

**TRES ESTUDIOS DE PASILLO PARA PIANO A TRAVÉS DEL ANÁLISIS DE
REFERENTES ENMARCADOS EN LAS CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS DEL
PASILLO DEL SIGLO XX**

Diego Andrés Ahumada López

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ D.C

2025

**TRES ESTUDIOS DE PASILLO PARA PIANO A TRAVÉS DEL ANÁLISIS DE
REFERENTES ENMARCADOS EN LAS CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS DEL
PASILLO DEL SIGLO XX**

Trabajo para optar por el título de licenciado en música

Diego Andrés Ahumada López

Asesor: Juan Nicolás Morales Espitia

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ D.C

2025

DEDICATORIA

Dedicado a mi Abuelo Raúl López por enseñarme a través de su guitarra el valor de la música y a mi amada madre Myriam Andrea López Cipamocha por su entrega, apoyo y amor incondicional.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer a mis amados padres German Ahumada Forero y Myriam Andrea López, por su apoyo, ejemplo y guía en el transcurrir de la vida. A mi hermana Lina Ahumada quien siempre me ha acompañado e influido con su ternura y bondad. A mi hermano Juan Pablo, quien ha sido un gran apoyo, cada miembro de mi familia, porque he sido bendecido con la herencia de su calidad humana.

A los Docentes de la Universidad Pedagógica Nacional por su acompañamiento y formación en el desarrollo de mi camino profesional. A mi querido Asesor Juan Nicolás Morales, quien siempre ha creído y confiado en mí, además de acompañar mi proceso académico e instrumental.

A los amigos y colegas que he conocido a lo largo de mi carrera con quien he compartido diversidad de experiencias y aprendizajes. Y a Dios por guiar mi vida hacia el camino de la música, y a la música misma, por su existencia.

RESUMEN

El presente proyecto se centra en la composición de tres estudios originales para piano en ritmo de pasillo, concebidos como herramientas didácticas y como un aporte al corpus específico de la literatura pianística. Estas piezas están pensadas para su posterior aplicación en el quehacer profesional del autor y otros interesados en ahondar en este tipo de repertorio. Se desarrollan a partir del análisis de los elementos formales y estilísticos presentes en obras de pasillo enmarcadas en el siglo XX, así como de la investigación y revisión documental de tratados y postulados relacionados con el estudio de la técnica pianística.

Palabras clave: piano, composición, estudios, análisis, pasillo, técnica.

ABSTRACT

This project focuses on the composition of three original piano *etudes* in the pasillo rhythm, conceived both as didactic tools and as a contribution to the specific corpus of piano literature. These pieces are intended for subsequent application in the author's professional practice, as well as for other musicians interested in exploring this repertoire. The project is developed through the analysis of formal and stylistic elements present in twentieth-century pasillo works, together with documentary research and a review of treatises and theoretical approaches related to the study of piano technique.

Keywords: piano, composition, studies, analysis, pasillo, technique

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	16
1.1 Delimitación del Problema.....	16
1.2 Pregunta de Investigación	20
1.3 Objetivos	20
1.3.1 Objetivo General.....	20
1.3.2 Objetivos Específicos	20
1.4 Justificación.....	21
1.5 Antecedentes	22
2. MARCO TEORICO.....	25
2.1. Evolución Histórica del Instrumento.....	25
2.2 Ejes Articuladores de la Técnica.....	30
2.2.1 Postura Inicial y el Banquillo	31
2.2.2 Los Hombros y Zona Escapular	34
2.2.3 Los Brazos, Antebrazos y Muñecas	35
2.2.4 Las Manos y La Digitación	37
2.2.5 Los Pedales.....	39
2.3 Sobre la Composición y el Proceso Creativo	41
2.3.1 La Composición y el Análisis.....	42
2.3.2 Sobre la Composición, Interpretación y la Práctica Instrumental.	43

2.4 El Pasillo Colombiano.....	44
2.4.1 Contexto Histórico del Desarrollo del Pasillo	45
2.4.2 Generalidades del Ritmo	49
2.4.3 Breve reseña del Piano en Colombia.....	51
2.4.4 Estructura del Pasillo Instrumental.....	53
2.5 Compositores de Referencia.....	57
2.5.1 Emilio Murillo Chapull	57
2.5.2 Oriol Rangel Rozo	59
2.5.3 Jesús Pinzón Urrea.....	61
3. MARCO METODOLÓGICO.....	63
3.1 Tipo de Investigación	63
3.2 Instrumentos	65
3.3 Diseño Metodológico	65
3.4 Fases del Procedimiento.....	68
4. ANÁLISIS DE LOS REFERENTES ESCOGIDOS	70
4.1 <i>Pasillo n° 2</i> , Emilio Murillo Chapull. (1880-1842)	70
4.2 <i>Estudio de pasillo 1</i> , Oriol Rangel (1916-1977)	79
4.3 Lilian Antonieta. Pasillo de gala N° 1. Jesús Pinzón Urrea.	94

5. IMPLEMENTACIONES DE RECURSOS EN EL PROCESO COMPOSITIVO Y VISUALIZACIÓN DE LAS POSIBLES DIFICULTADES TÉCNICAS	106
5.1 Pasillo No. 1	106
5.1.1 Recomendaciones sobre posibles desafíos técnicos en el Pasillo No.1	117
5.2 Pasillo No. 2	121
5.2.1 Recomendaciones sobre posibles desafíos técnicos en Pasillo No.2.....	136
5.3 Pasillo No. 3	140
5.3.1 Recomendaciones sobre posibles desafíos técnicos en Pasillo No. 3.....	148
6. CONCLUSIONES	155
7. BIBLIOGRAFÍA	159
7.1 ANEXOS.....	166
7.1 Composiciones y audios	166
7.1.1 Pasillo No. 1	166
7.1.2 Pasillo No. 2	170
7.1.3 Pasillo No. 3	176

INDICE DE FIGURAS

Figura 1	26
Figura 2	53
Figura 3	54
Figura 4	54
Figura 5	56
Figura 6	56
Figura 7	56
Figura 8	71
Figura 9	73
Figura 10	74
Figura 11	74
Figura 12	75
Figura 13	76
Figura 14	77
Figura 15	77
Figura 16	79
Figura 17	79
Figura 18	82
Figura 19	83
Figura 20	84
Figura 21	85
Figura 22	86

Figura 23	87
Figura 24	88
Figura 25	90
Figura 26	91
Figura 27	91
Figura 28	92
Figura 29	92
Figura 30	94
Figura 31	96
Figura 32	97
Figura 33	97
Figura 34	99
Figura 35	100
Figura 36	101
Figura 37	102
Figura 38	103
Figura 39	104
Figura 40	104
Figura 41	105
Figura 42	107
Figura 43	108
Figura 44	110
Figura 45	110

Figura 46	111
Figura 47	112
Figura 48	112
Figura 49	113
Figura 50	115
Figura 51	116
Figura 52	117
Figura 53	117
Figura 54	118
Figura 55	119
Figura 56	119
Figura 57	120
Figura 58	124
Figura 59	124
Figura 60	125
Figura 61	127
Figura 62	127
Figura 63	128
Figura 64	129
Figura 65	129
Figura 66	131
Figura 67	132
Figura 68	133

Figura 69	133
Figura 70	134
Figura 71	135
Figura 72	136
Figura 73	137
Figura 74	138
Figura 75	139
Figura 76	139
Figura 77	141
Figura 78	142
Figura 79	142
Figura 80	143
Figura 81	144
Figura 82	145
Figura 83	146
Figura 84	147
Figura 85	148
Figura 86	148
Figura 87	150
Figura 88	151
Figura 89	152
Figura 90	153
Figura 91	154

INDICE DE FOTOGRAFÍAS

Fotografía 1	57
Fotografía 2	59
Fotografía 3	61

INDICE DE TABLAS

Tabla 1	72
Tabla 2	73
Tabla 3	76
Tabla 4	78
Tabla 5	78
Tabla 6	81
Tabla 7	81
Tabla 8	84
Tabla 9	89
Tabla 10	93
Tabla 11	96
Tabla 12	98
Tabla 13	100
Tabla 14	102
Tabla 15	106
Tabla 16	107
Tabla 17	109
Tabla 18	114
Tabla 19	122
Tabla 20	123
Tabla 21	126
Tabla 22	130

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Delimitación del Problema

El pasillo instrumental enmarcado en la primera mitad del siglo XX comenzaba a tener cada vez un mayor nivel de complejidad en su interpretación y complejidad, empapándose cada vez de una mayor exploración y virtuosismo en el escenario pianístico y en la educación. Por una parte, las discusiones de principio de siglo sobre los aires nacionales y la acogida de nuevos compositores y lenguajes musicales provenientes del exterior en la academia superior fueron poco a poco influenciando los aires tradicionales existentes en el momento (Bermúdez y Duque, 2000), como, por ejemplo, el pasillo. La influencia del romanticismo, en especial en la primera mitad del siglo XX, permeó al pasillo y a sus compositores del momento, influyendo en los espacios sociales y las manifestaciones culturales de la sociedad nacional del momento.

Por otra parte, el piano ha mantenido una presencia significativa desde su llegada al territorio. Berrío (2022) narra que la introducción y presencia del piano tuvo lugar entre finales del siglo XVIII, y comienzos del siglo XIX. Aunque no se conoce con certeza la fecha de ingreso del primer piano al país, existen registros documentados de algunos ejemplares tempranos. Según Berrío (2022) algunos de los primeros ejemplares se conocieron en Medellín, donde fueron introducidos pianos por Jaime Uribe Mondragón y Pablo Esquembrí Pizano en 1825 y 1826, respectivamente. En el caso de Bogotá, se tiene registro de la existencia de un piano que pertenecía a Rafaela Izasi a inicios del siglo XIX (Bermúdez, 2000).

A partir de entonces, el apogeo se desarrolla a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. En tan solo dos décadas desde su llegada al país, el instrumento empezó a tener mayor protagonismo en salones de baile, actos públicos, instituciones educativas y hogares del sector

urbano (Isaza, 2023). Sin embargo, su elevado costo, derivado de las dificultades de transporte y de la necesidad de importarlo principalmente de países como Francia, Inglaterra, Alemania o Estados Unidos, influyó en que, en su mayoría, fueran las familias de la elite aristocrática las que pudieron acceder a la adquisición, por consiguiente, a recibir educación en su debida ejecución (Bermúdez, 2000), lo que llevo a que el piano fuera un símbolo de prestigio y distinción en el ámbito social (Isaza, 2023).

A la par que el piano, el panorama de la educación musical empezó un nuevo crecimiento, especialmente entre la segunda mitad del siglo XIX e inicio de la primera década del XX. Hasta entonces, la educación musical era impartida principalmente por instituciones como la iglesia católica, el ámbito militar o en otros casos transmitida de forma hereditaria como un oficio familiar; por tanto, no se consideraba como una educación de carácter formal pese a que tener una aparición desde temprana edad (Perdomo, 1980). A su vez, eventos como la creación Academia Nacional de Música de Bogotá, al igual que la fundación de la orquesta y banda nacional en 1882, y reconocidas estudiantinas como la *Lira Colombiana* y la creación de la Imprenta Nacional, y las discusiones en torno al nacionalismo, fueron antecedentes importantes para la formación de los músicos y compositores del momento (Bermúdez y Duque, 2000).

