OMAR ORTÍZ		4.8
Asesor	GERMÁN DARIO PÉREZ		4.8

Nota final: (4.8) Cuatro punto Ocho

Dado en Bogotá D.C. a los 18 días del mes de Agosto de 2017

**“COMPADREANDO, Quipile y Cucunubá”: Composición De Dos Pasillos
Santaferreños Tradicionales Basado En El Análisis De La Estructura
Armónico-Melódica De Las Obras La Gata Golosa Y Coqueteos Del Maestro
Fulgencio García.**

LUIS FELIPE ROJAS CABRA

2010175034

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ, AGOSTO 2017

**“COMPADREANDO, Quipile y Cucunubá”: Composición De Dos Pasillos
Santaferreños Tradicionales Basado En El Análisis De La Estructura
Armónico-Melódica De Las Obras La Gata Golosa Y Coqueteos Del Maestro
Fulgencio García.**

**ASESOR:
GERMÁN DARIO PÉREZ SALAZAR**

**LUIS FELIPE ROJAS CABRA
2010175034**

**Trabajo de grado presentado como requisito para optar por el título de
licenciado en música**

**UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ, AGOSTO 2017**

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB		Versión: 01
Fecha de Aprobación: 10-10-2012		Página 1 de 2

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	"COMPADREANDO, QUIPILE Y CUCUNUBA", COMPOSICIÓN DE DOS PASILLOS SANTAFEREÑOS TRADICIONALES BASADOS EN EL ANALISIS DE LA ESTRUCTURA ARMÓNICO MELODICA DE LAS OBRAS LA GATA GOLOSA Y COQUETEOS DEL MAESTRO FULGENCIO GARCÍA
Autor(es)	ROJAS CABRA, LUIS FELIPE
Director	GERMAN DARIO PEREZ SALAZAR
Publicación	Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2017 98p
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	Composición, análisis, pasillo, armonía, melodía, estructura.

2. Descripción
La propuesta final se centra en dos composiciones musicales que tienen como título COMPADREANDO, Quipile y Cucunubá, los cuales son pasillos colombianos en formato A A B B A C C, basado en los temas: La Gata Golosa y Coqueteos en ritmo de pasillos santafereños del maestro Fulgencio García, compositor colombiano. Temas que serán el referente para el análisis de los elementos armónicos y melódicos, de la misma manera que se resaltará en el compositor su aporte creativo frente al pasillo santafereño y a la música andina colombiana.

3. Fuentes
CORTEZ POLANÍA JAIME. La música popular y colombiana en la Colección Mundo Al Día (1924-1938).
DAVIDSON. H (1970) Diccionario folclórico de Colombia. Tomo III. Pasillo Colombiano. Págs. 21-69. Bogotá, Colombia. Publicación Banco de la Republica.
BERMUDEZ EGBERTO (2000). Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538-1938, Bogotá D.C, Fundación Música Americana.
MARTINEZ CAMILO (2009). Tesis, Composición Y Producción De Bambucos Y Pasillos Basado En El Estilo Musical Bogotano De La Primera Mitad Del Siglo XX" de Camilo Eduardo Martínez Ossa, de la Pontificia Universidad Javeriana – Bogotá 2009
SOTELO NICOLAS (2015). Tesis, "ROMERIAS" Suite para orquesta típica colombiana basada en el tratamiento melódico del compositor Álvaro Romero Sánchez.

4. Contenidos
Se realiza un análisis histórico y social, de las obras La Gata Golosa y Coqueteos del Maestro Fulgencio García, también se hace un análisis riguroso de la estructura armónico melódica de las dos obras en mención y de las composiciones Quipile y Cucunubá, también se destacan otros aspectos en el análisis musical como la forma, macroestructura, microestructura, aspecto rítmico, aspecto dinámico, además de ser usados como elementos para tratar en las composiciones.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	FORMATO
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE
Código: FOR020GIB	Versión: 01
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 2

5. Metodología
La metodología de esta investigación se basa en el análisis musical de dos obras del compositor Fulgencio García en ritmo de pasillo santafereño, de las cuales se extraerán elementos como la estructura armónica, melódica, rítmica y dinámica, y serán utilizadas como herramienta de cara a la composición de dos nuevas obras, accediendo así a contextualizar, analizar y contrastar obras musicales, que permitan al investigador consolidar los conceptos y obtener resultados que visibilicen y documenten la composición de una nueva obra.

6. Conclusiones
Este proyecto me permitió profundizar en la estructura musical de 2 obras trascendentales en ritmo de pasillo santafereño como La gata golosa y Coqueteos, con las cuales se resaltan aspectos rítmicos en su sincopa, acento en determinado tiempo, en lo melódico con sus intervalos por grados conjuntos, el armónico como elemento importante que guía la línea melódica, el dinámico con sus matices, modulaciones y sensación de desplazamiento de tiempo, obteniendo así elementos de interpretación y herramientas que permitan la construcción de futuras composiciones. Los conceptos propios de los maestros que han formado parte de este proceso fueron la base para dar inicio a este proyecto compositivo, el cual espero sirva como insumo o herramienta de apoyo para estudiantes y personas del común que quieran entrar en el mundo de la composición. El pasillo santafereño permite al individuo contextualizarse históricamente en la cultura colombiana, resaltando a Fulgencio García como uno de los exponentes importantes de la música de la región andina, con dos de sus composiciones en ritmo de pasillo, resaltadas en este proyecto de investigación como son La gata golosa y Coqueteos. La composición de la suite compadreando, tiene dos movimientos. El primero titulado Quipile en honor a la cuna materna y el segundo llamado Cucunubá en honor a la cuna paterna; obras que compuse, en agradecimiento a estos dos municipios de Cundinamarca.

Elaborado por:	ROJAS CABRA, LUIS FELIPE
Revisado por:	GERMÁN DARIO PEREZ S.

Fecha de elaboración del Resumen:			
--	--	--	--

RESUMEN

En este proyecto resaltaremos dos obras importantes del Pasillo Santaferero, aire andino colombiano, dos composiciones del Maestro Fulgencio García, el cual serán motivo de análisis tanto en el contexto histórico como en el contexto musical específicamente en los aspectos melódico y armónico, además de la estructura y forma, también destacar que el producto del análisis riguroso de estas dos obras que son La Gata Golosa y Coqueteos del maestro en mención, extraeremos aportes musicales importantes que serán el motivo de las composiciones de Compadreando, Quipile como primer movimiento y Cucunubá como segundo movimiento en ritmo de pasillo santaferero escritos para Piano, además de rescatar el aspecto interpretativo del maestro Fulgencio García.

CONTENIDO

INTRODUCCION	11
1. CAPITULO I	13
1.1 Situación Problema	13
1.2 Objetivos	15
1.2.1 Objetivo General	15
1.2.2 Objetivos Específicos	15
1.3 Justificación	16
CAPITULO II	17
2. Marco Teórico	17
2.1 Antecedentes	17
2.2 Marco Referencial	19
2.2.1 Fulgencio García	19
2.2.2 Origen del Pasillo	20
2.2.3 Otros Aportes Musicales	22
2.2.4 Pasillo Santafereno	24
2.2.5 La Gata Golosa	26
2.2.6 Coqueteos	26
2.2.7 Ritmo del Pasillo	26
2.2.8 Melodía del Pasillo	27
2.2.9 Armonía	28
2.2.10 Forma	28
CAPITULO III	

3. METODOLOGIA DE LA INVESTIGACION	29
3.1 Modelo De Investigación Análisis Musical Con Fines Creativos	29
3.1.1 Selección de las Obras Musicales	29
3.1.2 Análisis Musical	29
3.1.2.1 Categorización del Análisis de las Obras	30
3.1.2.1.1 Información General	30
3.1.2.1.2 Macro estructura	31
3.1.2.1.3 Aspecto Armónico	31
3.1.2.1.4 Aspecto Melódico	31
3.1.2.1.5 Microestructura	32
3.1.2.1.6 Aspecto Rítmico	32
3.1.2.1.7 Formato Instrumental	32
3.1.2.1.8 Textura	32
3.1.2.1.9 Aspecto Dinámico	33
3.1.2.1.10 Articulación	33
3.2 Análisis Musical De La Obra La Gata Golosa	33
3.2.1 Información General	33
3.2.2 Obra	33
3.2.3 Macro-estructura	36
3.2.4 Aspecto Armónico	41
3.2.5 Aspecto Melódico	41
3.2.6 Microestructura	43
3.2.7 Aspecto Rítmico	46
3.2.8 Formato Instrumental	46

3.2.9 Textura	47
3.2.10 Aspecto Dinámico	47
3.2.11 Articulación	48
3.3 Análisis Musical De La Obra Coqueteos	48
3.3.1 Información General	48
3.3.2 Obra	48
3.3.3 Macroestructura	51
3.3.4 Aspectos Armónicos	58
3.3.5 Aspectos Melódicos	60
3.3.6 Microestructura	62
3.3.7 Aspecto Rítmico	62
3.3.8 Formato Instrumental	63
3.3.9 Textura	63
3.3.10 Aspectos Dinámicos	63
3.3.11 Articulación	64
3.4 Aplicación De Resultados	64
Capítulo IV	
4.1 Suite Compadreando Pasillo Santafereno	
Sinopsis Quipile Primer Movimiento	66
4.1.1 Score	67
4.1.2 Macro-estructura	70
4.1.3 Aspectos Armónicos	73
4.1.4 Aspectos Melódicos	73
4.1.5 Microestructura	77

4.1.6 Aspecto Rítmico	78
4.1.7 Formato Instrumental	78
4.1.8 Textura	78
4.1.9 Aspecto Dinámico	78
4.1.10 Articulación	79
4.2 Suite Compadreando Pasillo Santaferense...	
Sinopsis Cucunubá Segundo Movimiento	79
4.2.1 Score	81
4.2.2 Macro-estructura	84
4.2.3 Aspecto Armónico	90
4.2.4 Aspecto Melódico	90
4.2.5 Microestructura	90
4.2.6 Aspecto Rítmico	90
4.2.7 Textura	91
4.2.8 Formato Instrumental	91
4.2.9 Aspecto Dinámico y Articulaciones.	91
4.3 Conclusiones	92
Índice De Ilustraciones	
Bibliografía	

INTRODUCCIÓN

Se habla de música andina colombiana cuando se escucha el sonar de un tiple, una bandola, una guitarra, requinto, y actualmente un piano, interpretando aires como bambucos, pasillos, torbellinos, guabinas, entre otros.

En este proyecto de grado se resaltará el pasillo andino colombiano, que presenta semejanzas con el "valse" de Venezuela, el "sanjuanito" del Ecuador y el "valsecito" de Costa Rica". Con el pasillo colombiano se hicieron populares las danzas y bailes relacionados con la contradanza europea y la habanera cubana. Era un baile de salón y de fiestas de familia, muy apetecido en Colombia y en especial en Antioquia y Caldas.

Este aire andino comprende cuatro categorías representativas como, el *pasillo fiestero*, *Pasillo canción*, *pasillo contemporáneo* y *pasillo santafereño*.

Nos centraremos específicamente en el *pasillo santafereño* el cual tiene su cuna en la ciudad de Santafé De Bogotá, por ser el centro de las tertulias ciudadinas de los grupos sociales más importantes de la época.

Este proyecto se visualiza como una investigación – análisis - creación, a partir de la recolección de información desde varios contextos de las obras seleccionadas y del contexto histórico y social del autor, las cuales tendrán una profundización y análisis sobre los aspectos musicales y las características de cada una de estas.

La propuesta final se centra en dos composiciones musicales que tienen como título *COMPADREANDO, Quipile y Cucunubá*, los cuales son pasillos colombianos en formato A A B B A C C, basado en los temas: La Gata Golosa y Coqueteos en ritmo de pasillos santafereños del maestro Fulgencio García, compositor colombiano. Temas que serán el referente para el análisis de los elementos armónicos y melódicos, de la misma manera que se resaltará en el compositor su aporte creativo frente al pasillo santafereño y a la música andina colombiana.

CAPITULO I

1.1 Situación Problema

Los elementos que fundamentan la situación problema son:

- El Análisis del contexto social e histórico del autor Fulgencio García y las Obras *La Gata Golosa* y *Coqueteos*.