Asimismo, en el transcurso del siglo XX cabe destacar la influencia de los diversos métodos, estilos y técnicas de las escuelas tradicionales europeas, en especial la francesa y alemana, así como la influencia de la escuela rusa, en ámbitos como la composición, interpretación y educación entorno al piano. Esta influencia se manifestó tanto por la llegada de docentes precedentes de dichas tradiciones que emigraron al país, como por pianistas que salieron del territorio, se educaron bajo estas tradiciones y regresaron al territorio. Asimismo,

numerosos compositores de la literatura pianística colombiana fueron formados bajo estas premisas, como el caso de Guillermo Uribe Holguín quién fue defensor de que las músicas de estas tradiciones permearan tanto los escenarios sociales, como los educativos. Dado que el piano tiene su origen en Europa, era común que la formación se basara en el repertorio tradicional europeo; sin embargo, numerosos ritmos de la tradición en Colombia comparten similitud con ritmos provenientes de Europa, como es el caso del pasillo. También fue el período en donde se compuso la mayor parte de música de tradición andina para piano, y en donde emergieron sus mayores exponentes. Aunque a mediados del siglo XX estas escuelas dejaron de estar vigentes como modelos predominantes, aun, actualmente es posible evidenciar su influencia en muchos de los programas de educación superior musical del país (Roldán,2006).

En la actualidad, existen diversas instituciones, programas y materiales diseñados para fortalecer los procesos educativos en torno a la música. Actualmente Sistema Nacional de Información de la Educación Superior (SNIES) del Ministerio de Educación Nacional, en Colombia se ofertan programas profesionales en música y licenciaturas en educación musical en diferentes instituciones de educación superior (Ministerio de Educación Nacional, s. f.).

Por otra parte, en Bogotá, la Orquesta Filarmónica de Bogotá desarrolla el programa Centros Filarmónicos Escolares, el cual acoge aproximadamente 38 instituciones educativas de educación básica del Distrito Capital, promoviendo procesos de formación musical en niños y jóvenes (Orquesta Filarmónica de Bogotá, s. f.). Por otra parte, en el ámbito rural, aunque no se cuenta con un registro actualizado y exhaustivo del número de instituciones dedicadas a la formación musical, el Ministerio de Educación Nacional identificó en 2016 un total de 706 casas de la cultura en zonas urbanas, las cuales constituyen espacios importantes para el desarrollo artístico y cultural en distintas regiones del país (Ministerio de Educación Nacional, 2016).

También, se han diseñado programas diseñados para fortalecer tanto, las competencias pedagógicas de los docentes en música, como las *orientaciones curriculares para la educación artística y cultural en educación básica y media* del año 2019 (Ministerio de Educación Nacional, 2019), el programa *Plan Nacional de Música para la Convivencia* (Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes, Plan Nacional de Música para la Convivencia, 2025), o materiales didácticos como las cartillas *Pitos y tambores* para la iniciación en ritmos y formas instrumentales tradicionales (Ministerio de cultura, 2004). Pese a ello, la ley general de educación 115 de 1994 que aún rige, no tenía contemplada la materia música como obligatoria, No obstante, el presidente actual legisló la ley de Artes al Aula el 2 de diciembre del año 2025, en donde establece la que las artes, incluida la música, deben ser impartidas de manera obligatoria.

No obstante, en la actualidad, la interpretación de piezas en ritmo de pasillo enmarcadas en el siglo XX, aún representa un desafío mayor para cualquier estudiante o amante del piano. Esto obedece a aspectos como las particularidades estilísticas, la dificultad de acceso a las versiones originales de las obras, la ausencia o falta de información del detalle escritural para la guía del intérprete incluso algunas con falta de intervención o digitalización, además de la alta exigencia interpretativas que caracterizan este repertorio. Como consecuencia, su adecuada ejecución suele quedar restringida a intérpretes de alto nivel y amplia experiencia, generalmente familiarizados con el lenguaje.

Por tanto, habiendo ilustrado el panorama educativo del país en el cual el autor podría en un futuro desempeñarse en su quehacer profesional, nace la necesidad, de explorar la composición cómo una herramienta didáctica en el desarrollo instrumental de estudiantes a partir del lenguaje musical del pasillo del siglo XX. Este repertorio, además de constituir un centro de

interés personal, permite visibilizar las dificultades que pueden presentarse en el abordaje de este tipo de obras, aportando elementos que favorezcan su estudio, interpretación y difusión.

En este sentido, la propuesta busca contribuir a la preservación de este repertorio y al fortalecimiento del interés por su interpretación, considerando que estas piezas, como las escogidas como referencia, por sus características técnicas y expresivas, pueden convertirse en un valioso insumo formativo dentro de diversas cátedras de piano.

1.2 Pregunta de Investigación

¿Cómo, a partir del análisis de los elementos técnicos y estilísticos de tres piezas referentes del pasillo del siglo XX, puede desarrollarse un proceso compositivo que dé origen a tres obras originales en este género, concebidas como herramientas didácticas para fortalecer la interpretación pianística de estudiantes de nivel intermedio?

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo General

Componer tres estudios originales para piano a partir del análisis los elementos formales y estilísticos presentes en *Pasillo No. 2* (Emilio Murillo Chapull), *Estudio de pasillo No.1* (Oriol Rangel) y *Lilian Antonieta, Pasillo de gala No. 1* (Jesús Pinzón Urrea), contribuyendo a la construcción de repertorio didáctico para estudiantes de nivel intermedio

1.3.2 Objetivos Específicos

1. Recopilar evidencia histórica y documental sobre la evolución de la técnica pianística, a través de la revisión de tratados, posturas, escritos de pianistas y pedagogos del piano, con el fin de establecer ejes que orienten el análisis de las posibles demandas técnicas presentes en los estudios que se compongan.

2. Analizar los elementos morfológicos y estilísticos de las obras de pasillo para piano escogidas como referencia, con el propósito de comprender las configuraciones sonoras propias del género.

3. Sintetizar en la implementación del proceso creativo los hallazgos encontrados tanto en los referentes analizados, sin incurrir en la imitación, así como en la relación de los desafíos técnicos que se puedan encontrar en los estudios a componer.

1.4 Justificación

La relevancia de esta investigación, cuyo producto es la composición de tres estudios originales para piano, radica en visibilizar un proceso creativo fundamentado en el análisis de las piezas de referencia enmarcadas en el pasillo del siglo XX.

Este análisis de las piezas referentes cumple una doble función: facilitar la comprensión de los fenómenos estilísticos que configuran el pasillo y reconocer los posibles retos técnicos en su interpretación, los cuales se fundamentan en los tratados de la literatura universal del piano. Tales hallazgos se sintetizan en la generación de herramientas compositivas que orientan la creación de nuevas piezas, no como “plantillas” rígidas, ni como paráfrasis de los compositores analizados, sino como parámetros flexibles que permitan integrar recursos estilísticos sin limitar la originalidad ni la búsqueda de una voz propia

Por otro lado, estas composiciones buscan ofrecer un repertorio didáctico que, además de poseer un detallado trabajo escritural que facilite su interpretación, contribuya así al fortalecimiento del corpus específico de la literatura pianística en Colombia. Al mismo tiempo, y como valor agregado, constituyen un ejercicio de memoria histórica y preservación en tanto

permiten retomar y estudiar obras representativas del pasillo pianístico de alta exigencia, incrementando su visibilidad y difusión dentro del ecosistema de tradición musical nacional.

Por último, este proyecto representa también un reto personal, al asumir el acto compositivo sin contar con una experticia disciplinar en el campo. Se evidencia así, como la composición puede entenderse como el resultado de un proceso sistematizado, reflexivo y objeto de aprendizaje, que favorece el desarrollo personal de quienes buscan fortalecer o iniciar su camino como creadores. En esa dirección, el análisis se constituye en una herramienta central de este proceso, al permitir desentrañar los fenómenos musicales implicados en la creación de propuestas originales.

1.5 Antecedentes

Dentro de la revisión de antecedentes se han identificado diversas investigaciones que constituyen bases relevantes y que, a su vez, complementan y orientan la viabilidad de la presente propuesta, dada la proximidad temática existente. En primer lugar, es pertinente destacar los análisis previos realizados en torno a las piezas de referencia y a sus compositores. Un ejemplo es el trabajo de Wilson David Casallas (2018), quien llevó a cabo un estudio detallado sobre los componentes pedagógicos e interpretativos en los Pasillos de Gala del compositor Jesús Pinzón Urrea. Dentro de este análisis, se incluye la obra Lilian Antonieta, Pasillo de gala No. 1, pieza que también ha sido seleccionada como referente en este proyecto.

Asimismo, Salguero (2016), quien realizó un estudio titulado *Rasgos y diferencias estilísticas e interpretativas del pasillo colombiano en el piano*, en el que analizó tres pasillos de los compositores Emilio Murillo, Luis A. Calvo y Germán Darío Pérez. En este, se comparó el estilo musical y el contexto histórico de estos compositores para identificar similitudes y diferencias dentro del género del pasillo. Debido a sus aportaciones, tanto en el estilo como en el

contexto vida y obra de Emilio Murillo, se nutre la perspectiva estilística de la pieza escogida para análisis, *pasillo No 2*.

Por otra parte, Contreras (2018), quien realizó la investigación titulada *Análisis y contextualización de los pasillos de concierto de Oriol Rangel*, Realizó el análisis de varios pasillos de Oriol Rangel. En su trabajo Contreras (2018) analizó la estructura y tratamientos de los elementos presentes del *Estudio de pasillo No.1*, obra que se también fue escogida como referente de análisis de la presente investigación. A su vez cotejó varias interpretaciones de distintos pianistas y realizó una síntesis a manera de reflexión, sobre la interpretación de dicha pieza.

Así mismo, esta visión estilística se complementa con el estudio *El pasillo para piano como muestra de la miniatura romántica en la música colombiana de principios del siglo XX*, realizado por Velandia (2020). En este trabajo, se plantea, desde una perspectiva teórica, que el pasillo puede considerarse una manifestación de la miniatura romántica, entendida como una expresión particular del romanticismo. Esta delimitación temporal, en sintonía con la planteada en la presente investigación, contribuye a orientar la comprensión de las nociones estilísticas del pasillo y permite vislumbrar la influencia del romanticismo en los compositores nacionalistas.

Haciendo referencia al análisis, Montalvo y Pérez Sandoval (2006), en su estudio *El pasillo colombiano en la práctica de la improvisación*, aportan una visión centrada en los elementos formales y estructurales del género, destacando la importancia de los motivos melódicos y rítmicos como base de su construcción. Su propuesta metodológica, además de ofrecer pautas para la improvisación, permite comprender cómo el pasillo conserva una identidad estilística a través de recursos formales recurrentes, lo que resulta pertinente para el presente proyecto, ya que dichos aspectos también orientan la reflexión compositiva.

Con respecto a la creación, un material con un objetivo pedagógico explícito en la composición de estudios para piano de música colombiana es el de Martínez (2020). En su trabajo, el autor se enfoca en el rol de la mano izquierda, señalando que “los estudios de música colombiana para piano tienen como propósito dar a conocer algunos de los patrones que se utilizan en la mano izquierda, con el fin de acompañar las melodías que interpreta la mano derecha” (p. 11). El material incluye un resumen sobre la forma de los estudios, así como recomendaciones para su abordaje e interpretación. La propuesta de Martínez resulta valiosa para esta investigación, pues facilita una aproximación didáctica al lenguaje de los géneros andinos tradicionales, explora el estudio como recurso pedagógico en la formación pianística y aborda elementos estructurales del pasillo instrumental.

Siguiendo la línea de la composición, Contreras (2023) desarrolló el estudio *La exploración tímbrica a través de las indicaciones de expresión y el uso del pedal en la composición de tres pasillos colombianos para piano solista*, en el cual plantea la incorporación de las cualidades tímbricas del pedal como recurso fundamental dentro del proceso compositivo. El autor resalta la importancia de integrar más información en cuanto a los recursos expresivos con el fin otorgar mayor precisión a la escritura. Esta perspectiva resulta cercana a los propósitos del presente proyecto, en la medida en que también se busca una mayor claridad escritural que facilite el trabajo del intérprete.

2. MARCO TEORICO

2.1. Evolución Histórica del Instrumento

Para comprender los postulados en torno a la técnica pianística, resulta necesario revisar los cambios más trascendentales que ha experimentado el instrumento desde su aparición en el siglo XVIII hasta la actualidad. Dichas transformaciones se han dado en aspectos como la morfología, los materiales de fabricación, el funcionamiento mecánico y las partes que lo componen, así como en la resistencia y las posibilidades tímbricas. En gran medida, estas modificaciones respondieron a fenómenos como la expansión del repertorio pianístico y el creciente rol del piano como instrumento solista durante el auge del período de la música conocido como Romanticismo (Chiantore, 2001). Todo ello impulsado por la búsqueda de compositores e intérpretes en la exploración de nuevas cualidades expresivas y sonoras del instrumento.

En primera instancia, es importante el ubicar los orígenes del piano en la historia. La invención del piano se atribuye a Bartolomeo Cristofoni, quien ya había construido pianos a finales del siglo XVII. Actualmente, se conservan tres modelos que datan de inicios del siglo XVIII (Latcham, 1993). Su nombre original fue *gravicembalo col piano e forte*¹ y se atribuye al *luthier*² proveniente de Florencia, Italia. Su principal objetivo fue el de modificar el mecanismo tradicional presente en el clavicémbalo y el clavicordio, que principalmente funcionan con un sistema de clavijero. En ellos, el ataque a la cuerda se da con la punta de una púa o plectro (Latcham, 1993), para innovar el mecanismo del clave, se propuso un sistema de martillos percutidos que ataca a la cuerda, por lo que en principio no se consideraba como un instrumento

¹ *Gravicembalo*, ya que originalmente se consideró como un clavicémbalo, pero con martillos.

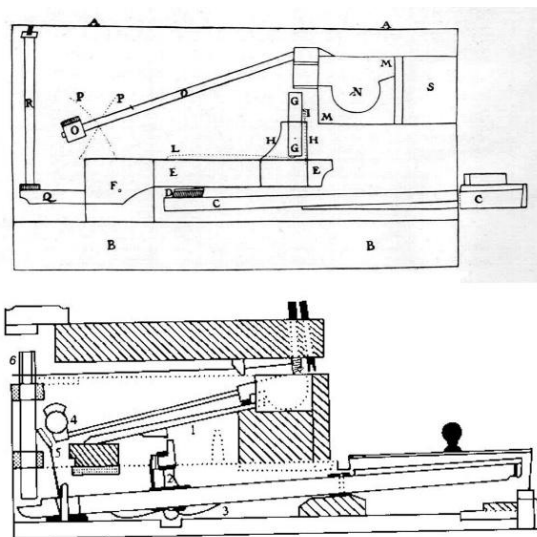
² Es el nombre en francés que se le acuña a una persona que tiene por oficio la fabricación y mantenimiento de instrumentos musicales, en especial aquellos que tienen cuerdas.

diferente al clave, más bien como un clave con martillos (Chiantore, 2001). Lo anterior, con el propósito de ampliar la cualidades dinámicas, sonoras y expresivas de los instrumentos de teclado existentes en el momento (Gillespie, 1995).

El mecanismo propuesto por Cristofori, que en esencia es la base de los pianos modernos, se basa en una palanca larga y sensible que percute la cuerda con un martillo, consecuencia de la acción de descender del dedo, en donde, tanto la energía como el peso del mismo, es traducido en distintas variaciones de la velocidad en el sistema de percusión, logrando distintos niveles de intensidad (Gillespie, 1995). Inmediatamente después de golpear la cuerda, el martillo es retenido por un fieltro, a esto se le conoce cómo el sistema de escape (Latcham, 1993).

Figura 1

Mecanismo Cristofori



Fuente. Gillespie (1995)

No obstante, pese a la variación de intensidad, el instrumento aún no alcanzaba una amplia gama dinámica ni de resonancia, y presentaba dificultades de control, pues al accionar la tecla existía la posibilidad de que el martillo rebotara sobre la cuerda después del primer golpe.

Ante esta limitación, muchos fabricantes, quienes más tarde serían decisivos tanto en la tradición de construcción como en la comercialización del piano, realizaron modificaciones al mecanismo original propuesto por Cristofori.

Tal es el caso del fabricante alemán Gottfried Silbermann, considerado precursor de la tradición vienesa-alemana (Gillespie, 1995). Entre sus aportes más significativos se encuentran la mejora en la mecánica y resistencia de los martillos, llegando incluso a invertir la forma en que estos golpeaban la cuerda, proponiendo que la percusión se realizara desde abajo, tal como funciona en el sistema actual. Varios de estos ajustes respondieron a la necesidad de obtener la aprobación del célebre compositor Johann Sebastian Bach respecto a sus prototipos (Chiantore, 2001). Asimismo, Silbermann fue uno de los primeros en introducir mecanismos para levantar los apagadores, lo que sentó la base del pedal *sustain* o de resonancia.

Los pedales atravesaron diversas etapas antes de consolidarse en su configuración actual de tres: el pedal derecho o *sustain* (de resonancia), el izquierdo o *una corda* y el central o *sostenuto*, así como en su integración dentro de la escritura pianística. La idea de levantar los apagadores, atribuida a Silbermann, sentó las bases de lo que posteriormente sería la acción de los pedales y abrió la posibilidad de concebir este mecanismo como un recurso expresivo (Banowetz, 1985). En un inicio, tal acción se realizaba mediante topes manuales que mantenían las cuerdas en vibración, aunque este procedimiento resultaba poco práctico, ya que obligaba al intérprete a retirar las manos del teclado (Banowetz, 1985).

Esto condujo al desarrollo de la palanca de rodillera, mecanismo conocido y utilizado por compositores del período clásico como Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart (Chiantore, 2001). Se sabe que varios fabricantes incorporaron este sistema en sus instrumentos, entre ellos Johann Andreas Stein, representante de la tradición vienesa; John Broadwood, pionero de la

tradición inglesa; y la casa Érard en París, fundada por Sébastien Érard. Este último, en particular, sería el encargado de diseñar y perfeccionar el sistema moderno de pedales hacia 1810 (Banowetz, 1985).

En este diseño de Érard y de las demás casas fabricantes, se concibieron dos pedales. En cuanto al pedal izquierdo, una *corda*, se sabe que su mecanismo consiste en desplazar el mecanismo de martillos, lo cual hace que no se golpeen tres cuerdas, sino dos o una, idea que se pensó desde el mecanismo de Cristofori (Banowetz, 1985). Se sabe que, en cuanto a la escritura, este se empezó a ver desde Ludwig Van Beethoven y tuvo su apogeo en la época romántica (Gillespie, 1995). En la notación, se incluyó la indicación de *una corda*, haciendo referencia al pedal y que terminaba hasta donde se encontrará la expresión *Tutte la corda*, o en otros casos, una línea trazada en los compases en que se implementa este pedal (Banowetz, 1985).

En cuanto al pedal central o *sostenuto*, su aparición se registra hacia finales del siglo XIX, concebido esencialmente para lograr el efecto de nota pedal, semejante al de los pedales graves del órgano (Gillespie, 1995). Según Banowetz (1985), en *The Pianist's Guide to Pedaling*, este es quizá el pedal más desconocido y menos utilizado por los intérpretes. No obstante, añade que algunos compositores, como Bartók, Rachmaninoff o Brahms, incluyeron en determinadas obras la indicación explícita de su uso, con el fin de obtener un efecto sonoro particular mediante su implementación. En las partituras, puede aparecer mediante la indicación de *sostenuto* y una línea que traza hasta donde se emplea.

A Sébastien Érard también se le atribuye la invención del sistema de doble escape, diseñado para mejorar el control del sonido y la respuesta del mecanismo. Latham (1993) describe cómo, además de perfeccionar los fieltros y la retención del martillo, este sistema, a diferencia de los prototipos de Cristofori o Silbermann, incorporó un freno que permitía al

martillo volver a percutir la cuerda antes de regresar a su posición original (Chiantore, 2001). De esta manera, se evitaban rebotes no deseados y se lograban repeticiones más rápidas y eficaces en una misma tecla. Este mecanismo, ampliamente preferido por Franz Liszt, constituye la base de la acción que aún utilizan los pianos de cola modernos (Chiantore, 2001).

Por otra parte, el tamaño y el peso de las teclas en los pianos actuales —que oscilan entre 30 y 70 gramos, con un promedio de 50 g— responden en gran medida a las necesidades interpretativas de los compositores (Good, 2001). Un caso representativo es Beethoven, cuya sordera supuso un reto para los fabricantes en términos de potencia sonora. Según Good (2001), la resistencia de los pianos fue aumentando junto con el peso de las teclas, razón por la cual Beethoven prefería los instrumentos ingleses, considerados más potentes que los de tradición vienesa, y durante mucho tiempo utilizó pianos de la firma *Broadwood & Sons*. Esta diferencia se evidenciaba también en las dimensiones: en los pianos ingleses la tecla alcanzaba los 7,3 cm de longitud, frente a un promedio de 6,2 cm en otros modelos.

Otro caso ilustrativo es Franz Liszt, célebre por su estilo virtuoso y la energía de su interpretación. Miller (2011) relata que en algunos conciertos requería pianos de repuesto, debido a que solía dañar o incluso romper los instrumentos. Este tipo de exigencias técnicas, junto con el desarrollo estético del repertorio romántico, impulsó a los fabricantes a reforzar progresivamente la estructura del piano mediante la incorporación del bastidor de hierro fundido, lo cual permitió soportar mayores tensiones en las cuerdas y ampliar las posibilidades sonoras del instrumento. Modernos (Good, 2001).