Se hace pertinente en este proyecto recurrir a insumos escritos, virtuales y orales, que permitan documentar el análisis sobre las vivencias del autor y su papel como músico y compositor, así como el momento histórico en que fueron creadas estas obras y su importante permanencia a través de los tiempos.

- Selección De Dos Obras.

Se requiere explicar el porqué de la selección previa de estas dos obras de Fulgencio García *La gata golosa* y *Coqueteos*. Porque al escucharlas y estudiarlas se encontró similitudes en estructura y ritmo, contrastes en armonía y melodía, además de la gran importancia histórica que tienen.

- Análisis musical de las obras seleccionadas con fines compositivos.

Se hace necesario categorizar los métodos de análisis musical (modelo de trabajo de análisis musical I y II del maestro Roberto Rubio, de la Lic. En Música de la Universidad Pedagógica Nacional para poder detallar en su gran mayoría las características musicales de las obras.

- Estructuración de la obra.

Es pertinente explicar la repercusión de las dos obras analizadas en las dos composiciones, para detallar sus relaciones y diferencias, además resaltar el estilo del compositor Fulgencio García.

1.2 OBJETIVOS

1.2.1 OBJETIVO GENERAL

Componer una suite de dos movimientos en ritmo de pasillo santafereño colombiano, a partir de la estructura de la propuesta compositiva *La gata golosa y coqueteos del Maestro Fulgencio García*.

1.2.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS

1. Realizar un análisis histórico y social de las obras *La gata golosa y Coqueteos* (pasillo santafereño), del compositor Fulgencio García.
2. Delimitar la razón de uso de las obras *La gata golosa y Coqueteos* del maestro Fulgencio García.
3. Analizar la estructura de cada una de las obras seleccionadas para fines compositivos.
4. Documentar el proceso compositivo e interpretativo de la obra *Compadreando*.

1.3 JUSTIFICACIÓN

Se hace necesario resaltar la gran importancia que tiene la composición de obras musicales con un propósito de actualidad frente al pasillo santafereño colombiano y a la música andina colombiana, con composiciones que a futuro se complementen con nuevas estructuras musicales teniendo en cuenta estos pasillos sin perder la esencia de sus raíces autóctonas; es así, que con la documentación del contexto histórico y social podremos comprender mejor bajo qué situaciones se encontraba el autor, la importancia o trascendencia que han tenido éste y sus obras a nivel nacional e internacional.

Con el acercamiento a las obras del compositor Fulgencio García, se pretende dar a conocer la capacidad compositiva y las características musicales que poseen esas composiciones, con el fin de que sirvan como referente para futuras creaciones de pasillo santafereño o posibles enlaces con otros géneros musicales.

En la selección de las obras *La Gata Golosa* y *Coqueteos* del maestro Fulgencio García, se encontró que éstas guardan similitudes entre sí, como la estructura (forma), estructura rítmica y contrastes en estructura armónica y estructura melódica, que hacen que nos sirvan como referentes para el proceso compositivo de una nueva obra.

CAPITULO II

1. MARCO TEORICO

2.1 Antecedentes

En seguida se dará a conocer la fase de análisis del contexto histórico del compositor colombiano, Fulgencio García y dos de sus obras más reconocidas en ritmo de Pasillo Santaferño, *La Gata Golosa* y *Coqueteos*, que serán el punto de partida de este proyecto de investigación. El propósito es hacer un mapeo bibliográfico con temas pertinentes para así concluir los sustentos visibles en este producto.

En este esquema encontraremos diferentes documentos, tesis, trabajos y artículos que nos permiten acercarnos a los conceptos relacionados con la investigación realizada para este proyecto.

En la tesis “Romerías Suite para orquesta típica colombiana basada en el tratamiento melódico del compositor Álvaro Romero Sánchez” de Nicolás Sotelo, Licenciatura en Música Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, (Bogotá 2015). Se abordan dos obras del mismo compositor, ejecutando en este proyecto tres fases como son: selección de repertorio, análisis melódico y aplicación de resultados, así como la identificación del tratamiento melódico”.

Con este proyecto se fundamentan y orientan de manera concreta las fases del marco metodológico, con el fin de sincronizar un orden coherente en el abordaje de la obra del compositor, proporcionando un equilibrio entre la teoría, la práctica y la investigación.

Del proyecto de grado “Nociones interpretativas de pasillo colombiano en la guitarra solista” de Luis Eduardo Castellanos Sánchez. Se evidencia un análisis de distinto repertorio musical basado en un modelo de trabajo de la clase de análisis musical I y II, catedra del maestro Roberto Rubio, de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, Bogotá abril de 2013.

La categorización que se hace en este proyecto de investigación, está fragmentada en diez partes, en las cuales se evidencia el análisis musical detallado y profundo, el cual depende de información general, macro-estructura, aspectos armónicos, aspectos melódicos, microestructura, aspecto rítmico, formato instrumental, textura, aspectos dinámicos y articulación, los cuales optimizarán un documento que propenda a fines compositivos.

De la tesis “Composición y producción de bambucos y pasillos basado en el estilo musical Bogotano de la primera mitad del Siglo XX” de Camilo Eduardo Martínez Ossa, de la Pontificia Universidad Javeriana – Bogotá 2009. Se toman insumos relacionadas a la vida y obra del Maestro Fulgencio García, a cual permite conocer los orígenes y experiencias de este gran personaje de la música colombiana y la caracterización musical del pasillo.

1.2 Marco Referencial

2.2.1 FULGENCIO GARCIA (1880- 1945)

Nació en Purificación, Tolima, el 1 de mayo de 1.880 y al poco tiempo se fue a vivir a la ciudad de Bogotá en donde se instruiría. Allí vivió la mayor parte de su vida. Desde muy joven demostró sus grandes aptitudes musicales, que lo llevaron muy fácilmente a vincularse a los mejores círculos de músicos colombianos. Fue así como se integró a las principales agrupaciones musicales como: La Estudiantina Bogotá y el Conjunto Arpa Nacional. Su trayectoria y adquisición de su práctica del arte la formalizó en la misma ciudad, donde realizó sus estudios musicales teniendo como director a Pedro Morales Pino, ejemplar y virtuoso intérprete de la bandola, como integrante de las estudiantinas de los Maestros Pedro Morales Pino y Emilio Murillo. Su más reconocida obra musical, el pasillo “La Gata Golosa”, que desde su origen llevo el nombre de *Soacha* pero unos años más tarde, el maestro Fulgencio García la renombró *La Gata Golosa*, como sería llamada a través del tiempo¹.

A pesar de ser un gran intérprete de la bandola, no ha sido este el motivo por el que aún se le recuerda con tanto respeto y cariño. El ser compositor ha enaltecido su buen nombre, escribiendo importantes pasillos instrumentales como: “Vino Tinto”, “Coqueteos”, “Castilla”, “Toño”, los bambucos “Qué nos importa bien mío”, “El destemplado”, la gaviota “Luna de miel”, y muchas otras más, las cuales quedarían para la historia del mundo de la música. Murió en Bogotá en 1.945 a la edad de 65 años.

¹ <http://www.oocities.org/funmusica/fulgencio.html>

2.2.2. Origen del Pasillo

Se da como protagonistas del origen del pasillo a los intérpretes militares que custodiaban las diferentes campañas y excursiones de los colonizadores de la ciudad; todos estos trajeron e incorporaron sus costumbres culturales europeas, además de que se concentraba poco a poco un núcleo cultural por la sabana Cundi-boyacense y el territorio de la capital. Las principales menciones de música en el territorio de Santafé, corresponden a la época entre los años de 1540 y 1548.²

Según Egberto Bermúdez, una de las hipótesis que se menciona, es la que expresa una expansión cultural desde Santafé, lugar de encuentro del acervo europeo y ganaba fuerza con las costumbres locales, incluso se habla de un desarrollo cultural más elaborado en la cercana población de Tunja, ya que de este lugar se tienen innumerables registros del ingreso de instrumentos. No obstante, se presenta cierta incertidumbre, pues se cree que estos contenidos culturales habían ingresado anteriormente hacia el centro del país.

Lo que se conoce de parte del autor, es que las clases medias y bajas de aquella época, surcaban la música en un nivel doméstico, siguiendo cánones costumbristas de España y patrocinando diversos bailes particulares, tales como: vals, contradanza (estos muy aclimatados desde mediados del siglo XVIII), gaceta, minué, fandango (clases medias y bajas) y seguidillas.

Como se mencionó anteriormente, el vals, formaba parte de uno de los bailes más

² Egberto Bermúdez, Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538 – 1938. Música doméstica, bailes y canciones. Página 47-52. Editorial Música americana. Bogotá (2000).

significativos para las clases altas e ilustradas de la época colonial y de los periodos que comprenden la lucha por la independencia; progresó y se consolidó en el contexto, documentando su presencia incluso hasta las tertulias musicales de los intérpretes.

Internamente en la música, El *vals* al estilo europeo es un indiscutible antecesor morfológico; como los valeses para piano “*Hermosa sabana*” (1855), que “constan de dos o tres partes alternadas y repetidas. Las variaciones preferidas son a la subdominante, un gesto muy característico de la música de salón europea del siglo XIX y comienzos del XX; esta forma equivale a la de los pasillos santaferños de principio de siglo XX, como *la Gata golosa* de Fulgencio García.

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

típico era el bambuco. Se llegó a concluir que el vals colombiano, el vals al estilo del país, era el pasillo, por eso su relación, aunque con la diferencia de que este último se interpreta y se baila más rápido. Esto determina que el pasillo no es un ritmo autóctono colombiano, sin embargo, es considerado como tal debido a su inmersión social y su compleja evolución etnográfica por motivos locales³.

2.2.3 Otros aportes musicales

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

En este apartado se hará alusión al pasillo desde la visión de Jaime Cortez Polanía autor del libro “La música popular y colombiana en la Colección Mundo Al Día” (1924-1938).

“El pasillo cobró vigencia en diversos ámbitos sociales. Floreció en el repertorio de la música de salón al lado de valse, mazurcas, polcas y otras piezas de origen europeo. Desde la década de 1860 aparece en partitura para piano tanto en publicaciones de

³ Luis Castellanos, Tesis, NOCIONES INTERPRETATIVAS DE PASILLO COLOMBIANO EN LA GUITARRA SOLISTA. Página 48. Bogotá (2013).

diverso tipo como en documentos manuscritos, como lo ilustran el valse-pasillo “Mi despedida” de Daniel Figueroa Pedreros (?-1887), editado en el periódico La Música en 1866, y el pasillo “El Hogar” de Abigail Silva Certuche (1847-1899), editado en las páginas del periódico literario El Hogar en 1868. Poco después encontró un nuevo soporte en la retreta pública, naturalmente en versiones para banda, como lo confirma un decreto oficial de 1876 en el que se prescribe la interpretación de pasillos como piezas de tercer orden, luego de los trozos de ópera, los valeses, las polcas y las mazurcas. Hacia 1880 el pasillo es un componente habitual en el repertorio del músico de oficio y el músico aficionado, como se puede documentar en las colecciones de partituras empastadas que también contienen trozos de ópera, zarzuela y otras piezas en versiones para canto y piano o piano solo, música que denominamos en términos muy generales como popular, por su difusión y presencia en el contexto urbano.

Al finalizar el siglo XIX el pasillo era una composición cuya difusión se consolidó tanto en espacios públicos como privados: se escuchaban pasillos en pianos y pequeños conjuntos instrumentales en ámbitos domésticos, en las bandas de música que ofrecían retretas en los parques de las ciudades y, adicionalmente, en las presentaciones públicas a cargo de diversos conjuntos musicales, algunos de los cuales siguieron el novedoso modelo de estudiantina española que se adaptó y popularizó en la renombrada LIRA COLOMBIANA, agrupada bajo la dirección de Pedro Morales Piano. En este contexto, el pasillo poco a poco se convirtió en modelo de una pieza instrumental que tenía su contraparte en obras cantadas, particularmente en los bambucos y danzas que se conocen en su forma escrita desde mediados de los años 1870 e Inicios de 1880.