En contraste, Chopin prefería los pianos de la casa *Pleyel*, reconocidos por su sonoridad delicada, como lo recoge Eigeldinger (1987). Este gusto estaba asociado al grosor y al peso más ligero de las teclas, que favorecían un estilo de ejecución refinado. De igual forma, Chiantore

(2001) señala que las teclas evolucionaron en su grosor, pasando de 20–21 mm en modelos antiguos a los 23–24 mm que caracterizan a los pianos modernos.

Por otra parte, la inclusión del marco de hierro resultó fundamental para soportar la creciente tensión de las cuerdas. Esta innovación se atribuye al fabricante Alpheus Babcock. Al respecto, Good (2001) cita un fragmento de la patente de Babcock, en la cual se declara: “*my invention and improvement consists in making the frame, to which the strings of the pianoforte are attached, of cast iron, wrought iron, composition metal, or some other metal*” [mi invención y mejora consiste en fabricar el marco, al que se unen las cuerdas del pianoforte, con hierro fundido, hierro forjado, metal compuesto o algún otro metal] (p. 155, traducción propia). No obstante, Babcock no especificó qué otros tipos de metales podrían intervenir en la construcción del marco.

En cuanto a la extensión del teclado, actualmente los pianos se encuentran estandarizados en 88 teclas. Si bien hacia finales del siglo XVIII e inicios del XIX ya se había ampliado el registro a seis octavas (Chiantore, 2001), fue a finales del mismo siglo cuando la tradición norteamericana, encabezada por la casa fabricante Steinway & Sons, incorporó teclas adicionales hasta alcanzar las 88, estableciendo así el rango de 7¼ octavas que se conserva en la actualidad. Este cambio abrió nuevas posibilidades tímbricas que compositores como Sergei Rachmaninov supieron explorar en sus obras (Good, 2001).

2.2 Ejes Articuladores de la Técnica

Partiendo de la relación directa existente entre la composición y el desarrollo de la interpretación musical, y de cómo esta última nutre el oficio del compositor, la presente sección del documento busca generar herramientas interpretativas a través de la investigación de postulados y tratados vinculados a la literatura y la técnica pianística. Dichos referentes se

abordan desde una perspectiva corporal, permitiendo asimismo la articulación y categorización de estos ejes. Todo ello tiene como propósito fortalecer las ideas del autor y facilitar, a partir de esta exploración técnica e interpretativa, ayudar a evidenciar los desafíos técnicos que se presenten en las composiciones a realizar.

2.2.1 Postura Inicial y el Banquillo

La correcta ubicación en el banquillo, la alineación corporal y la estabilidad general para evitar tensiones innecesarias, son base postural en la ejecución pianística y que, a su vez, se relaciona con los elementos corporales que inciden en la eficacia de la ejecución y en la producción sonora (Matthay, 1903). A lo largo de los años, los teóricos han profundizado en la búsqueda de una 'postura ideal' al sentarse en el banquillo frente al instrumento, llegando a formular diferentes tratados y teorías. Por ejemplo, En el siglo XVIII, se crearon postulados acerca de esto, es el caso del tratado *School of Clavier Playing* de Daniel Gottlob Türk, organista y catedrático (1789/1982), quien señala que la referencia para sentarse frente al teclado debe situarse en la nota Do central, de modo que tanto las notas más agudas como las más graves puedan alcanzarse cómodamente. Asimismo, Türk (1789/1982) agrega que “la distancia entre el cuerpo y el teclado debe ser aproximadamente de 10 a 14 pulgadas. En el caso de una persona de baja estatura o un niño, es permitido acercarse más al teclado” (traducción propia, p. 40).

Con respecto a la altura, el codo debe encontrarse ligeramente más alto que la mano sobre el teclado. Türk advierte que, si el marco del clavicordio es demasiado alto, debe ajustarse la silla, ya que mantener las manos a la misma altura o por encima del codo resulta agotador e inhibe el uso adecuado de la fuerza, pues en este caso los nervios se tensan. Además, los brazos no deben presionarse contra el cuerpo ni estar excesivamente separados (traducción propia, Türk, 1789/1982, p. 40).

De los postulados anteriores cabe destacar que, si bien en el siglo XIX aún se mantenían muchos de estos principios, el pianista y docente de piano Frédéric Chopin lo ejemplifica con su recomendación: “*Siéntate un poco alto en el piano y haz el menor movimiento posible*” (Chopin, como se citó en Eigeldinger, 1987, p. 196, a partir de Courty/Aguettant). En concordancia con Chopin, en el *Theoretical and Practical Piano Forte School*, elaborado por el compositor, pianista y docente Carl Czerny, se afirma que la postura debe ser erguida y elegante; además, esta no debe incluir movimientos innecesarios. También, se comienzan a generar nuevas perspectivas en torno a la conciencia corporal y la generación de hábitos saludables en el piano. De lo anterior, traduciendo a Czerny (1839), advierte lo siguiente, la posición de la cabeza y del pecho debe ser erguida, digna y natural, un poco inclinado hacia el teclado. De modo que el respaldo de la silla o del asiento no toque el cuerpo. Pero debemos evitar una posición doblada o torcida, ya que esto a la vez es antiestético y perjudicial para el pianista, y si se persiste durante algún tiempo, puedo incluso llegar a ser perjudicial para la salud.

Avanzando en el siglo XX, surgieron nuevas reflexiones sobre la importancia de la actividad muscular en la interpretación pianística, aunque muchas de las posturas aún se fundamentaban en la economía de los movimientos. Por ejemplo, el educador musical y compositor Rudolf M. Breithaupt (1909) identifica los componentes fundamentales de la técnica del peso, enmarcados en el peso y posición natural de partes corporales del individuo incluyendo: hombros, antebrazos, manos y los dedos y la relación que ellos tienen en la tensión muscular y en la elástica en los movimientos. Por otra parte, Tobías Matthay (1903) señala que el tema de la posición incluye las posiciones normales del cuerpo y las extremidades cuando están sentadas frente al teclado, con las manos en reposo sobre las teclas. Asimismo, con respecto a la distancia del banquillo, Matthay (1903) establece que según las consideraciones corporales de

cada individuo se puede sentar o bien lejos, inclinando ligeramente el torso desde la cadera hacia adelante, o más cerca del teclado, manteniendo una postura erguida. Según Matthay (1903), lo importante de cualquier forma de sentarse es que sea lo menos fatigante posible.

En consecuencia, la “postura optima” dejó de considerarse como un aspecto configurado a través de tratados, y esta comenzó a concebirse como el resultado de la acción o inacción motriz adecuada de la actividad muscular implicada en la producción sonora (Matthay, 1903). Igualmente, hacia finales del siglo, la reflexión no se limitaba únicamente a la incidencia muscular individual en la postura, ya que cada movimiento es causa y consecuencia de otro movimiento, generando un efecto de reacción en cadena. Incluso, Kochevitsky (1967) señala al respecto que mantener todo el tiempo una misma postura puede generar tensiones, por lo que indica que a medida que un estudiante avanza en la exploración técnica, se aleja de una posición base.

Así pues, el siglo actual reúne muchas de las condiciones posturales mencionadas anteriormente en los espacios formativos, como la comodidad y el gusto personal. A su vez, la sensación del peso, la relajación y la libertad del movimiento influyen al momento de sentarse en el banquillo y de asumir una postura saludable y eficaz al piano. Por ejemplo, Chang, (2010) señala aspectos como que los codos estén pegados al cuerpo y los antebrazos apuntando directamente hacia el piano; asimismo, menciona que los codos deben estar ligeramente por debajo de las manos listas en posición de tocar el piano. También, recomienda que, al sentarse, el pianista no se debe ubicar en el centro del banquillo sino más bien en el borde delantero. Este planteamiento se complementa con la advertencia del pianista Gyuwan Kim (2020), quien indica que uno de los primeros hábitos inadecuados que puede adquirir un estudiante es sentarse completamente en la parte trasera del banquillo. Según Kim, una postura adecuada debe permitir

la libertad de movimiento del torso y de las partes del cuerpo que lo integran. De este modo, al igual que en muchos de los postulados históricos revisados, se busca fomentar hábitos saludables que no resulten perjudiciales para la salud de los intérpretes.

2.2.2 Los Hombros y Zona Escapular

Desde los primeros tratados del siglo XVIII, ya se advertía la importancia de una postura equilibrada en la parte del tren superior. Hummel recomendaba evitar rigidez corporal, manteniendo una posición natural y cómoda; posteriormente, en el siglo XIX, Czerny (1839) insistía en la necesidad de un torso erguido y libre de torsiones, mientras que Chopin y Liszt transmitieron a sus alumnos la idea de una postura flexible, libre de rigidez y adecuada para el gesto expresivo (Eigeldinger, 1986; Walker, 2005).

Estas consideraciones prepararon el terreno para las formulaciones del siglo XX que, en gran medida, hablaron sobre la incidencia de los hombros y la zona escapular en la interpretación, en estrecha relación con la implementación del peso dentro de la técnica. El tratado de *School of weight-touch* realizado por Rudolf Breithaupt (1909) menciona la incidencia de los hombros en la técnica del peso. Breithaupt (1909) describe la importancia del hombro dentro de la cadena muscular de los miembros superiores: al elevarse en conjunto con la articulación escapular, sostiene el brazo, lo libera de tensión y favorece un estado de relajación, lo cual permite obtener un sonido “más pleno y menos forzado”. Por su parte, Matthay (1903) subraya que los hombros y miembros superiores actúan de manera directa en el espacio corporal, en la libertad de movimiento referente al teclado y sus extremos del registro grave y agudo, y en la influencia en que se configura la posición de los brazos y antebrazos, muñecas y dedos.

Complementando las visiones de Breithaupt y Matthay, Neuhaus (1973) explica que la expresividad del sonido pianístico no depende únicamente del ataque de los dedos, sino de toda

la “cadena cinética”, es decir, del funcionamiento coordinado de los músculos en secuencia. Este sistema inicia en los hombros, la espalda y la zona escapular, continúa por el brazo, la muñeca y llega finalmente a la punta de los dedos. Aunque estas partes no interactúan directamente con el mecanismo del piano, como lo hacen los dedos, constituyen un soporte indispensable para alcanzar una sonoridad rica, variada y flexible.

En el siglo actual, consideraciones sobre los hombros y la parte escapular se han profundizado, llegando a analizar en mayor detalle el porcentaje de uso de las articulaciones. Thomas Mark, pianista y filósofo estadounidense, se interesó por las lesiones del pianista, lo que lo llevó a desarrollar el libro *what every pianist needs to know about the body*. En su texto, Mark (2003) toca aspectos claves acerca de las articulaciones de la zona escapular y hombros. En la zona escapular, menciona que, pese a que este no tiene gran porcentaje de incidencia, si es importante, por ejemplo, al cruzar un brazo sobre otro. En cuanto a los hombros, y complementando la mirada de teóricos como Matthay (1903) sobre la movilidad de las extremidades, también los hombros son importantes al efectuar el movimiento de las manos para la entrada y salir de las teclas negras.

Además, en coincidencia con Kim (2020), sobre la libertad del torso y hombros en pro de evitar riesgo de lesiones, Mark (2003) describe sobre cómo mantener una postura baja constante en las clavículas y la zona escapular, en el caso de los hombros mantenerlos contraídos, no favorecen al interprete generando posibles afectaciones a su salud , contribuyendo a la aparición de lesiones físicas.

2.2.3 Los Brazos, Antebrazos y Muñecas

Estos, al igual que los hombros, constituyen un eje fundamental en la transferencia de peso durante la ejecución pianística (Breithaupt, 1909). Por tanto, la distancia entre los hombros

y el teclado determina el ángulo que se forma en el brazo. Matthay (1903) ilustra que dicho ángulo debe ser oblicuo, ya que un ángulo recto de 90 grados resulta poco eficiente y, con el tiempo, puede ser perjudicial para la salud del pianista. Asimismo, el antebrazo define la altura de la muñeca, la cual, en principio, debe mantenerse alineada con este, puesto que su movilidad, flexibilidad y grado de tensión dependen directamente de la posición adoptada por el antebrazo.

En cuanto a la intervención del brazo y el antebrazo en la emisión sonora, esta puede darse bajo diversas condiciones. La primera de ellas se articula a partir del movimiento del antebrazo en relación con la muñeca, donde se emplea un leve movimiento rotatorio que contribuye a liberar la tensión acumulada en los dedos. De igual forma, la elevación coordinada del antebrazo junto con la muñeca cumple un papel esencial en la búsqueda de una articulación *legato* más natural y en la ejecución eficiente de arpeggios, favoreciendo la continuidad sonora y la fluidez gestual propias de una técnica pianística saludable (Kochevitsky, 1967).

En el caso del brazo, su movimiento debe producirse mediante la caída natural del propio peso en dirección vertical, y no como resultado de un esfuerzo muscular hacia abajo, como si se empujara el teclado (Breithaupt, 1909). El brazo debe permanecer libre de tensiones, ya que el descenso debe originarse únicamente por la relajación controlada de los músculos que lo sostienen. Este principio permite lograr un fraseo más expresivo y una sonoridad más flexible. Asimismo, el levantamiento del brazo contribuye a la relajación de los dedos, que tienden a desplazarse ligeramente hacia atrás, favoreciendo así la liberación muscular y la preparación del siguiente ataque (Matthay, 1903).

Por otra parte, es importante la no rigidez en la muñeca ya que esta actúa como mediadora entre el brazo y la mano. Neuhaus (1973) relata sobre el impacto que tiene la flexibilidad de la muñeca en personas que tienen manos pequeñas y la dificultad en la ejecución

ya sea de octavas a gran velocidad o disposiciones de acordes grandes. A diferencia de estudiantes con manos grandes en donde se trabaja con el movimiento semicircular, en estudiantes con manos pequeñas se recomienda trabajar desde la flexibilidad de la muñeca y con una disposición de ella ligeramente más baja y las manos lo más cerca posible al teclado.

A esta visión, kim, (2020) señala que existen movimientos naturales de la muñeca cómo lo son, ascendente, descendente, en rotación y circulares. Sus correctas aplicaciones pueden favorecer la emisión sonora. Por ejemplo, el movimiento rotatorio puede ayudar a destacar melodías en textura polifónicas, o de varios planos sonoros. Así mismo el movimiento ascendente y descendente de la muñeca, debe ser gradual y sutil, interviniendo en una mayor naturalidad del fraseo musical y relajación de la muñeca. El movimiento rotatorio sustenta la importancia de la flexibilidad de la muñeca en especial en los alumnos jóvenes, aspecto desarrollado en el libro de (Matthay, 1908) *Relaxation Studies in the Muscular Discriminations Required for Touch, Agility and Expression in Pianoforte Playing*.

2.2.4 Las Manos y La Digitación

Los dedos constituyen la parte del cuerpo que mantiene el contacto directo con el instrumento y representan la síntesis final de los procesos musculares generados por las demás partes del cuerpo; por ello, la posición de la mano y de los dedos resulta un aspecto esencial en el desarrollo instrumental. Según Türk (1789/1982), una correcta postura de la mano implica que los tres dedos más largos se mantengan ligeramente curvados, mientras que el pulgar y el meñique permanezcan extendidos. El pulgar debe situarse siempre sobre el teclado, evitando colgarse o presionarse contra el marco del instrumento. Asimismo, los dedos no deben mantenerse juntos, sino ligeramente separados entre sí, y las manos deben conservar una altura

uniforme sobre el teclado, pues no es apropiado levantarlas en exceso, incluso en articulaciones como el staccato (Türk, 1789/1982, p. 32, traducción propia).

Esta misma visión se ve complementada por el compositor y pedagogo Muzio Clementi quien, en su tratado *Art of Playing on the Piano Forte* (1801/2014), propone un desarrollo motriz de la mano del pianista basado en el trabajo y la independencia de cada uno de los dedos, haciendo énfasis en el uso de la ornamentación y el legato a partir de una adecuada digitación. Asimismo, respecto a la postura de la mano al piano, Clementi (1801/2014) señala que “la mano y el brazo deben mantenerse en posición horizontal, sin presionar ni levantar la mano. Los dedos y el pulgar deben colocarse sobre las teclas, siempre listos para golpear, doblándolos hacia dentro, más o menos en proporción a su longitud” (p. 23, traducción propia).

A este respecto, el pianista y compositor polaco Frédéric Chopin ofrecía una perspectiva particular sobre la posición de la mano, afirmando que los dedos largos debían ubicarse sobre las teclas negras, mientras que los más cortos se reservaban para las teclas blancas. Partiendo de escalas como la de si mayor, buscaba con esta disposición una curvatura natural de los dedos que permitiera mantener la flexibilidad de los brazos, antebrazos y muñecas. Según su planteamiento, al lograr esta posición equilibrada, “todo seguirá a la mano en el orden correcto” (Eigeldinger, 1987).

Por otra parte Neuhaus (1973), acerca de la pulsación de los dedos en el teclado, expone dos métodos al momento de digitar un pasaje. Por una parte, en el primero, expone importancia del desarrollo en la independencia de los cinco dedos, incluso, menciona un ejercicio de tocar el piano “sin levantar en absoluto los dedos de las teclas de modo que no pueda entrar un papel de fumar o una cuchilla de afeitar” (p. 117, traducción propia). Neuhaus (1973), expone también en el segundo método que es total opuesto, y que consiste en uso de la “vibración rápida de la

muñeca y el antebrazo, posible gracias a nuestros excelentes huesos, el radio y el codo, y sus músculos” (p.117, traducción propia).

Siguiendo por la misma línea, Kim (2020) menciona la importancia de la interacción de la rotación y la flexibilidad de la muñeca, tanto para lograr una mayor potencia en el ataque, cómo en tener una mejor producción en el sonido. Esto en especial, si el estudiante es demasiado joven o aún no ha desarrollado el trabajo motor de la independencia de los cinco dedos. Además, menciona también la importancia de la transferencia de peso en cada dedo, ya que según Hoffman, citado por kim (2020), “la mejor manera de producir un *legato* hermoso es deslizar los dedos sobre las teclas, minimizando la sensación de pulsación individual de cada dedo” (p. 61)

2.2.5 Los Pedales.

Banowetz (1985), en su libro *The Pianist's Guide to Pedaling*, presenta un estudio acerca de la configuración actual de los pedales en los pianos modernos y sus principales funciones. El pedal derecho, conocido como *Sustain* o de resonancia, principalmente se implementa para prolongar el sonido, conectar armonías que la digitación sola no puede unir, ampliar la resonancia general del instrumento, al igual que enriquecer el color tímbrico y la expresividad. Por su parte, el pedal izquierdo o *una corda* suaviza la sonoridad, generando un mayor contraste dinámico. Finalmente, el pedal central o *sostenuto* mantiene determinadas notas o acordes en resonancia, mientras el resto de las voces permanece libre.

En cuanto a la posición del pie y el accionar los pedales, según Matthey (1903), los pies deben estar en posición listos a la activación de los pedales, en especial el pie derecho, para activar el pedal resonancia. En el caso del pie izquierdo y su uso en el pedal de *una corda*, comenta que, si se va a utilizar con frecuencia, se puede mantener el pie sin accionar, de lo contrario, se puede sacar y ponerlo ligeramente hacia atrás. Mark (2008) comenta que, en los

pedales, el pie debe estar soportado por el talón en el piso y realizar el movimiento en semejanza a una L.

En consecuencia, los pedales constituyen un elemento esencial del piano, pues permiten modificar y enriquecer sus cualidades sonoras, fortaleciendo tanto la dimensión artística como expresiva del instrumento. Entre ellos, el pedal derecho ha tenido el mayor protagonismo, por lo que ha sido objeto de estudio en numerosos tratados. Banowetz (1985) lo describe como un recurso indispensable para la sonoridad pianística, capaz de ampliar la resonancia, unir armonías y enriquecer el color tímbrico. De manera complementaria, Walker (2005) documenta la postura del célebre pianista Franz Liszt, quien concebía el pedal como una herramienta para generar colores y expandir tensiones armónicas, llegando incluso a emplearlo en la prolongación de disonancias.

Ahora bien, el uso del pedal resulta igualmente importante en la conciencia y en la formación de las estéticas musicales del intérprete. Neuhaus (1973) destaca que su empleo exige un proceso de reconocimiento auditivo de los efectos que produce, lo cual lo convierte en una guía determinante para decidir en qué momentos aplicarlo. En este sentido, el pedal debe administrarse con inteligencia, ya que su grado de aplicación varía según el estilo musical y el período histórico en que se interprete. El autor señala, además, que puede utilizarse incluso en repertorio que originalmente no fue concebido para piano, como las obras de Johann Sebastian Bach, aunque en un bajo porcentaje, dado que el instrumento tiene la particularidad de una sonoridad seca (Neuhaus, 1973).

En esta misma vía, Kim (2020) señala la importancia de que los estudiantes se acerquen temprano al uso de los pedales. Recomienda, en primera instancia, trabajar la digitación sin pedal, para trabajar la claridad sin mezclar los sonidos. Enfatiza que, posteriormente, es

fundamental incorporarlo y familiarizarse con su manejo. Advierte, además, que uno de los errores más frecuentes consiste en accionar el pedal al mismo tiempo que se toca la tecla, lo cual afecta la claridad del sonido. Al respecto, aclara que “la forma correcta es presionar el pedal de sostenido inmediatamente después de que se ha sonado una nota para mantener el sonido con una resonancia clara” (p. 90).

En concordancia con lo anterior, sobre la implementación temprana de los pedales, Joséff Hofmann (1920) recomienda la implementación de los pedales lo antes posible, incluso si el estudiante no alcanza los pedales, se debe ir preparándolo tanto para para que los pies sean apoyados firmemente en el piso como para la ejecución de los pedales. Actualmente, se puede emplear un extensor del pedal para permitir que estudiantes con baja estatura o muy jóvenes aprendan el principio del pedal y lo puedan poner en práctica (Kim, 2020).