El pasillo tiende a ser una pieza con motivos melódicos presentados de manera clara y directa, supeditados a patrones rítmicos sincopados con un acompañamiento de esquemas fijos en compás de 3/4. La estructura conformada por secciones bien demarcadas será una herencia notable de la música de salón del siglo XIX. La cercanía con el valse se pone de manifiesto en algunos pasillos tempranos denominados valse pasillo, como “Mi despedida”, el ejemplo ya citado de Daniel Figueroa. En esta pieza se alterna el acompañamiento acostumbrado del valse con el del pasillo, de una sección a otra. También son estrechos los nexos con el valse cuando los músicos, a inicios del siglo XX, se apoyaron en la noción de “tanda”, es decir, la reunión de varias piezas contrastantes en sus temas, pero escritas en el mismo compás, precedidas de una introducción y finalizadas con una sección en donde se incluía material de cada una de las partes, dándole así unidad y coherencia al conjunto de piezas agrupadas. Sin embargo, este procedimiento no se generalizó como lo ilustra el repertorio de la colección.

Desde el punto de vista formal, el cambio más claro entre el siglo XIX y el siglo XX, se observa en el paso de una pieza bipartita a una pieza con una sección adicional que se denominará trio y que en algunas ocasiones empleaba una corta introducción”.

2.2.4 *Pasillo santafereño*

Esta variación del aire responde más a las directrices del tradicional valse europeo, destacando su danza elegante y distinguida, muy académica, que la sociedad bogotana

acogió en los principios del siglo XX. Según el reconocido y gran guitarrista Edwin Guevara, estos pasillos reciben una gran influencia de las zarabandas, donde tiene una fuerte tesis su marcación ternaria y uso dancístico, que resulta en las colonias americanas debido a la ocupación española.

Este tipo de pasillos también reciben el nombre de “capuchinados”, haciendo referencia a los movimientos que en ocasiones realizaban los bailarines en versiones no tan elegantes de este género, “convertía a los danzantes en verdaderos energúmenos o poseídos; toda extravagancia o zapateo en este acto se consideraba como el *non plus ultra* del buen gusto en el arte Terpsícore. (De esta pintoresca dicotomía nació el pasillo, tanto como ritmo de contenido nacional, como danza coreográfica derivada de los movimientos y figuras del vals)”. Debido a esta tendencia de interpretación dancística, algunos pasillos de este tipo de repertorios son adoptados por la tradición del aire fiestero en otras regiones del país, cambiándole sus características musicales y reacomodándolas a contexto⁴.

Musicalmente se caracterizan por tener tres partes, con tratamientos de material temático similar. Una de estas partes, generalmente tiene un proceso moduladorio al 6º grado y retorna a la tonalidad inicial para reafirmar el estribillo temático principal (similar en ocasiones a un rondó, pero con más similitud a un minuet- trio clásico). Sus cambios armónicos son muy controlados, sencillos y mesurados. Repertorio representativo: *La Gata Golosa*, *Fulgencio García*; *El travieso*, José María Tena y Rondinella Alberto

⁴ Luis Castellanos, Tesis, Nociones Interpretativas De Pasillo Colombiano En La Guitarra Solista, Página 57, Bogotá (2013).

Castilla.

2.2.5 La gata golosa

El pasillo *La gata golosa*, fue compuesta originalmente con el nombre de “Soacha”, pero unos años más tarde el maestro Fulgencio lo rebautizó con el nombre que seguiría figurando siempre, en recuerdo de un centro de diversión bogotano de la época que permanecía abierto las 24 horas del día y que nada tenía que ver con atractivos gastronómicos, más sí, con los de tipo sexual que organizaba su celestina propietaria para deleite de sus contertulios y visitantes. Este pasillo es de formato instrumental, pero el maestro escribió sobre “La Gata Golosa”: “Donde se pasa la vida más alegre y más sabrosa.

2.2.6 Coqueteos

Coqueteos es un pasillo en tonalidad D menor. Una de las versiones más destacadas a nivel nacional sin duda es la del maestro Jaime Llano González en la adaptación para órgano, tiple, bajo y percusión.

2.2.7 Ritmo del pasillo

La estructura rítmica del pasillo está escrita en $\frac{3}{4}$, la cual se deriva del vals europeo y se caracteriza por la ausencia en el ataque en la segunda negra de cada compás o con un silencio en el bajo, aunque esto puede variar al añadir o quitar figuras rítmicas para darle variedad a la composición.

2.2.8 Melodía del Pasillo

Esta mantiene las mismas características de timbre y altura del bambuco. Posee algunos elementos característicos como los finales de frase, como se muestra en el ejemplo. Gráficas 1, donde una negra con puntillo, o negra y silencio de corchea, seguida de una corchea y una negra, nos indican el final de una sección.

Otra característica melódica del pasillo es el impulso rítmico proveniente de un ante compás, como se muestra en el ejemplo Gráfica 2, que es una característica típica de las frases. Algunas veces estos impulsos terminan en emiola lo cual complementa esta aceleración rítmica.

Ejemplos.



2.2.9 Armonía

La estructura armónica de los pasillos contempla tonalidades menores o mayores, con la posibilidad de que una de sus partes puede modular tonalidades cercanas o lejanas y no necesariamente a la relativa. Es así como estas modulaciones están justificadas por la melodía.

2.2.10 Forma

El pasillo está estructurado de forma tripartita y varía dependiendo del compositor e intérprete. Algunas de estas formas son: A-B-C-A-B-C, A-A-B-B-A-A-C-C, A-B-A-C, A-B-C, etc.

CAPITULO III

2. METODOLOGIA DE LA INVESTIGACIÓN, Análisis musical con fines creativos.

3.1 Modelo de Investigación

En esta parte del proyecto se resaltarán las acciones correspondientes a los objetivos específicos expuestos inicialmente y se formalizará la clasificación pertinente de los elementos teóricos más relevantes que inciden dentro del objetivo general de este proyecto.

3.1.1 Selección de las Obras Musicales.

Este proceso se llevó a cabo a partir de escuchar y estudiar las obras *La gata golosa* y *Coqueteos* de Fulgencio García, en las cuales se encontró similitudes en forma tripartita, ritmo y contrastes en armonía y melodía. Además se evidenció la necesidad de obtener la mayor cantidad de recursos como: el fraseo, la articulación, contrapunto, la riqueza ritmo-melódica y el estilo tradicional de la época, entre otros, para así documentar la realización de la nueva obra.

3.1.2 Análisis musical.

La metodología de esta investigación se basa en el análisis musical de dos obras del compositor Fulgencio García en ritmo de pasillo santafereño, de las cuales se extraerán elementos como la estructura armónica, melódica, rítmica y dinámica, y serán utilizadas como herramienta de cara a la composición de dos nuevas obras, accediendo así a

contextualizar, analizar y contrastar obras musicales, que permitan al investigador consolidar los conceptos y obtener resultados que visibilicen y documenten la composición de una nueva obra.

3.1.2.1 Categorización del análisis de las obras.

En este aparte del proyecto se resaltaré la investigación realizada por el estudiante Luis Eduardo Castellanos, referente a la categorización de análisis basada en la Catedra “Análisis I y II” del Maestro Roberto Rubio, docente de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. El orden en que Luis Eduardo Castellanos categoriza el análisis para profundizar en los conceptos del mismo, es el siguiente:

3.1.2.1.1 Información general

En esta unidad se hacen evidentes los aspectos más principales de las obras seleccionadas para el análisis. Nombre, compositor con su fecha de nacimiento y muerte si es necesario, nacionalidad, claridad sobre el periodo histórico en donde la obra tiene su origen; una pequeña contextualización acerca de este, si es posible aclarar fecha de composición, publicación y estreno.

3.1.2.1.2 Macroestructura

Esta categoría pretende definir la morfología de la obra en un nivel amplio, con visión general. Delimita segmentos guiándose por materiales temáticos entre los que se pueden deducir otros elementos tales como frases, semifrases, puentes, transiciones y codas.

3.1.2.1.3 Aspectos armónicos

En esta sección se hace alusión a todos los cambios y características de la armonía que compone la obra. Define claridad sobre las cadencias y sus extensiones para establecer direccionamientos de estas. También debe tener precisión y claridad sobre el ritmo armónico, aspecto importante para la síntesis de las cadencias. Modulaciones, tonalidad y funciones tonales deben ser citadas en esta categoría.

3.1.2.1.4 Aspectos melódicos

En aspectos melódicos se determinara todo el tratamiento sobre la melodía: interválica, direccionamiento y giros melódicos, componentes y textura de las voces.

3.1.2.1.5 Microestructura

El análisis micro-estructural se lleva a cabo principalmente por el estudio del desarrollo motivico de la obra. Se debe tener en cuenta el aspecto rítmico y las reiteraciones de este para definir motivos característicos, que permitan hablar de un tratamiento del material temático.

3.1.2.1.6 Aspecto Rítmico

En esta categoría se da gran relevancia al tratamiento rítmico de la obra: pulso, divisiones y subdivisiones, impacto en el tratamiento melódico y armónico, tratamiento de sincopas y tiempos fuertes y débiles.

3.1.2.1.7 Formato instrumental

Este formato instrumental hace referencia principalmente a los instrumentos para los que originalmente fueron escritos, las obras y sus motivos. Consecuente a esto, notifica qué tipo de formatos diferente al original han sido usados para la interpretación de la obra.

3.1.2.1.8 Textura

En este aparte se enfatiza si la obra está escrita en polifonía, homofonía, monofonía, texturas estratificadas y sus motivos.

3.1.2.1.9 Aspectos Dinámicos:

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

3.1.2.1.10 Articulación:

La articulación se refiere a la clasificación de todas las ornamentaciones melódicas, ataques de las notas (dependiendo el formato instrumental) y las articulaciones que alteran la interpretación de la obra.

3.2. Análisis Musical De La Obra *La Gata Golosa*

3.2.1 Información General

El autor Fulgencio García, nació en Purificación, Tolima, el 1 de mayo de 1.880. Compositor reconocido de la música colombiana, murió en Bogotá en 1.945 a la edad de 65 años.

3.2.2 Obra: La Gata Golosa, pasillo santafereño de principio de siglo XX. Entre 1900 y 1910. inicialmente recibió el nombre de “Soacha”, incluso también recibió el título de “ideal”, pero tiempo después el maestro García, le pone el nombre de *La gata golosa*, en honor al tertuliadero – burdel- piqueteadero, que estaba ubicado en Agua Nueva, en la

localidad de Chapinero, donde se reunían personajes importantes de la sociedad Bogotana de la época.

La Gata Golosa

Score
Forma: AA BB A CC

FULGENCIO GARCIA
Transcripcion: Felipe Rojas

ILUSTRACION 3

2

La Gata Golosa

35 $\emptyset$ VI b de G, I (Eb) II (fm)

39 V7 (Bb7) I (Eb)

43 VI de Eb, IVm de G (Cm) I (G)

47 V7 (D7) I (G)

ILUSTRACION 4

3.2.3 Macro estructura

Tema A:

El tema A se compone de 17 compases del 1 al 18 siendo este el estribillo.

Se divide en 3 partes A1, A2 y A3, teniendo en cuenta que culminando el Tema B se re expone el Tema A y ésta en el compás 15 salta al compás 52 para seguir con el Tema C.

The musical notation for Theme A is presented in four staves, each containing four measures. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various chords and melodic lines.

Measure 1: Lead, I (G)

Measure 5: I (G)

Measure 9: V7/IV (G7), IV (C)

Measure 13: IVm (Cm), I (G), V7 (D7), I (G), $\emptyset$

ILUSTRACION 5

Parte A1:

La Parte A1 tiene 4 compases que van del compás 1 al compás 4



Musical notation for Parte A1, measures 1-4. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody consists of eighth and quarter notes. Chord symbols are I (G) above measure 2 and V7 (D7) above measure 4.

ILUSTRACION 6

Parte A2:

La parte A2 tiene 4 compases que van del compás 5 al compás 8



Musical notation for Parte A2, measures 5-8. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody continues with eighth and quarter notes. A chord symbol I (G) is placed above measure 8. A measure rest of 5 measures is indicated at the beginning of the staff.

ILUSTRACION 7

Parte A3:

La parte A3 se encuentra desde el compás 9 hasta el compás 18, tiene casillas de repetición y un salto al compás 52 para poder exponer el tema C



Musical notation for Parte A3, measures 9-18. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody consists of eighth and quarter notes. Chord symbols are V7/IV (G7) above measure 11, IV (C) above measure 12, IVm (Cm) above measure 13, I (G) above measure 14, V7 (D7) above measure 15, and I (G) above measure 16. A measure rest of 13 measures is indicated at the beginning of the second staff. The piece ends with a double bar line and a repeat sign. A symbol resembling a circle with a cross is placed above the final measure.