Si bien el análisis del uso de los pedales se ha considerado con frecuencia desde una perspectiva predominantemente artística, y no únicamente como un procedimiento técnico y sistemático, su inclusión en esta sección resulta pertinente, ya que contribuye a reforzar, complementar y embellecer la producción sonora en relación con los demás componentes técnicos desarrollados en este apartado.

2.3 Sobre la Composición y el Proceso Creativo

La composición musical puede entenderse como un espacio creativo en el que se articulan aspectos como la imaginación sonora y la experimentación de los elementos estructurales de la música. En este sentido, el rol y la creatividad del compositor no se limitan únicamente a plasmar ideas a partir de la experiencia empírica y de la interpretación de su realidad, sino que implican también el conocimiento de los elementos formales del lenguaje

musical, así como su uso, organización y experimentación consciente de los recursos sonoros disponibles.

En este sentido, existen postulados que han abordado la composición no como un hecho aislado, sino como un fenómeno que se construye a partir del estudio consciente de la forma, el estilo y la técnica. Desde esta perspectiva, Arnold Schoenberg plantea que la forma constituye la organización de los elementos musicales dentro de una obra y que su comprensión permite dotar al discurso musical de coherencia y claridad estructural. En consecuencia, el conocimiento de las estructuras formales no limita la creatividad del compositor, sino que le proporciona herramientas para organizar de manera consciente el material sonoro y desarrollar ideas musicales con mayor lógica interna (Schoenberg, 1967).

En síntesis, la composición puede enmarcarse como un proceso que articula, por un lado, la creatividad y la expresión del discurso del compositor y, por otro, la experticia derivada de la comprensión y el estudio consciente de la forma, el estilo y los recursos musicales. Estos elementos permiten organizar el material sonoro de manera coherente y significativa, en función de favorecer el proceso creativo y los resultados que persigue el compositor. Desde esta perspectiva, la composición se configura como un espacio de investigación y experimentación en el que el conocimiento teórico y la práctica musical se relacionan de forma constante, en concordancia con la concepción de la forma como principio organizador del discurso musical planteada por Schoenberg (1967).

2.3.1 La Composición y el Análisis

El análisis musical puede cumplir diversos propósitos, consolidándose como una herramienta fundamental dentro de la disciplina musical. En este sentido, John White, citado por Skriagina y Pineda (2019), señala que uno de los principales objetivos del análisis consiste en

proporcionar al músico un método sistemático para abordar los problemas propios del estilo musical. Asimismo, el análisis contribuye a la comprensión del tratamiento de los elementos musicales que componen una obra, permitiendo identificar relaciones estructurales, formales y expresivas presentes en el discurso musical importantes tanto para el intérprete como para el compositor (Bent, 1987).

Esta comprensión de los elementos que conforman una obra se relaciona con lo que, desde la teoría del análisis musical, se ha denominado análisis crítico, enfoque orientado al descubrimiento y comprensión de los procedimientos compositivos empleados por un autor. Al respecto, Sloboda (1985), al retomar los planteamientos de Meyer (1973), señala que este tipo de análisis busca “entender y explicar las elecciones que hace un compositor en una obra particular” (p. 18). En concordancia con esta postura, Schoenberg afirma que una comprensión profunda de la estructura musical, desde sus unidades más pequeñas hasta las de mayor escala, permite al compositor “adquirir el sentido de la forma y un conocimiento de las esencias de la composición” (Schoenberg, 1967, p. 12). De este modo, el análisis musical se consolida no solo como una herramienta descriptiva, sino también como un recurso fundamental aplicable a la práctica compositiva, que contribuye al fortalecimiento del pensamiento musical, a la resolución de problemáticas estilísticas y a la toma consciente de decisiones creativas.

2.3.2 Sobre la Composición, Interpretación y la Práctica Instrumental.

En la composición también es importante, el desarrollo de una óptima ejecución desde la práctica instrumental y vocal, componentes clave para el estudio del proceso interpretativo de una obra, el cual, a su vez, se complementa y mantiene una relación directa con la composición musical. Esta relación es abordada por Hindemith (1937), quien plantea que la formación del compositor no debe limitarse al seguimiento de reglas, normas o tratados teóricos, sino que debe

estar estrechamente vinculada al dominio práctico del instrumento y a la experiencia interpretativa. Desde esta perspectiva, la interpretación no solo constituye el medio de realización sonora de la obra, sino que también influye directamente en la toma de decisiones compositivas y en la comprensión profunda del material musical (Hindemith, 1937).

Asimismo, según Sloboda (1985), un intérprete experto debe desarrollar múltiples subdestrezas que intervienen de manera directa en la ejecución musical. Entre ellas, se encuentran la destreza técnica instrumental, el conocimiento profundo del instrumento, una adecuada apropiación de la gramática y la lectura musical, y la capacidad de visualización e imaginación sonora dentro del contexto de la obra interpretada (Sloboda, 1985). Esta última constituye un punto de convergencia fundamental entre la interpretación y la composición, ya que en ambos procesos el músico debe anticipar, organizar y dar sentido al discurso musical antes de su materialización sonora. Dichas habilidades permiten tomar decisiones conscientes que integran tanto el componente creativo como los elementos explícitos de la partitura, favoreciendo un óptimo desarrollo de la ejecución instrumental-vocal. En este sentido, el ejercicio interpretativo no solo contribuye a una comprensión más profunda de los elementos musicales, sino que también fortalece los procesos cognitivos e imaginativos del músico, facilitando la coherencia, la fluidez y la continuidad del discurso musical. De este modo, la interpretación se configura como un espacio complementario y necesario para el oficio del compositor, en el que la experiencia instrumental nutre y orienta el pensamiento compositivo.

2.4 El Pasillo Colombiano

2.4.1 Contexto Histórico del Desarrollo del Pasillo

Durante la época colonial, la iglesia católica desempeñó un papel fundamental en la enseñanza y difusión musical (Perdomo, 1980). Incluso *El Concilio de Trento*³ estableció el rol de la música en el rito litúrgico, consolidando al órgano como el principal instrumento acompañante. En los territorios bajo el dominio de la corona española, las prácticas musicales eclesiásticas también estuvieron fuertemente influenciadas por el estilo del barroco español.

A comienzos del siglo XIX, la música estuvo, de igual manera, presente en los acontecimientos históricos que definieron la independencia del país. Durante este período, las tropas independentistas ejecutaban piezas como la célebre contradanza *La vencedora*, interpretada en la batalla de Boyacá, mientras que aires tradicionales como el bambuco, con obras emblemáticas como *La guaneña*, comenzaban a consolidarse como símbolos del repertorio nacional (Perdomo, 1980).

El ámbito social de inicios de siglo XIX, estuvo rodeado por varias manifestaciones en torno a la danza y la música. Por entonces, danzas como el bambuco, el torbellino y la caña, hacían parte de las fiestas y manifestaciones populares muchas de este fruto del resultado del mestizaje de la época colonial, entre españoles, indígenas y los esclavos afroamericanos. Cabe destacar la influencia histórica de danzas de origen europeo como como la mazurca, el minué, la gavota y la contradanza en muchas de estas expresiones (Marulanda, 1984). A su vez, otros ritmos como el valse, la danza y el pasillo, fueron acogidos en especial por las clases

³ Fue un concilio que se reunió entre 1545 al 1563, y, que se encargó de aclarar y consolidar aspectos doctrinales de la iglesia, en respuesta a la Reforma protestante liderada por Martín Lutero.

privilegiadas de la época, como la sociedad burguesa, feudal, de chapetones y criollos acomodados, por ser danzas con un carácter más cortesano (Abadía, 1997).

Ritmos como la polka, la varsovia y el valse fueron considerados progresistas y novedosos, alcanzando una notable acogida en el país (Bermúdez, 2000). En especial, el *waltz* fue un ritmo de origen austriaco y que fue moda de los grandes salones, tanto de Europa como en América. Este, al ser un ritmo de moda, tuvo una expansión en países como España y Francia, en donde se le conoció como *vals* y *valse*, respectivamente (Abadía, 1997). Uno de los compositores que tuvo mayor impacto en la época fue Johann Strauss, considerado el “rey del vals” por su popularidad durante el siglo XIX. En Colombia, según Davidson (1970), “la introducción de la música de Strauss tuvo como fecha 1843 y 1846” (p. 22). Entre sus valeses más reconocidos, se encuentran El Danubio azul, Cuentos de los bosques de Viena, Rosas del sur y Voces de primavera.

Tanto el *waltz* austriaco como la imitación del vals español, son importantes en el desarrollo del ritmo pasillo y asociados a la danza, ya que se adoptaron algunas formas de las danzas tradicionales de España, por ejemplo, según Marulanda (1984), “la valenciana consistía en una recreación de un baile español, pero con mayor vivacidad, alegría y zapateo” (p 176). En la clase privilegiada de la época, en reuniones sociales, con los mejores licores, la vestimenta más elegante y los mejores músicos, era común que se bailara el valse al tipo francés, o bien, en pareja y puntas de pies (Rodríguez, 2016). Por otra parte, en contextos más populares, surgieron expresiones como la *capuchinada* o también llamada *resbalón*; estas dinámicas, en cuanto al baile, se asocian a una práctica local en donde en la última parte de la pieza de vals, se realizaba una aceleración de la danza con respecto al tiempo de la música (Bermúdez & Duque, 2000). Reforzando esta idea, Marulanda (1984) describe la *capuchinada* como; “la usanza, propia de las

fiestas, de acelerar la última etapa de los bailes de vals, para imprimirle mayor libertad y animación a los pasos de pareja agarrada” (p.523).

No obstante, Rodríguez (2016) menciona que “la *capuchinada* fue una creación local que según parece, con el tiempo pasó del buen gusto al irrespeto y el escándalo” (p.14). A este respecto, Bermúdez complementa relatando sobre las prácticas y temáticas de estas manifestaciones. De lo anterior, Bermúdez (2000) señala:

Es posible concluir que se trataba de la sección final de una tanda de valeses en la que se rompía la estructura normal del baile y se hacían figuras y acciones que eran consideradas impertinentes, groseras o con abiertas connotaciones sexuales. (p. 59)

Por otra parte, Bermúdez y Duque (2000) relatan cómo en el panorama de la educación empezó una expansión en el campo musical en la capital, centro administrativo del país, y en otras regiones. Esto, debido a necesidades como el crecimiento poblacional, el incremento en el mercado de partituras, gracias a la imprenta, y una mayor concurrencia a los conciertos, en gran manera como consecuencia a la actividad operática del momento. Esto conllevó a la institucionalización musical, especialmente entre la segunda mitad del siglo XIX e inicio de la primera década del XX (Rodríguez, 2016). Hasta entonces, la educación musical era impartida principalmente por instituciones como la iglesia católica, el ámbito militar o, en otros casos, transmitida de forma hereditaria como un oficio familiar; por tanto, no se consideraba como una educación de carácter formal, pese a tener una aparición desde temprana edad (Perdomo, 1980), lo que contribuyó a la creación de instituciones oficiales y patrocinadas, como la Academia Nacional de Música de Bogotá y la Sociedad Filarmónica de Bogotá.

Bermúdez y Duque (2000) demuestran que la Sociedad Filarmónica de Bogotá estuvo activa durante 11 años (1846-1857), siendo creada bajo la dirección de Henry Price (1819-1863), quién fue un músico, director de orquesta, compositor y pianista. Esta se concibió para la realización de conciertos de manera periódica y, también, para apoyar las nuevas piezas de los compositores emergentes (Perdomo, 1980). También, se tiene documentación que realizaban audiciones basadas en secciones o movimientos separados de las óperas. En cuanto al repertorio, según comentan Bermúdez y Duque (2000), “no se escucharon sonatas ni grandes, obras del repertorio romántico (Chopin, Schubert, Schumman, Beethoven, etc.)” (p.134), pero añaden que, de los compositores clásicos, interpretaron una versión a cuatro manos de una sinfonía de Mozart, un par de movimientos de la quinta sinfonía de Beethoven y la obertura de las Bodas de Fígaro de Mozart. El último concierto ofrecido por la Sociedad Filarmónica de Bogotá fue ofrecido en marzo de 1857 en memoria de Joaquín Guarín, quien muere en 1954 y fue el fundador de la Sociedad Lírica, colectivo dedicado a la música religiosa.

Al mismo tiempo, Bermúdez y Duque (2000) nos relatan cómo, gracias a Jorge Price y sus colaboradores, en 1882 se creó la Academia de Música Nacional, que en 1910 se convierte en Conservatorio Nacional y, posteriormente, se transforma en el Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia, como se conoce actualmente. Además, narra cómo, en este, era usual interpretar música del reconocido Manuel M. Ponce o las óperas de importantes compositores como Rossini, Bellini y Verdi. En este panorama, comenzaron las discusiones sobre la noción de lo “clásico” en contraste con lo “popular”, en donde se destaca la figura del reconocido educador, compositor y director de orquesta Guillermo Uribe Holguín, quien cambió el nombre de la academia a conservatorio (Bermúdez y Duque, 2000).

En estas discusiones, el autor Ruíz Mendez (2008) menciona algunas de las ideas de personajes reconocidos como Uribe Holguín y Holguín, en donde, analizando sonoridades de obras como el Scherzo del Cuarteto Op.59, no. 2, de Beethoven o sus cuartetos de cuerda, encontraban cierta similitud con los ritmos como el pasillo o el bambuco, lo que les hacía dudar de la propiedad y el componente autóctono de los aires mencionados. Por otra parte, el reconocido pianista y compositor, Emilio Murillo quien perteneció a la gruta simbólica con sus pasillos para piano, fue considerado como el “apóstol de la música Nacional”, por ser defensor de la tradición musical del país y protagonizó varias de las discusiones registradas por la prensa con Uribe Holguín (Bermúdez & Duque, 2000; Rodríguez, 2016).

A inicios del siglo XX, y a lo largo de varias décadas, algunos compositores fueron identificados como “nacionalistas”, al integrar procedimientos técnicos y estilísticos europeos en obras basadas en ritmos andinos (Bermúdez y Duque, 2000). Entre ellos, resalta Pedro Morales Pino, considerado el padre de la música andina por aportes como la consolidación formal del pasillo y el bambuco, la incorporación del sexto orden de cuerdas en la bandola, el impulso al formato de trío tradicional (guitarra, tiple y bandola) y la creación de *La Lira Colombiana* (Montalvo & Pérez Sandoval, 2006). Este nacionalismo combinó elementos del romanticismo europeo con expresiones tradicionales y tuvo exponentes como Luis A. Calvo, Jesús Bermúdez Silva, José Rozo Contreras y Santiago Velasco (Rodríguez, 2016). Posteriormente, la influencia del impresionismo se reflejó en Adolfo Mejía y en Antonio María Valencia, cuya muerte marcó el final de esta etapa (Duque, 2007).

2.4.2 Generalidades del Ritmo

El pasillo colombiano es una danza y género musical tradicional, característico de la región andina del país. En palabras de Casas (2010): “este constituye la base estilística de la

música “nacional” colombiana desde finales del siglo XIX y comienzos del XX” (p.113). Se piensa que su origen fue a principios del siglo XIX, en los períodos históricos comprendidos entre, el período independentista y neogranadino (Beltrando et al., 2001). Este, en gran parte, es predecesor de danzas tradicionales europeas, en especial del vals (Davidson, 1970).

Por lo tanto, se piensa que el origen de su nombre proviene de una deformación del vocablo “paseílo”, empleado para referirse a un aire típico de España (Marulanda, 1984). No obstante, también se ha documentado que el término podría derivar del diminutivo de “paso”, en alusión a que se trata de una danza en la que los bailarines ejecutan pasos menudos a un tempo vivaz y de carácter picaresco; es decir, realizan “pasillos” (Abadía, 1997), o como lo señala Perdomo (1980): una “especie de valse acelerado”.

Este es generalmente escrito e interpretado en la signatura de $\frac{3}{4}$, aunque hay casos en que se escribe en $\frac{6}{8}$, en especial en los pasillos del tipo fiestero, por su cercanía al bambuco (Velandia martínez, 2020). Debido al componente de la velocidad del *tempo*; el pasillo se puede clasificar en dos modalidades principales: pasillo fiestero y lento (Marulanda, 1984). El pasillo fiestero, que es interpretado de manera instrumental, usualmente acompañaba manifestaciones y eventos masivos del festejo popular mientras que, el pasillo del tipo lento o conocido como pasillo canción con un carácter más cadencioso y más ligado al ámbito vocal (Rodríguez, 2016). Se empleaba en ambientes domésticos o para acompañar serenatas, reuniones sociales y, usualmente, en espacios cerrados, empleando temáticas como el amor, desamor o incluso la nostalgia hacia ciertos lugares o pueblos (Ocampo López, 2000). Cabe destacar que figuras como Pedro Morales Pino, Jerónimo Velasco, Bonifacio Bautista estuvieron en la vanguardia de aplicar alternancia entre tempos rápidos y lentos en una misma pieza (Marulanda, 1984).

Además, los compositores destacados del género fueron Emilio Murillo, Jorge Añez, Carlos Vieco, Luís A. Calvo, José A. Morales, entre otros (Duque, 2007).

Los instrumentos con que mayormente solía interpretarse, en su mayoría, obedecían a dos tipos de agrupaciones. El primero estaba conformado por instrumentos de cuerda como las estudiantinas o el trío típico, siguiendo la herencia española; la segunda se basaba en la chirimía, con influencia de la cultura indígena (Beltrando ed, 2001). Una de las obras más reconocidas en el pasillo instrumental es la famosa pieza *La gata golosa*, la cual se piensa que su nombre derivó del humor capitalino, debido a una mala pronunciación del sitio de reunión llamado *La Gaité Gauloise*. Por otra parte, los pasillos del tipo vocal se han interpretado generalmente en el formato solista, dueto o trío y, usualmente, están acompañados por instrumentos armónicos como el piano o, de forma más tradicional, por el trío típico. De estos, el pasillo *Me llevarás en ti* ha estado en la memoria de muchos, ya que ha sido bastante tradicional e incluso dio inicios a la interpretación en dúo (Quintero & Forero, 2022).

2.4.3 Breve reseña del Piano en Colombia

En la época colonial, los órganos y clave hacían parte del contexto social y fueron los antecesores del piano en país. En el siglo XVII aparecieron los primeros fabricantes de órganos como el caso de Simón Martín Riveros de Tunja quien se encargó de la contratación del primer órgano en Santafé (Perdomo, 1980). A Bogotá llegó el *luthier* de pianos inglés *McCormick* alrededor de 1830, puso su firma en varios pianos de Bogotá, por lo que era común ver pianos de seis octavas de marca *McCormick*. También hay registro de marcas de piano pianos *Broadwood* y *Pleyes*. (Bermúdez, 2000)

Como bien se mencionó, pese al apogeo del piano en el siglo XIX, fue un desafío conseguir partituras de manera local, las revistas y periódicos de la época eran los encargados de

realizar la difusión de estas; sin embargo, a veces los manuscritos no tenían buena edición incluso no viéndose las líneas de los pentagramas en el papel pautado, además que a menudo no se consideraban como piezas de gran dificultad. Para remediar esto existían editores por membresía, donde se ofrecía, digitación y pulsación de las piezas, para ayudar al aprendizaje del piano (Rodríguez, 2016). En muchas publicaciones de los pasillos interpretados en piano, ha sido común que hayan sido escritos de forma similar al vals, en donde en gran cuantía, se escriben con textura de melodía en la mano derecha, y acompañamiento en la izquierda (Velandia, 2020).

En el ámbito de la educación, este instrumento fue en principio empleado para la interpretación de las danzas nacionales del momento. Antes que Uribe Holguín permeara el ambiente educativo y social con música de compositores europeos maestros de la sinfonía como Beethoven, Mozart, Haydn o escritores de óperas como Rossini, Verdi. Bach era totalmente desconocido en los ambientes formativos y clases particulares impartidas del momento (Duque, 2000). Esta nueva iniciativa de figuras como Uribe Holguín y Otto de Greiff sobre mejorar la calidad musical a través del estudio de las prácticas y compositores de Europa, llevó a un desacuerdo con los músicos que defendían las tradiciones nacionales.

Los compositores nacionalistas enmarcados en el inicio del siglo XX fueron influidos por expresiones del romanticismo. Esta influencia se reflejaría en la pianística del momento a la miniatura romántica. Velandía (2020) contextualiza sobre las características principales de la miniatura como, la inspiración en el lirismo y la exploración de la autoexpresión. Este movimiento sumado a el sentimiento nacionalista de los compositores europeos como Beethoven Chopin o Schumann, tuvieron un impacto en la forma en los tratamientos melódicos y aspectos formales, logrando así, imprimir aspectos incluso de la personalidad del compositor (Velandía, 2020). Posteriormente, músicos como Antonio María Valencia, Adolfo Mejía en sus piezas para

piano comienzan a incluir lenguajes novedosos, con influencias del lenguaje modal, atonal y del impresionismo. un ejemplo de esta inclusión se encuentra en Luis A calvo, quien compone el arabesco inspirado en el *Arabesque* número 1 de Claude Debussy. Estas novedades tendrían impacto en la música para piano en la segunda mitad del siglo XX (Duque, 2007).

2.4.4 Estructura del Pasillo Instrumental

Según Duque (2000) el compositor Pedro Morales Pino, dentro de sus aportaciones, logró añadir la parte C a la forma estipulando la base de la forma del pasillo instrumental. Según la tradición, este está construido sobre tres partes (ABC), donde la parte C, la cual es también conocida como trio teniendo mayor rasgo característico la modulación. En este sentido, Es común que se ejecute de la manera AABBBCCABC (Casas Figueroa, 2010). Otra perspectiva a tener en consideración en cuanto estructura formal es la de Montalvo & Pérez Sandoval (2006), quienes mencionan que este se cataloga dentro de “una forma tripartita (ABCABC) o forma rondo (ABACA)”, donde cada parte está construida en 16 compases aproximadamente, y suele incluir modulaciones (p. 17). En las siguientes figuras, se pueden observar las formas en que se puede ejecutar el pasillo, según Montalvo & Pérez Sandoval (2006). En la primera ilustración se puede ver la manera en que se ejecuta el pasillo instrumental donde cada una de las partes (ABC) se repite.