ILUSTRACIÓN 8

TEMA B

Se compone del compás 17 al compás 34 compuesta de 7 partes, b1, b2, b3, b4, b5, b6, b7.

The musical score for Tema B is presented in four staves, measures 17 to 34. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various chords and melodic lines. The chords are labeled as follows:

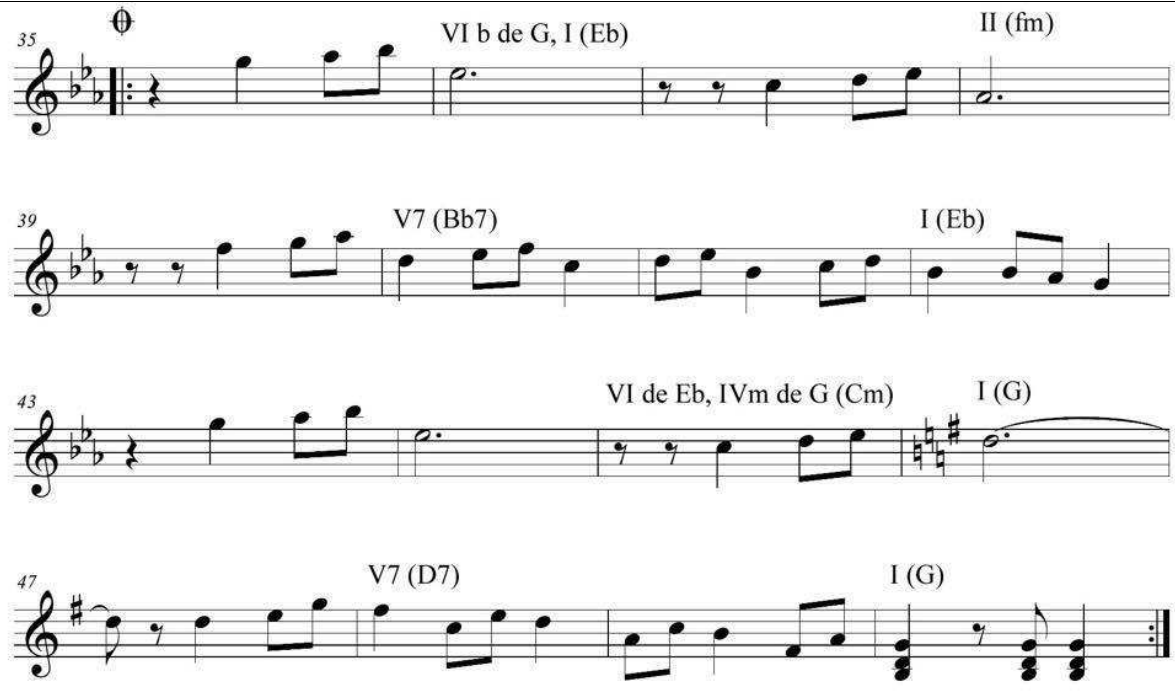
- Measure 17: I (G)
- Measure 18: V7 (D7)
- Measure 21: I (G)
- Measure 25: V7/II (E7), II (Am), IVm (Cm), I (G)
- Measure 29: V7/V (A7), V7 (D7), I (G) 1., 2. D.C. al Coda

ILUSTRACION 9

B1 va desde el compás 17 hasta el 19, **B2** la conforman el compás 20 y 21, **B3** son los compases 22 y 23, **B4** son los compases 24 y 25, **B5** sobre la región de subdominante son los compases 26 y 27, **B6** regresando a la tónica son los compases 28 y 29, **B7** va desde el compás 30 hasta el 33 y **B7Bis** la conforman los compases 30, 31 y 34 finalizando así el Tema B para seguir con la re-exposición del Tema A.

TEMA C

El Tema C se divide en 4 Partes y está conformada desde el compás 35 hasta el compás 50, en este tema se finaliza la obra.



35 Θ VI b de G, I (Eb) II (fm)

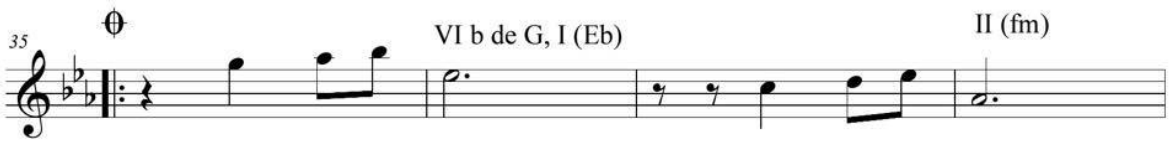
39 V7 (Bb7) I (Eb)

43 VI de Eb, IVm de G (Cm) I (G)

47 V7 (D7) I (G)

ILUSTRACION 10

C1: La parte C1 inicia en tonalidad de Eb Mayor y va desde el compás 35 hasta el compás 38.



35 Θ VI b de G, I (Eb) II (fm)

ILUSTRACION 11

C2: esta parte resuelve a la tónica de Eb Mayor, va desde el compás 39 hasta el compás 42.



Musical notation for measures 39-42. The key signature has two flats (Bb, Eb). Measure 39 starts with a treble clef and a key signature change to two flats. The melody consists of eighth and quarter notes. Above the staff, the chord progression is labeled: V7 (Bb7) for measures 40-41 and I (Eb) for measure 42.

ILUSTRACION 12

C3: La parte C3 va desde el compás 43 hasta el 46 regresando a la Tónica de G Mayor.



Musical notation for measures 43-46. The key signature has two flats (Bb, Eb). Measure 43 starts with a treble clef and a key signature change to two flats. The melody consists of eighth and quarter notes. Above the staff, the chord progression is labeled: VI de Eb, IVm de G (Cm) for measures 44-45 and I (G) for measure 46. The key signature changes to one sharp (F#) for measure 46.

ILUSTRACION 13

C4: La parte C4 va desde el compás 47 hasta el compás 50 dando fin a LA GATA GOLOSA



Musical notation for measures 47-50. The key signature has one sharp (F#). Measure 47 starts with a treble clef and a key signature change to one sharp. The melody consists of eighth and quarter notes. Above the staff, the chord progression is labeled: V7 (D7) for measures 48-49 and I (G) for measure 50. The piece ends with a double bar line and repeat dots in measure 50.

ILUSTRACION 14

3.2.4 Aspectos Armónicos

Armonía tonal sobre las progresiones tradicionales de la música colombiana, este pasillo santaferño se encuentra en la tonalidad de G Mayor en los Temas A y B, en el Tema C sobre la tonalidad de Eb Mayor, El tema A se Desarrolla sobre la Progresión I-V-I, en la tonalidad de G Mayor en las partes A1 y A2, en la parte A3 cabe destacar el uso de la subdominante menor (Cm) resolviendo en I-V7-I. El Tema B destaca la importancia de las dominantes secundarias, como en el caso de la parte B7 usando el II (A) como Dominante (A7) del V (D) y este a su vez Dominante (D7) de la Tónica (G Mayor). El Tema C, presenta modulación al VI grado, es muy típico de los pasillos santaferños, en el caso de LA GATA GOLOSA, este modula al VI Bemol, y utiliza Cm como enlace siendo este el VI de Eb Mayor y el IV m de G Mayor. Finaliza con cadencia perfecta D7-G.

3.2.5 Aspectos Melódicos

TEMA A: movimiento melódico por grados conjuntos en los inicios de frase, Posee intervalos de 6 y 7 ascendente y descendente, utiliza (MI) como nota común y nota de paso. En los finales de frase se destaca el silencio de corchea en el primer tiempo.

Lead



I (G) V7 (D7)

ILUSTRACION 15

Tema B: Inicia con intervalo de tercera menor ascendente. Se destaca el uso de inicio de melodía en tiempo débil usando como recurso el silencio de negra en el primer tiempo, y silencio de corchea en el tercer tiempo utilizando intervalo de segunda mayor en la mayoría de sus frases, seguido de 4 corcheas, 3 en grados conjuntos seguido de un intervalo de tercera descendente.

ILUSTRACION 16

Tema C: En la parte C1 del tema C, la melodía se mueve en la tónica de Eb Mayor, el VI grado bemol de G Mayor, inicia en silencio de negra seguido de una negra y 2 corcheas en movimiento por grados conjuntos, encontramos la importancia de los Intervallos de 5ta justa descendente en corchea y blanca con puntillo.

ILUSTRACION 17

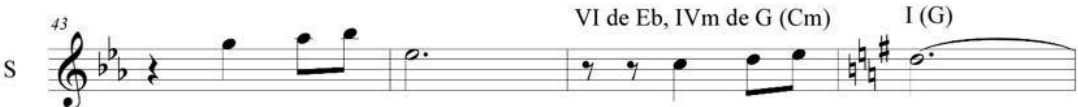
En la parte C2 la melodía tiene 1 negra y 2 corcheas, se mueve por grados conjuntos, cuando se encuentran corchea y después negra, se obtiene intervalos descendentes de 5ta disminuida del compás 39 al 40, 4ta justa en el compás 40 y en el compás 41, 3ra mayor del compás 41 al 42 e intervalo de 2da menor en el final del compás 42.



39 V7 (Bb7) I (Eb)

ILUSTRACION 18

En el compás 45 cabe destacar que tanto la melodía como la armonía vuelven a la región de tónica G Mayor, la melodía se mueve por grados conjuntos, encontramos C y Eb como notas fundamentales del acorde de Cm, y D como nota de paso en el compás 45 y como nota fundamental en el compás 46.



43 VI de Eb, IVm de G (Cm) I (G)

ILUSTRACION 19

3.2.6 Microestructura:

Patrón Motívico más destacado del Tema A, se destacan en los dos compases finales de cada frase y en 4 compases de la Frase A3. Muy destacada la importancia del silencio de corchea en el primer tiempo.

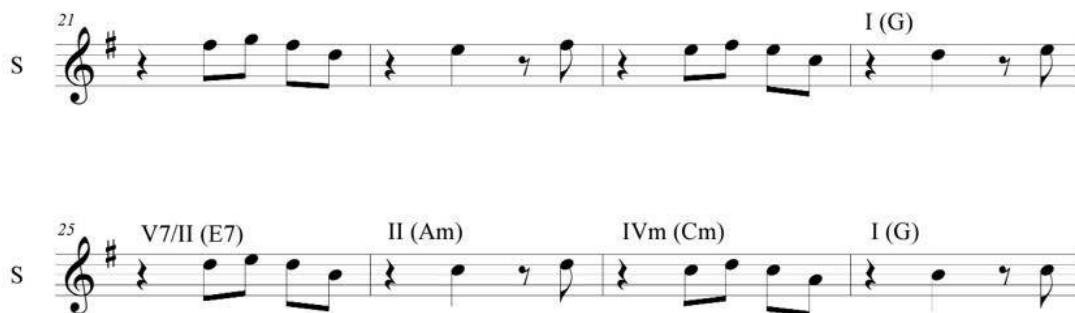


ILUSTRACION 20



ILUSTRACION 21

Patrón motivico más destacado del Tema B, se presenta en todas las frases del tema B, inicio de compas con silencio de negra en la mayoría del tema B, inicio de frase con notas en tiempo débil.



ILUSTRACION 22

En el Tema C se destaca el patrón motivico negra y dos corcheas durante casi todo el tema, cabe resaltar que en este tema la armonía modula de Eb mayor a G mayor, los intervalos de cuarta justa descendente de corchea a negra en los compases 39, 40 y 41, y de negra a corchea en los compases 48 y 49.



39 V7 (Bb7) I (Eb)

ILUSTRACION 23

This musical notation shows measures 39, 40, and 41 in Eb major. Measure 39 starts with a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). It contains a quarter rest, followed by an eighth rest, and then a half note G4. Measure 40 contains a half note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4. Measure 41 contains a half note C4, a quarter note B3, and a quarter note A3. The chord V7 (Bb7) is indicated above measure 40, and the chord I (Eb) is indicated above measure 41.



47 V7 (D7)

ILUSTRACION 24

This musical notation shows measures 47, 48, and 49 in G major. Measure 47 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a quarter rest, followed by an eighth rest, and then a half note G4. Measure 48 contains a half note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4. Measure 49 contains a half note C4, a quarter note B3, and a quarter note A3. The chord V7 (D7) is indicated above measure 48.

No podía faltar el típico final tradicional del pasillo colombiano, este patrón de Negra, silencio de corchea, corchea y negra, se presenta en el final del Tema A, B y C y en sus repeticiones.

13 IVm (Cm) I (G) V7 (D7) I (G) Φ

29 V7/V (A7) V7 (D7) I (G) 1. 2. D.C. al Coda

ILUSTRACION 25

3.2.7 Aspecto Rítmico:

En el tema A, se puede evidenciar el inicio de frase en compas acéfalo, en los Temas B y C, inicio en compas anacrúsico. Cabe destacar que en el tema B, el aporte rítmico de este tema no se desarrolla en tiempos fuertes, en lo cual se genera una sensación de acento en los tiempos débiles. Con respecto al tempo de la obra, La Negra se encuentra alrededor de Negra = 185 - 200, por su velocidad se hace compleja en su ejecución rítmica.

3.2.8 Formato instrumental:

Existen muchas versiones de La Gata Golosa, para solista, dúo y trio típico colombiano, entre otros, pero quizás la más destacada, es la versión del maestro Jaime Llano

González, que la integran un órgano, tiple, bajo eléctrico y percusión y la versión de Nocturnal Colombiano dirigido por el maestro Oriol Rangel.

3.2.9 Textura:

Homofonía

3.2.10 Aspectos Dinámicos:

En esta obra no se encuentran indicaciones dinámicas resaltadas por el compositor, sin embargo esto permite libertad al momento en que el intérprete ejecute la obra. Un papel importante de la dinámica son las repeticiones, ya que comúnmente se reiteran en piano generando contraste, la armonía junto con la melodía pueden ser guía para buscar un punto climático, las dominantes secundarias y sus resoluciones que inician en corte y resuelven en piano, la sensación de desplazamiento del acento en el tema B genera contrastes dinámicos y la modulación a Eb Mayor que comúnmente inicia en piano y cuando vuelve a modular a G Mayor, generalmente se hace un crescendo generando contraste entre las 2 tonalidades, finalmente, cabe destacar el final típico, negra, silencio de corchea, corchea y negra.

3.2.11 Articulación

La gata golosa es un pasillo cuya melodía que en su mayoría se mueve por grados conjuntos, hace pertinente mantenerla en legato, sin embargo en la parte B por sus constantes silencios en tiempo fuerte, se puede articular en staccato sin perder la sensación de desplazamiento de acento, en el Tema C, cabe destacar las notas con figuración de compas en la melodía (blanca con puntillo).

3.3 Análisis Musical De La Obra Coqueteos.

3.3.1 Información General.

El autor Fulgencio García, nació en Purificación, Tolima, el 1 de mayo de 1.880, Compositor reconocido de la música colombiana, Murió en Bogotá en 1.945 a la edad de 65 años.

3.3.2 Obra.

Coqueteos, pasillo en G Menor, obra simétrica de 16 compases por tema.

Scherzando

Pasillo
COQUETOS

1918
BOGOTÁ

Fulgencio García.

The musical score is written for piano in 3/4 time, key of B-flat major. It begins with a 'Scherzando' tempo marking. The title 'Pasillo COQUETOS' is centered above the staff, with '1918 BOGOTÁ' and the composer's name 'Fulgencio García.' to the right. The score consists of six systems of music. The first system includes a repeat sign. The second system features a 'cresc.' (crescendo) marking. The third system has a 'p' (piano) dynamic marking. The fourth system contains a first ending bracket. The fifth system contains a second ending bracket with a 'p' marking. The sixth system also includes a 'p' marking. The piece concludes with a final double bar line.

ILUSTRACION 26

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system includes first and second endings, marked '1.' and '2.'. The third system is labeled 'Trio' and 'scherzo' with a forte 'f' dynamic. The fourth and fifth systems continue the melodic and harmonic development. The sixth system also features first and second endings. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation is clear and professional, typical of a printed musical score.

ILUSTRACION 27

3.3.3 Macroestructura:

Este pasillo está en forma tripartita, expone varias repeticiones y se muestra a A como estribillo.

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

El tema A de la obra *Coqueteos* está compuesta en 16 compases del 1 al 16, siendo este tomado como el estribillo de la obra.

The musical score is for a piano piece in 3/4 time, key of B-flat major. It consists of 16 measures. The notation is in grand staff (treble and bass clefs). The piece is marked 'Piano'.

Measures 1-4: Measure 1 has a whole rest in the bass and a half note G4 in the treble. Measure 2 has a half note G4 and a half note A4. Measure 3 has a half note A4 and a half note B4. Measure 4 has a whole note B4. Chords: I (Dm) at measure 2, IV (Gm) at measure 4.

Measures 5-8: Measure 5 has a half note G4 and a half note A4. Measure 6 has a half note A4 and a half note B4. Measure 7 has a half note B4 and a half note C5. Measure 8 has a whole note C5. Chords: V7 (A7) at measure 6, I (Dm) at measure 8.

Measures 9-12: Measure 9 has a half note G4 and a half note A4. Measure 10 has a half note A4 and a half note B4. Measure 11 has a half note B4 and a half note C5. Measure 12 has a whole note C5. Chords: I7 (D7) at measure 11, IV (Gm) at measure 12.

Measures 13-16: Measure 13 has a half note G4 and a half note A4. Measure 14 has a half note A4 and a half note B4. Measure 15 has a half note B4 and a half note C5. Measure 16 has a whole note C5. Chords: I (Dm) at measure 14, V7 (A7) at measure 15, 1. I (Dm) at measure 16. A repeat sign is at the end of measure 16.

Go To Measure 38

ILUSTRACION 28

El tema A está dividido en cuatro frases clasificadas así:

Parte a1. Inicia en el compás 1 y finaliza en el compás 4



Musical notation for Part a1, measures 1-4. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The notation is in grand staff (treble and bass clefs). Measure 1 starts with a whole rest in the bass and a quarter note in the treble. Measure 2 has a repeat sign. Chord symbols I (Dm) and IV (Gm) are indicated above the staff. The piece ends with a half note in the treble and a whole note in the bass.

ILUSTRACION 29

Parte a2. Inicia en el compás 5 y finaliza en el compás 8.



Musical notation for Part a2, measures 5-8. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The notation is in grand staff. Measure 5 starts with a half note in the treble and a whole note in the bass. Measure 6 has a repeat sign. Chord symbols V7 (A7) and I (Dm) are indicated above the staff. The piece ends with a half note in the treble and a whole note in the bass.

ILUSTRACION 30

Parte a3. Inicia en el compás 9 y finaliza en el compás 12.



Musical notation for Part a3, measures 9-12. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The notation is in grand staff. Measure 9 starts with a half note in the treble and a whole note in the bass. Measure 10 has a repeat sign. Chord symbols I7 (D7) and IV (Gm) are indicated above the staff. The piece ends with a half note in the treble and a whole note in the bass.

ILUSTRACION 31

Parte a4. Inicia en el compás 13 y finaliza en el primer tiempo del compás 19, culminando aquí el tema A.

Go To Measure 38

ILUSTRACION 32

La parte **B** se compone de 19 compases partiendo en el compás 19 y finalizando en el compás 37, iniciando en el segundo tiempo del compás 19

ILUSTRACION 33

Parte b1. Inicia en el segundo tiempo del compás 19 y finaliza en primer tiempo del compás 27 terminando este en la Relativa mayor de Re menor. (Fa Mayor), utilizando el séptimo grado de Re menor como dominante del tercer grado.

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (Bb). Measure numbers 18, 21, and 25 are indicated at the start of each system. Above the first system, a bracket labeled '2.' spans measures 18 and 19. Above the second system, 'III (F)' is written above measure 21 and 'V7/III (C7)' above measure 23. Above the third system, 'III (F)' is written above measure 25 and 'V7 (A7)' above measure 27. The notation includes various chords, some with ties, and melodic lines in both hands.

ILUSTRACION 34

Parte b2. Inicia en el segundo tiempo del compás 27 y termina en el compás 38, concluyendo con esto el tema B de la obra, regresando a la tonalidad de Re menor.

25 III (F) V7 (A7)

29 I (Dm) V7 (A7)

33 1. I (Dm) 2. %

ILUSTRACION 35

El tema **C** está en Tonalidad D Mayor partiendo en el compás 39 y finalizando en el compás 57.

39 I (D) V7/II (B7) II (Em)

43 V7 (A7) I (D)

47 V7/II (B7) II (Em)

51 IVm (Gm) I (D) V7 (A7)

54 I (D)

ILUSTRACION 36

Parte c1_ Inicia en el compás 38 y concluye en el primer tiempo del compás 42.

39

I (D) V7/II (B7) II (Em)

ILUSTRACION 37

Detailed description: This musical score is for measures 39 through 42. Measure 39 begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, and C5. The bass line has a quarter rest. A repeat sign follows. Measure 40 is a whole chord of D major (D, F#, A). Measure 41 is a whole chord of B7 (B, D, F, A#). Measure 42 is a whole chord of E minor (E, G, Bb), with the bass line featuring a half note E3 and a half note G3.

Parte c2. Inicia en el primer tiempo del compás 42, luego de finalizado el ligado de corchea del acorde de mi menor, resuelto en el anterior compás, finalizando en el compás 45.

43

V7 (A7) I (D)

ILUSTRACION 38

Detailed description: This musical score is for measures 43 through 45. Measure 43 starts with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. The melody begins with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, and C5. The bass line has a quarter rest. Measure 44 is a whole chord of A7 (A, C, E, G). Measure 45 is a whole chord of D major (D, F#, A), with the bass line featuring a half note D3 and a half note F#3.

Parte c3. Inicia en el compás 46 y termina en el compás 56 dando así fin a la obra coqueteos, con su tradicional final de negra, silencio de corchea, negra.

47 V7/II (B7) II (Em)

51 IVm (Gm) I (D) V7 (A7)

54 I (D) 1. 2.

ILUSTRACION 39

3.3.4 Aspectos armónicos

Armonía tonal sobre la tonalidad de D menor, en los temas A y B en el tema C en D mayor, realizando progresiones sobre tónica, subdominante y dominante. El tema A inicia en D menor llegando así a subdominante con el acorde de G menor y dominante en el sexto compás, resolviendo a tónica en el octavo compás. Siguiendo en tónica en el compás 9 y 10. En el compás 11 se usa D7 Como dominante del IV grado, este a su vez, da paso a la finalización del tema A en tónica (Dm), dominante (A7), tónica (Dm).

El tema B en la parte b1, se mueve por el V7 del III grado, resolviendo este a la tonalidad de F Mayor (relativa Mayor de Dm) en el compás 22, reiniciando el círculo armónico en el compás 24 y resolviendo a F Mayor en el compás 26. En la parte b2 en el compás 28 regresamos a la tonalidad menor, por medio de A7 como recurso de dominante de Dm. Se repite el círculo armónico del compás 32 al 37 respetando la respectiva casilla de repetición.

El tema C, diferente de los temas A y B, se encuentra en tonalidad mayor. En la Frase c1, se utiliza el compás 41, B7 como dominante de Em, dando un ambiente de subdominante por medio del II grado de la tónica, en este caso D Mayor. En la frase c2, en el compás 44, se utiliza A7 como V grado que resuelve en el compás 46 en la tónica.

En la frase c3, en el compás 48 se utiliza B7 como dominante del II grado, resolviendo así a Em en el compás 50, en el compás 51 se resalta el uso importante de la subdominante menor (G menor) dando paso a la conclusión del tema en tónica (D), dominante (A7) y tónica (D).

3.3.5 Aspectos melódicos

Coqueteos comienza en compás acéfalo, con intervalo de octava justa ascendente, después arpeggio en intervalo de manera descendente. Se precisa destacar en el tema A, la importancia del cromatismo de forma ascendente en los finales de frase de este tema.



Transcripción: Felipe Rojas

Piano

♩ = 180

I (Dm)

IV (Gm)

IV (Gm)

ILUSTRACION 40

Se precisa destacar en el tema A, la importancia del cromatismo de forma ascendente en los finales de frase de este tema.

En el Tema B cabe destacar el uso melódico de las semifrases en forma descendente por grados conjuntos, en relación con la gata golosa, la melodía del tema B inicia en tiempo débil, también se destaca en las semifrases la blanca en tiempo fuerte y después negra ligada a negra del primer tiempo del siguiente compas en movimiento por grados conjuntos.



18 2. V7/III (C7)

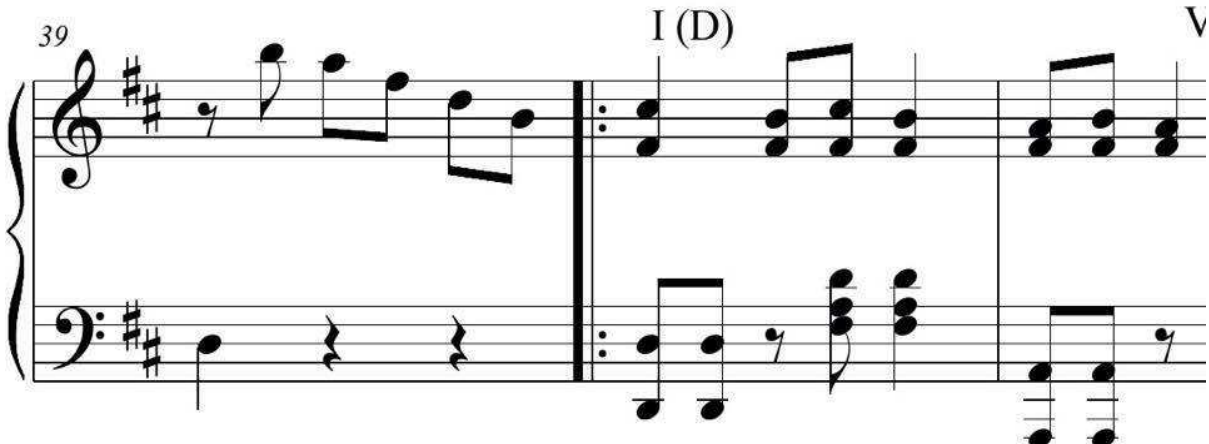
Pno.

21 III (F) V7/III (C7)

Pno.

ILUSTRACION 41

En el Tema C en sus frases inicia la melodía en movimiento descendente y después se realiza en forma de bordadura en intervalos por grados conjuntos.



39 I (D) V

Pno.

Pno.

ILUSTRACION 42

3.3.6 Microestructura

Patrón motivico del Tema A, se destaca en el Tema A, el movimiento cromático en intervalos ascendentes que se frecuente en cada frase del Tema A. En el Tema B, se destaca el patrón motivico que inicia en tiempo débil Negra, dos corcheas, y al siguiente compas, blanca, que hace intervalo descendente melódico con negra ligada a negra del primer tiempo del siguiente compás. En el Tema C, se destaca la bordadura en gran parte de este tema, y el patrón motivico 2 corcheas y negra.

Al igual que en la gata golosa, no olvidar el típico final de pasillo Colombiano.



ILUSTRACIÓN 43

3.3.7 Aspecto Rítmico

Se destaca en el Tema A, el uso de corchea constantemente en todas las frases y finalizando en blanca con puntillo, en el acompañamiento del piano, cabe resaltar el patrón motivico 2 corcheas, silencio de corchea, corchea y negra, es muy común en los acompañamientos de Piano, el Silencio de corchea en el 2do tiempo en algunos compases. Cabe destacar el tradicional final recurrente en la mayoría de Pasillos, negra, silencio de corchea, corchea y negra.

3.3.8 Formato instrumental

Esta versión está escrita para piano a 2 manos, aunque existen muchas versiones para solista, dúo, trio, y la versión del Maestro Jaime Llano González que la interpreta con órgano, tiple, bajo y percusión.

3.3.9 Textura

Homofonía.

3.3.10 Aspectos Dinámicos

En esta obra el compositor no dejó indicaciones dinámicas, sin embargo, al igual que en La Gata Golosa esto permite la libertad de interpretación al momento de abordar la obra, se tiene en cuenta el contraste de los matices en las repeticiones, la sensación de crescendo en el tema A en las semifrases donde se destaca intervalos ascendentes en cromatismo. En el Tema B se contrasta en sus frases en cuanto a dinámica, si la Frase b1 se hace forte, la Frase b2 se ejecuta en piano, También cabe destacar en finales de semifrases el uso negra en el cuarto tiempo ligada a negra del primer tiempo del compás siguiente, El Tema C se ejecuta en tonalidad mayor (D Mayor), si bien el Tema A y B están en D menor.

3.3.11 Articulación:

Coqueteos es un tema que se mueve en su mayoría por grados conjuntos, es necesaria la ejecución de manera legato, se destaca figuración de compás en los finales de frase del Tema A (Blanca con Puntillo), en el tema C cabe destacar las bordaduras como patrón motivico melódico de este tema.

3.4 Aplicación De Resultados.

Se aplicaran elementos melódicos, en el pasillo santaferño *Compadreando* teniendo en cuenta su repercusión desde las dos obras analizadas, se resaltarán intervállica ascendente y descendente, movimientos por grados conjuntos, cromatismo, desplazamiento de acento. Algunos de los elementos melódicos que se aplicaran, son los siguientes.

Patrón Motivico de silencio de negra, negra, silencio de corchea y corchea, generando sensación de desplazamiento de acento.



21

s

I (G)

ILUSTRACION 44

Movimientos por grados conjuntos, Saltos de intervalo descendente y ascendente.



ILUSTRACION 45

Salto de Octava justa ascendente y arpeggio melódico descendente. El uso de cromatismo de forma ascendente.

♩ = 180

Transcripción: Felipe Rojas

Piano

I (Dm)

IV (Gm)

The illustration shows a piano accompaniment in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked as ♩ = 180. The piece is transcribed by Felipe Rojas. The piano part begins with a quarter rest in the right hand and a half rest in the left hand. The first section, marked 'I (Dm)', consists of a quarter note Bb2, a quarter note D3, and a quarter note F3. The second section, marked 'IV (Gm)', consists of a quarter note G2, a quarter note Bb2, and a quarter note D3. The piano part concludes with a quarter note G2, a quarter note Bb2, and a quarter note D3.

ILUSTRACION 46

CAPITULO IV

RESULTADO DE LA INVESTIGACION

4.1 Suite Compadreando, Pasillo Santaferense

Sinopsis De Quipile, Primer Movimiento

Quipile es una palabra de origen indígena, en cuya lengua significa fuerte y superior lugar; no se tiene datos exactos de su fecha de su fundación, ni de su fundador, pero la tradición enseña que la fundación ocurrió alrededor del año de 1825 y señala a José María Lozano como su fundador. Los primeros asentamientos estuvieron habitados por indígenas pertenecientes a la cultura Panche, quienes originalmente le dieron el nombre de *Quipili* en honor al cacique de la tribu, y habían escogido el lugar como medida de protección y posición de defensa contra el enemigo. Hacia los años 1940 y 1945 el Municipio de Quipile sufre una gran tensión social debido a la lucha por la hegemonía política, generando hechos de violencia entre los tradicionales partidos políticos, el Liberal y el Conservador, iniciándose de esta manera un proceso de decadencia debido al desplazamiento de los habitantes de la cabecera Municipal y dando pie al surgimiento de las cuatro Inspecciones de policía que existen actualmente. Después surge nuevamente un lento proceso de activación económica debido a la creación de pequeñas fábricas de jabones y gaseosa, entre otras, proceso éste que se extiende hasta el año 1957, aproximadamente. La construcción de vías de penetración bajo unas condiciones topográficas adversas desencadena una reactivación comercial.

4.1.1 SCORE

COMPADREANDO

Score

Forma: AA BB A CC AA CODA

Quipile

LUIS FELIPE ROJAS CABRA

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

©

ILUSTRACION 47

2

COMPADREANDO

Piano accompaniment for the piece "COMPADREANDO". The score is written for Piano (Pno.) and includes measures 17 through 33. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

The score is divided into five systems, each with a Pno. label on the left:

- System 1 (Measures 17-20):** Chords: IIIm7 (Am7), V7 (D7), I (G).
- System 2 (Measures 21-24):** Chords: IIIm7 (Am7), V7 (D7), I (G).
- System 3 (Measures 25-28):** Chords: VIIm7 (Em7), IIIm7 (Am7), V7 (D7), I (G).
- System 4 (Measures 29-32):** Chords: VI (Em), IIIm7 (Am7), V7 (D7), I (G). Ends with "D.C al %".
- System 5 (Measures 33-36):** Starts with a repeat sign (§). Chords: Im (Gm), IV (Cm).

ILUSTRACION 48

COMPADREANDO

3

Pno.

37 V7/III (F7) III (Bb)

41 I (Gm) V7 (D7) I (Gm) I7 (G7) IV (Cm)

45 Im (Gm) V7 (D7) Im (Gm) D.C. al Coda

49 VI (Em) II (Am) V7 (D7) I (G)

53 I (G)

The image shows a piano score for the piece 'COMPADREANDO'. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature changes from B-flat major (three flats) to G major (one sharp) at measure 49. The score includes various chords and melodic lines. Measure numbers 37, 41, 45, 49, and 53 are indicated at the start of their respective systems. Chord symbols are written above the treble staff: V7/III (F7), III (Bb), I (Gm), V7 (D7), I7 (G7), IV (Cm), Im (Gm), VI (Em), II (Am), and I (G). The piece ends with a double bar line and repeat dots at measure 53.

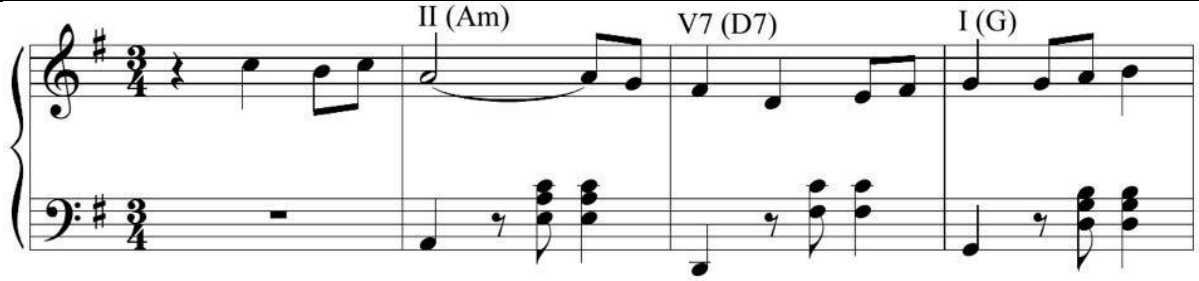
ILUSTRACION 49

ANALISIS MUSICAL.

4.1.2 MACROESTRUCTURA

TEMA A, contiene 16 compases dividido en 4 partes, divididos en a1, a2, a3 y a4,

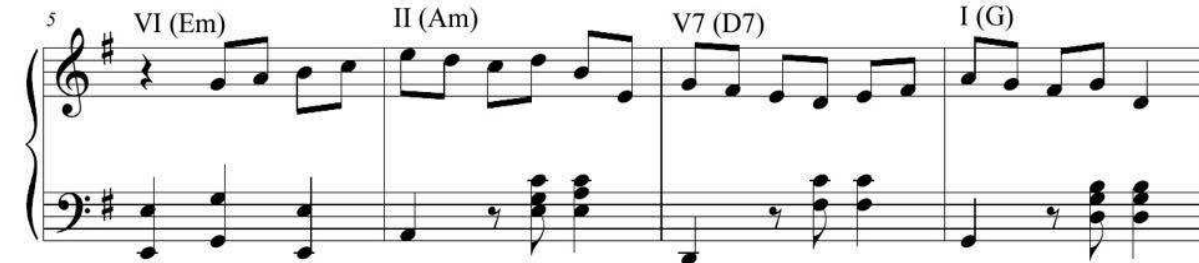
A1: La parte a1 es la que da Inicio a la obra y va desde el compás 1 al compás 4



Musical notation for measures 1-4 of TEMA A. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation is in grand staff (treble and bass clefs). Measure 1 starts with a whole rest in the bass and a half note G4 in the treble. Measure 2 has a half note G4 in the treble and a half note F#3 in the bass. Measure 3 has a half note G4 in the treble and a half note E3 in the bass. Measure 4 has a half note G4 in the treble and a half note D3 in the bass. Chord symbols are written above the staff: II (Am) above measure 2, V7 (D7) above measure 3, and I (G) above measure 4.

ILUSTRACION 50

La parte a2 va desde el compás 5 y termina en el compás 8



Musical notation for measures 5-8 of TEMA A. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation is in grand staff (treble and bass clefs). Measure 5 starts with a whole rest in the bass and a half note G4 in the treble. Measure 6 has a half note G4 in the treble and a half note F#3 in the bass. Measure 7 has a half note G4 in the treble and a half note E3 in the bass. Measure 8 has a half note G4 in the treble and a half note D3 in the bass. Chord symbols are written above the staff: VI (Em) above measure 5, II (Am) above measure 6, V7 (D7) above measure 7, and I (G) above measure 8.

ILUSTRACION 51

La parte A3, está compuesta desde el compás 9 al compás 12

Musical score for Illustración 52, measures 9-12. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. Measure 9 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The bass line starts with a G2 note. The melody in measure 9 is a quarter rest followed by a quarter note G4. Measure 10 has a half note G4 in the melody and a half note G2 in the bass. Measure 11 has a quarter note A4 in the melody and a quarter note G2 in the bass. Measure 12 has a quarter note B4 in the melody and a quarter note G2 in the bass. The score ends with the text 'To Coda'.

ILUSTRACION 52

La parte A4, da finalización al tema A y va desde el compás 13 hasta el compás 16.

Musical score for Illustración 53, measures 13-16. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. Measure 13 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The bass line starts with a G2 note. The melody in measure 13 is a quarter rest followed by a quarter note G4. Measure 14 has a half note G4 in the melody and a half note G2 in the bass. Measure 15 has a quarter note A4 in the melody and a quarter note G2 in the bass. Measure 16 has a quarter note B4 in the melody and a quarter note G2 in the bass. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

ILUSTRACION 53

TEMA B: El Tema B tiene 16 compases divididos en 4 partes que son B1, B2, B3 y B4

B1: La Parte B1 da inicio al Tema B desde el compás 17 hasta el compás 20.

Musical score for Illustración 54, measures 17-20. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. Measure 17 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The bass line starts with a G2 note. The melody in measure 17 is a quarter rest followed by a quarter note G4. Measure 18 has a half note G4 in the melody and a half note G2 in the bass. Measure 19 has a quarter note A4 in the melody and a quarter note G2 in the bass. Measure 20 has a quarter note B4 in the melody and a quarter note G2 in the bass. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

ILUSTRACION 54

B2: La Parte B2 da continuidad al Tema B desde el compás 21 hasta el compás 24.

Musical score for Illustración 55, measures 21-24. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. Measure 21 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody in the treble clef consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5. The bass line consists of quarter notes: G3, A3, B3, C4. Measure 22 has a treble melody of quarter notes: D5, C5, B4, A4. The bass line has a quarter note G3 followed by a half note chord of B3 and D4. Measure 23 has a treble melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5. The bass line has a quarter note G3 followed by a half note chord of B3 and D4. Measure 24 has a treble melody of quarter notes: D5, C5, B4, A4. The bass line has a quarter note G3 followed by a half note chord of B3 and D4. Chord symbols above the staff are: IIIm7 (Am7) for measures 22 and 23, V7 (D7) for measure 23, and I (G) for measure 24.

ILUSTRACION 55

B3: La Parte B3 va desde el compás 25 hasta el compás 28.

Musical score for Illustración 56, measures 25-28. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. Measure 25 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody in the treble clef consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5. The bass line consists of quarter notes: G3, A3, B3, C4. Measure 26 has a treble melody of quarter notes: D5, C5, B4, A4. The bass line has a quarter note G3 followed by a half note chord of B3 and D4. Measure 27 has a treble melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5. The bass line has a quarter note G3 followed by a half note chord of B3 and D4. Measure 28 has a treble melody of quarter notes: D5, C5, B4, A4. The bass line has a quarter note G3 followed by a half note chord of B3 and D4. Chord symbols above the staff are: VIIm7 (Em7) for measure 25, IIIm7 (Am7) for measure 26, V7 (D7) for measure 27, and I (G) for measure 28.

ILUSTRACION 56

B4: La Parte B4 da Finalización al Tema B y va del compás 29 al compás 32.

Musical score for Illustración 57, measures 29-32. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. Measure 29 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody in the treble clef consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5. The bass line consists of quarter notes: G3, A3, B3, C4. Measure 30 has a treble melody of quarter notes: D5, C5, B4, A4. The bass line has a quarter note G3 followed by a half note chord of B3 and D4. Measure 31 has a treble melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5. The bass line has a quarter note G3 followed by a half note chord of B3 and D4. Measure 32 has a treble melody of quarter notes: D5, C5, B4, A4. The bass line has a quarter note G3 followed by a half note chord of B3 and D4. Chord symbols above the staff are: VI (Em) for measure 29, IIIm7 (Am7) for measure 30, V7 (D7) for measure 31, and I (G) for measure 32. The score ends with a double bar line and the instruction "D.C al %".

ILUSTRACION 57

4.1.3 ASPECTOS ARMÓNICOS

Armonía sobre la tonalidad de G mayor y en el Tema C sobre G menor, inicia el tema sobre el segundo grado de G mayor (A menor), en el Tema A y Tema B la armonía se mueve sobre la progresión II - V7 - I. El Tema C se desarrolla en tonalidad menor (Gm), cabe destacar en la frase B2 la resolución a la relativa mayor de G menor haciendo uso de la dominante secundaria F7 (V7/III y III), el tema C finaliza con la progresión armónica, I - I7 - IV - I - V7 - I.

4.1.4 ASPECTOS MELODICOS

TEMA A:

Tema A Posee una interválica muy variada, la melodía se mueve en general por grados conjuntos,



ILUSTRACION 58

Se destaca la blanca ligada a corchea y corchea en movimiento por grado conjunto y después negra y negra en intervalo de tercera descendente utilizando sol como nota de paso para llegar a la dominante de la Tónica de G Mayor.



Piano

II (Am) V7 (D7) I (G)

ILUSTRACION 59

TEMA B:

En el Tema B cabe destacar la importancia del patrón motivico silencio de negra, 4 corcheas en movimiento ascendente por grados conjuntos, silencio de negra, negra, silencio de corchea y corchea generando sensación de desplazamiento de acento.



17

IIIm7 (Am7) V7 (D7) I (G)

ILUSTRACION 60

También se resalta en el Tema B el salto interválica en la frase B2 en los compases 22 y 24.

21

IIIm7 (Am7) V7 (D7) I (G)

ILUSTRACION 61

This musical score for Illustración 61 shows measures 21 through 24. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes. The bass line in the bass clef features a steady eighth-note accompaniment. Chord symbols are placed above the staff: IIIm7 (Am7) at measure 22, V7 (D7) at measure 23, and I (G) at measure 24.

En la Parte B4 en el compás 29 se destaca el intervalo de octava justa ascendente y el arpeggio melódico descendente, reafirmando la armonía en el que este compás se encuentra.

En la Parte B4 en el compás 29 se destaca el intervalo de octava justa ascendente y el arpeggio melódico descendente, reafirmando la armonía en el que este compás se encuentra. Por ultimo en el tema B, un aspecto importante en la parte melódica es el movimiento cromático ascendente que este presenta en el final de la frase B4.

29

VI (Em) IIIm7 (Am7) V7 (D7) I (G) D.C. al fine

Pno.

ILUSTRACION 62

This musical score for Illustración 62 shows measures 29 through 32. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef includes a chromatic ascent at the end. The bass line in the bass clef features a descending melodic arpeggio. Chord symbols are placed above the staff: VI (Em) at measure 29, IIIm7 (Am7) at measure 30, V7 (D7) at measure 31, and I (G) at measure 32. The piece concludes with a double bar line and the instruction 'D.C. al fine'.

TEMA C

En el Tema C se resalta el movimiento por Intervalos de tercera, cuarta justa, y octava justa en la Parte C1 y C2 en los compases 38 y 39, también el uso de el primer grado como Dominante (I7) del cuarto grado (Cm).

37 V7/III (F7) III (Bb)

41 I (Gm) V7 (D7) I (Gm) I7 (G7) IV (Cm)

Pno.

ILUSTRACION 63

En la Frase C4 Cabe resaltar el movimiento por grados conjuntos.

45 Im (Gm) V7 (D7)

Pno.

ILUSTRACION 64

4.1.5 MICROESTRUCTURA

Ictus acéfalo presente en los Inicios de frase de los temas A, B y C, destacando el Silencio de negra o el silencio de corchea en el primer tiempo, El patrón armónico motivico destacado del Tema A y B es la progresión II - V - I sobre la Tonalidad de G Mayor, resaltar el cromatismo en el final del Tema A. En el Tema B hay que resaltar el patrón motivico, silencio de negra, negra y corchea que generan desplazamiento de acento y se mueve melódicamente por grados conjuntos. En el Tema C cabe destacar el inicio de la melodía en intervalo de octava justa ascendente como patrón motivico de las partes desarrolladas en este tema. Por último se resalta el tradicional final de Pasillo, negra, silencio de corchea, corchea y negra.

29 VI (Em) IIIm7 (Am7) V7 (D7) I (G) D.C. al %

45 Im (Gm) V7 (D7) Im (Gm) D.C. al Coda

Pno.

ILUSTRACION 65

4.1.6 ASPECTO RITMICO

La obra se desarrolla sobre patrones comunes de un pasillo tradicional, sin embargo cabe destacar algunos aportes específicos como en el tema A, blanca ligada a corchea, y movimientos por grados conjuntos en figura corchea que permiten enriquecer la melodía. El Acento en tiempo débil como aspecto principal rítmico del Tema B, y el patrón negra y 2 corcheas en el Tema C, El Tempo de interpretación de esta obra está en Negra = 190 lo cual da complejidad a la ejecución rítmica de la obra.

4.1.7 FORMATO INSTRUMENTAL

Esta obra está escrita para piano a 2 manos. Sin embargo a futuro no se descarta una versión solista, y arreglos para instrumentos de cuerda.

4.1.8 TEXTURA

Homofonía.

4.1.9 ASPECTO DINAMICO

El compositor no manifestó aspectos dinámicos en la obra dejando libertad al intérprete, aun así cabe destacar que se puede hacer contrastes en las repeticiones, dejar que la

dinámica se guíe por la dirección melódica y en la modulación utilizar piano como recurso para generar contrastes con los demás Temas de la Obra.

4.1.10 ARTICULACION

Melodía en legato sobre el tema A, articulación de acento sobre la figura Negra, entre silencios y de Staccato sobre la figura corchea entre silencios del Tema B para que se genere la sensación de desplazamiento de acento, y en el Tema C, continuar la Melodía en legato, respetando los finales de frase y semifrases respectivamente.

4.2 Suite Compadreando, Pasillo Santaferense

Sinopsis Cucunubá Segundo Movimiento

“Cucunubá” en lengua muisca quiere decir «semejanza de cara», según Acosta Ortigón. Unos dicen que el cerro al cual está recostado el poblado, uno de los siete que lo circundan, cuyos nombres muisca adelante se han, visto de lejos tiene figura de cara. En sus territorios existían dos poblamientos indígenas, Cucunubá y Bogotá. El oidor visitador, Luís Enríquez fundó el actual poblado el 2 de agosto de 1600.

Una amplia zona del municipio se encuentra ubicada en el valle de Ubaté, a su vez que otro sector se encuentra en un área montañosa que alcanza los 3.200 metros sobre el nivel del mar, correspondientes a la Cordillera Oriental. Entre los puntos más altos se destacan los cerros de La Campana, La Esquina, Mata Redonda y Pajonal, entre otros.

En sus territorios se encuentra parte de la laguna de Cucunubá y de Suesca, teniendo además numerosas quebradas. Cucunubá se divide en 18 veredas, más su cabecera municipal. Las veredas son: Alto de Aire, Aposentos, Atraviesas, Buita, El carrizal, Chápala, El Rhur, El Tablón, Hato de Rojas, Juaitoque, La Florida, La Laguna, La Ramada, La Toma, Media Luna, Peñas, Peñas de Palacio y Pueblo viejo.

El municipio de Cucunubá tiene una vocación definida hacia la minería, con un total de 129 bocaminas que generan alrededor de 1.600 empleos directos y 2.700 indirectos, según estadísticas elaboradas por el municipio en el año 2.003

4.2.1 SCORE

Score

Forma: AA BB A CC

COMPADREANDO

CUCUNUBA LUIS FELIPE ROJAS CABRA

$\text{♩} = 190$

Piano

I (Gm) I7 (G7) IV (Cm)

5

Pno. V7 (D7) I (Gm)

$\text{♩} = 190$

9

Pno. I7 (G7) IV (Cm)

13

Pno. V7 (D7) I (Gm) ✂



ILUSTRACIÓN 66

Pno.

17 V7/III (F7) III (Bb)

21 V7 (D7) I (Gm)

25 IV (Cm) I (Gm)

29 V7 (D7) I (Gm) D.C al %

33 % III de Gm, I (Bb) II (Cm)

Pno.

ILUSTRACIÓN 67

COMPADREANDO

3

Pno.

37

V7 (F7)

I (Bb)

41

V7 (F7)

I (Bb)

V7/Vi de Bb, V7 de Gm (D7)

I (Gm)

45

V7 (D7)

1.

I (Gm)

V7/III de Gm

50

2.

V7 (D7)

I (Gm)

ILUSTRACIÓN 68

ANÁLISIS MUSICAL

4.2.2 MACROESTRUCTURA

Forma Tripartita, Cucunubá se compone de 3 Temas de 16 compases, Tema A, B y C.

El Tema A se divide en 3 partes.

Parte a1, se compone de cuatro compases, desde el compás 1 hasta el compás 4



Illustración 69 shows a musical score for Piano in 3/4 time, measures 1 through 4. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody in the right hand starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, Bb4, and A4. The bass line in the left hand has a whole rest in measure 1, then eighth notes G3, A3, and Bb3 in measures 2, 3, and 4, each followed by a quarter rest. Chord symbols are placed above the staff: I (Gm) above measure 2, I7 (G7) above measure 3, and IV (Cm) above measure 4.

ILUSTRACIÓN 69

Parte a2, va desde el compás 5 hasta el compás 8.



Illustración 70 shows a musical score for Piano in 3/4 time, measures 5 through 8. The key signature has two flats. The melody in the right hand starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, Bb4, and A4. The bass line in the left hand has eighth notes G3, A3, and Bb3 in measures 5, 6, and 7, each followed by a quarter rest. Chord symbols are placed above the staff: V7 (D7) above measure 6 and I (Gm) above measure 8.

ILUSTRACIÓN 70

Parte a3, tiene 8 compases, desde el compás 9 hasta el 16, siendo esta la que da por finalizado el Tema A.

Pno.

9 17 (G7) IV (Cm)

ILUSTRACIÓN 71

Pno.

13 V7 (D7) I (Gm) §

ILUSTRACIÓN 72

El tema B, se divide en 2 partes de 8 compases, b1 y b2. La parte B1, se conforma de 8 compases, desde el compás 17 hasta el 24.

2 COMPADREANDO

Pno.

17

V7/III (F7)

III (Bb)

21

V7 (D7)

I (Gm)

ILUSTRACIÓN 73

La parte B2, va desde el compás 25 hasta el compás 32.

Pno.

25

IV (Cm)

I (Gm)

29

V7 (D7)

I (Gm)

D.C al %

ILUSTRACIÓN 74

Y por último el Tema C Que inicia en tonalidad de Bb Mayor y finaliza en tonalidad de G Menor se divide en 4 frases.

Parte C1 que va desde el compás 33 al compás 36



Part C1 musical score (measures 33-36). The score is for Piano (Pno.) and is in B-flat major. Measure 33 starts with a treble clef and a key signature of two flats. Measures 34-36 are in a 4-measure phrase. The harmonic progression is: III de Gm, I (Bb) in measure 34; II (Cm) in measure 35; and II (Cm) in measure 36. The bass line consists of chords and single notes, while the treble line has a melodic line.

ILUSTRACIÓN 75

Parte C2 que va desde el compás 37 hasta el compás 40.



Part C2 musical score (measures 37-40). The score is for Piano (Pno.) and is in B-flat major. Measure 37 starts with a treble clef and a key signature of two flats. Measures 38-40 are in a 4-measure phrase. The harmonic progression is: V7 (F7) in measure 38; I (Bb) in measure 39; and I (Bb) in measure 40. The bass line consists of chords and single notes, while the treble line has a melodic line.

ILUSTRACIÓN 76

Parte C3 que va desde el compás 41 hasta el compás 44



Part C3 musical score (measures 41-44). The score is for Piano (Pno.) and is in B-flat major. Measure 41 starts with a treble clef and a key signature of two flats. Measures 42-44 are in a 4-measure phrase. The harmonic progression is: V7 (F7) in measure 41; I (Bb) in measure 42; V7/VI de Bb, V7 de Gm (D7) in measure 43; and I (Gm) in measure 44. The bass line consists of chords and single notes, while the treble line has a melodic line.

ILUSTRACIÓN 77

Parte C4 que va desde el compás 45 hasta el compás 51.

The musical score for piano (Pno.) spans measures 45 to 51. The key signature is G minor (three flats). The score includes a first ending (1.) and a second ending (2.). Chord symbols are indicated above the staff: V7 (D7), I (Gm), and V7/III de Gm. The notation shows a mix of eighth and quarter notes in the right hand, with block chords and some eighth notes in the left hand.

ILUSTRACIÓN 78

4.2.3 ASPECTOS ARMONICOS

Este pasillo se mueve sobre las progresiones tradicionales de la Música andina colombiana, sin embargo cabe destacar en el Tema B en el inicio, el acorde de dominante de la relativa mayor de G menor que en el compás 20 resuelve a Bb Mayor, y después continua con la dominante de la tónica menor de G menor. En el Tema C, se destaca el inicio en Bb Mayor y el uso de dominantes secundarias, que recorren hasta regresar a la tónica menor de G menor.

2 COMPADREANDO

Piano accompaniment for 'COMPADREANDO'. The score shows measures 17 through 24. The key signature is Bb major. The piano part features a simple harmonic accompaniment with chords in the right hand and single notes or dyads in the left hand. The chords are labeled: V7/III (F7) and III (Bb) for measures 19-20, and V7 (D7) and I (Gm) for measures 21-22. The piece is marked with a repeat sign at the beginning of measure 17.

ILUSTRACIÓN 79

En el Tema C, se destaca el inicio en Bb Mayor y el uso de dominantes secundarias, que recorren hasta regresar a la tónica menor de G menor en el compás 44.

Piano accompaniment for 'Tema C'. The score shows measures 33 through 36. The key signature is Bb major. The piano part features a simple harmonic accompaniment with chords in the right hand and single notes or dyads in the left hand. The chords are labeled: III de Gm, I (Bb) for measures 34-35, and II (Cm) for measure 36. The piece is marked with a repeat sign at the beginning of measure 33.

ILUSTRACIÓN 80

ILUSTRACIÓN 81

4.2.4 ASPECTOS MELODICOS

Se resalta en el aspecto melódico el movimiento por intervalos en arpeggio, el movimiento por grados conjuntos se puede ver en los inicios de frase, también se destaca la sensación de desplazamiento de acento en el Tema A, así como la figuración de compás (Blanca con puntillo) en el Tema B.

4.2.5 MICROESTRUCTURA

En la microestructura de este tema se puede notar, el uso de la negra en tiempo débil generando sensación de desplazamiento de acento, siendo el patrón motivico del Tema A, Silencio de corchea, negra, silencio de corchea y negra; también se puede destacar la interválica melódica por arpeggios, y el uso de dominantes secundarias en el Tema B y C.

4.2.6 ASPECTOS RÍTMICOS

Uno de los aspectos rítmicos más importantes de esta obra es el desplazamiento de acento en el Tema A, el reposo en blanca con puntillo en las semifrases del tema B y el

patrón Blanca y negra en el Tema C, El segundo movimiento se encuentra a un tempo de Negra = 190, sin olvidar que ese es el tempo en el que comúnmente se interpretan los pasillos santafereños.

4.2.7 TEXTURA

Homofónica

4.2.8 FORMATO INSTRUMENTAL

Piano a 2 manos, siendo la mano derecha la que conserve la Melodía, no se descarta que el compositor realice adaptaciones contrapuntísticas, para contrastar la melodía en Piano.

4.2.9 ASPECTOS DINAMICOS Y ARTICULACIONES

En el aspecto dinámico cabe resaltar la sensación de acento desplazado en el Tema A, y el movimiento por arpegios y salto de intervalos melódicos en gran parte del tema, también las apoyaturas en el Tema C.

4.3 CONCLUSIONES

Este proyecto me permitió profundizar en la estructura musical de 2 obras trascendentales en ritmo de pasillo santafereño como *La gata golosa* y *Coqueteos*, con las cuales se resaltan aspectos rítmicos en su sincopa, acento en determinado tiempo, en lo melódico con sus intervalos por grados conjuntos, el armónico como elemento importante que guía la línea melódica, el dinámico con sus matices, modulaciones y sensación de desplazamiento de tiempo, obteniendo así elementos de interpretación y herramientas que permitan la construcción de futuras composiciones.

Los conceptos propios de los maestros que han formado parte de este proceso fueron la base para dar inicio a este proyecto compositivo, el cual espero sirva como insumo o herramienta de apoyo para estudiantes y personas del común que quieran entrar en el mundo de la composición.

El pasillo santafereño permite al individuo contextualizarse históricamente en la cultura colombiana, resaltando a Fulgencio García como uno de los exponentes importantes de la música de la región andina, con dos de sus composiciones en ritmo de pasillo, resaltadas en este proyecto de investigación como son *La gata golosa* y *Coqueteos*.

La composición de la suite *Compadreando*, tiene dos movimientos. El primero titulado Quipile en honor a la cuna materna y el segundo llamado Cucunubá en honor a la cuna paterna; obras que compuse en agradecimiento a estos dos municipios de Cundinamarca.

BIBLIOGRAFÍA

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

ACOSTA ORTEGÓN <https://es.wikipedia.org/wiki/Cucunub%C3%A1#Referencias>

BERMUDEZ EGBERTO (2000). Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538-1938, Bogotá D.C, Fundación Música Americana.

CASTELLANOS LUIS (2013). Tesis, Nociones interpretativas de pasillo colombiano en la guitarra solita, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional.

CORTEZ POLANÍA JAIME. La música popular y colombiana en la Colección Mundo Al Día (1924-1938).

MARTINEZ CAMILO (2009). Tesis, Composición Y Producción De Bambucos Y Pasillos Basado En El Estilo Musical Bogotano De La Primera Mitad Del Siglo XX” de Camilo Eduardo Martínez Ossa, de la Pontificia Universidad Javeriana – Bogotá 2009

SOTELO NICOLAS (2015). Tesis, “ROMERIAS” Suite para orquesta típica colombiana basada en el tratamiento melódico del compositor Álvaro Romero Sánchez.

<https://es.scribd.com/doc/90385242/Partituras-Musica-Colombiana>

Índice De Ilustraciones

1.....	27
2.....	27
3.....	34
4.....	35
5.....	36
6.....	37
7.....	37
8.....	37
9.....	38
10.....	39
11.....	39
12.....	40
13.....	40
14.....	40
15.....	41
16.....	42
17.....	42
18.....	43
19.....	43
20.....	44
21.....	44
22.....	44
23.....	45
24.....	45
25.....	46
26.....	50
27.....	50
28.....	51
29.....	52

30.....	52
31.....	52
32.....	53
33.....	53
34.....	54
35.....	55
36.....	56
37.....	57
38.....	57
39.....	58
40.....	60
41.....	61
42.....	61
43.....	62
44.....	64
45.....	64
46.....	65
47.....	67
48.....	68
49.....	69
50.....	70
51.....	70
52.....	71
53.....	71
54.....	71
55.....	72
56.....	72
57.....	72
58.....	73
59.....	74
60.....	74

61.....	75
62.....	75
63.....	76
64.....	76
65.....	77
66.....	81
67.....	82
68.....	83
69.....	84
70.....	84
71.....	85
72.....	85
73.....	86
74.....	86
75.....	87
76.....	87
77.....	87
78.....	88
79.....	89
80.....	89
81.....	90