Figura 2

Forma tripartita donde cada parte se repite

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

Fuente. Montalvo, F. y Pérez, J. (2006), *método de improvisación en el pasillo de la región andina colombiana* (p.55). Beca ministerio de cultura.

Según Montalvo & Pérez Sandoval (2006), otra forma de organización de ejecución del pasillo en cuanto a la forma instrumental, es repitiendo la sección A y finalizando en ella.

Figura 3

Forma en donde se repite y finaliza en la parte A

A	A
B	B
C	C
A	

Fuente. Montalvo, F. y Pérez, J. (2006), *método de improvisación en el pasillo de la región andina colombiana* (p.55). Beca ministerio de cultura.

Asimismo mencionan, la forma rondó como otra posibilidad de ejecución, en donde A va a estar intercalada luego de cada sección (Montalvo & Pérez Sandoval, 2006).

Figura 4

Pasillo en forma rondó

A:ll	B:ll	A:ll	C:ll	A:ll
------	------	------	------	------

Fuente. Montalvo, F. y Pérez, J. (2006), *método de improvisación en el pasillo de la región andina colombiana* (p.55). Beca ministerio de cultura.

De estas tres formas del pasillo, Montalvo, F. y Pérez, J. (2006) mencionan que: “Las estructuras anteriormente explicadas no son un caso general; tampoco una condición obligada para todos los pasillos. Tal es el caso de *Andanzas* y el *Origen* de Antonio Arnedo, *Pasillo No 2 de Emilio Murillo*” (p. 55-56). Esta última mención es de importancia para el presente proyecto, al ser una de las obras a analizar como referente.

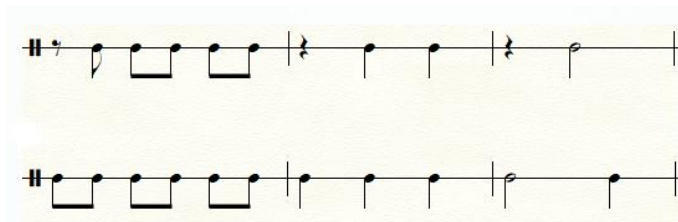
En cuanto al contexto armónico, Casas (2010) señala que en este género “las secuencias armónicas obedecen a las reglas de la armonía tonal, manteniendo un recorrido en el círculo de las quintas, con modulaciones a los tonos vecinos o a sus relativos y en algunos pocos casos a los tonos directos” (p. 117). Por su parte, Montalvo y Pérez Sandoval (2006) comentan que la armonía depende “del conocimiento de cada compositor”, aunque en la mayoría de los casos “hay modulación entre las partes” y, en ocasiones, “cambios de modo entre el mayor y el menor” (p. 56).

En referencia al motivo, según Skriagina & Pineda (2019), este se integra en dos aspectos: el primero de ellos, el aspecto “metro-rítmico” que, dependiendo de las acentuaciones, definirán si el motivo es “simple o compuesto, *anacrúsico* o *a tempo*”, y el segundo el “interválico”, que determinará el “diseño melódico” (p. 24). En esta misma vía y con referencia al material temático, Montalvo & Pérez Sandoval (2006) señalan que la melodía en el pasillo, la mayoría del tiempo, comienza de manera acéfala y tienen características de uso de “cromatismos, bordado y arpegios en forma ascendente o descendente” (p.19). Con base en la mirada de Skriagina & Pineda, (2019), se puede inferir que la mayoría de motivos son de aspecto simple, empleando tanto *anacrúsico* como *a tempo*⁴, a la vez que se construyen bajo intervalos cromáticos y de bordado, principalmente de segunda menor y mayor respectivamente, al igual que por los intervalos que integran los arpegios. A continuación, se presentan las principales células rítmicas en los motivos, tanto del tipo *anacrúsico* como *tético*. A partir de estos motivos principales, se derivan demás posibilidades de variación y configuración rítmica.

⁴ Estos términos se asocian a la manera de llamar la característica metro rítmica con relación a las acentuaciones del compás en el *formas tonales de pequeñas dimensiones* de Skriagina & Pineda (2019), si este se estructura desde el tiempo fuerte del acento del compás (*a tempo*), o desde antes del tiempo fuerte (*anacrúsico*).

Figura 5

Células rítmicas principales anacrúsicas y téticas en el pasillo

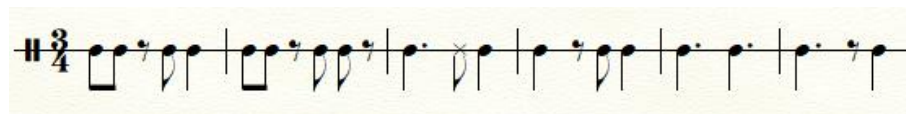


Fuente. Elaboración propia

En cuanto a los ritmo-tipos que se derivan del acompañamiento del pasillo en el siglo XIX, Montalvo & Pérez Sandoval (2006) denotan principalmente los siguientes:

Figura 6

Ritmo tipos principales en el acompañamiento

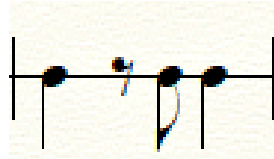


Fuente. Elaboración propia

En el caso del piano, estos se presentarán, en especial, en la mano izquierda (Velandía, 2020). Y en cuanto a los cierres o cambios de las partes de la forma, el ritmo tipo más común es:

Figura 7

Cierres y cambios de partes en el pasillo.



Fuente. Elaboración propia

2.5 Compositores de Referencia

2.5.1 Emilio Murillo Chapull



Fotografía 1

Fuente. Página web de Radio Nacional, (2017). Emilio Murillo, 75 años sin el apóstol de la música nacional. <https://www.radionacional.co/cultura/emilio-murillo-75-anos-sin-el-apostol-de-la-musica-nacional>.

Emilio murillo Chapull fue un flautista, pianista y compositor nacido en 1880 en Bogotá D.C, misma ciudad en que fallece en el año de 1942. Su vida estuvo rodeada por el fenómeno del sentimiento nacionalista, por lo que fue un defensor y difusor de la música tradicional andina. Su educación musical tuvo mucha influencia tanto del músico Pedro Morales Pino como del pintor y músico Acevedo Bernal. Ingresó en la academia de música en 1905, donde permaneció durante tres años hasta el cierre de esta a consecuencia de la guerra de los mil días. Se le consideró como “el apóstol de la música nacional” por las discusiones que sostuvo con el

académico Guillermo Uribe Holguín, el campo de la música, entre lo que se considera “clásico” y “popular” (Bermúdez, 2000).

Desde muy joven, Murillo estuvo influenciado por la bohemia capitalina, en donde frecuentaba lugares como el café la gran vía o el famosos pasaje Rivas, donde se realizaban tertulias con otros músicos, como el caso de su profesor y compañero, Pedro Morales Pino. Vivió mientras se desató la guerra de los mil días, en donde siempre fue simpatizante con los ideales del partido liberal e incluso admirador de quien fue presidente nacional en el período comprendido 1930-1934, época en la que también contrajo matrimonio con María Elena Escobar en 1904 (Duque, 2000).

En similitud con la creación de la Lira colombiana, Emilio Murillo crea la estudiantina murillo con cerca de cuarenta integrantes. Entre los más recordados Alejandro Wills y Jerónimo Velasco (Bermúdez Et al, 2000). Participó en la gruta simbólica, en donde se interesó en especial por el pasillo y el bambuco; a su vez fue de los primeros músicos de Colombia que incursionó en la grabación, por lo que en 1910 viaja a la ciudad de Washington en Estados Unidos. A él se le atribuye la primera grabación del himno nacional de Colombia, compuesto con letra del poeta de Rafael Nuñez y música de Oreste Sindici. Su producción musical abarca aproximadamente 90 pasillos, 45 valsos, 18 danzones, 50 bambucos y 50 obras variadas en aires de tango, ranchera, fox y rumba; incluyendo destacadas composiciones como, *El guatecano*, *Mi cabaña*, *El trapiche*, *Canoita*, *El vaquero* y *Muchachita linda*.

2.5.2 Oriol Rangel Rozo



Fotografía 2

Fuente. Tomado de página web Radio Nacional, (2021). El aniversario 105 de Oriol Rangel. <https://www.radionacional.co/musica/el-aniversario-105-de-oriol-rangel>.

Oriol Rangel (1916–1977) fue un reconocido pianista, compositor y referente de la música nacional colombiana. Nació el 12 de agosto de 1916 en Pamplona (Norte de Santander), en el seno de una familia con amplia tradición musical. Su padre, Gerardo Rangel, organista de la Catedral Santa Clara, lo inició junto a su hermana Alcira en solfeo, violín y piano. Además, recibió una marcada influencia de su tío, el destacado músico José Rozo Contreras, quien fue decisivo en su desarrollo artístico, como señala Quintero (2015).

En 1934, a los 18 años, Rangel viajó a Bogotá, donde primero se vinculó como tamborilero en la orquesta de su tío y, posteriormente, ingresó al Conservatorio Nacional. Durante su paso por esta institución fue alumno del pianista y docente caleño Antonio María Valencia, según explica Cáceres (2020). Aunque su formación estuvo marcada por el estudio de

la música clásica europea, Rangel se mantuvo como un fiel amante de los géneros tradicionales andinos, en especial el pasillo y el bambuco. El Ministerio de Cultura (2016), citado por el docente Ciro Alfonso Leal, narra la anécdota de su recital de grado, en el que Rangel exigió interpretar el bambuco *Brisas del Pamplonita* de Elías M. Soto, en un contexto en el que la academia desestimaba la música popular como de “menor calidad” frente al repertorio clásico.

A lo largo de su trayectoria, Rangel trabajó como pianista en vivo para la radio, con participación en emisoras como *La Voz de la Víctor*, *Radio Nueva Granada* —donde dirigió el programa *Antología Musical de Colombia* y el conjunto *Nocturnal*— y *Radio Santafé*. En estas plataformas realizó esfuerzos significativos por difundir la música nacional, aunque también mostró interés por géneros de otras regiones y países, como los porros de Edmundo Arias, Lucho Bermúdez y Pacho Galán, el vallenato de Juancho Polo Valencia y Alejo Durán, así como la música de jazz band, la salsa y el son cubano (Cáceres, 2020). Su producción artística lo consolidó como uno de los músicos de mayor proyección en el país, con obras destacadas como *Ríete Gabriel*, *Scherzo para violín y piano*, *Preludio para piano*, *Fita chiquita*, *Pamplona*, *Alcira*, *A mi Colombia*, *Santandercito*, *Rodrigo Mantilla*, *El Tigre* y *El Tato* (Quintero, 2015).

2.5.3 Jesús Pinzón Urrea



Fotografía 3

Fuente. Radio Nacional, (2016). "La identidad colombiana, un asunto de acción musical": Jesús Pinzón Urrea. <https://www.radionacional.co/podcast/la-caja-de-pandora/la-identidad-colombiana-un-asunto-de-accion-musical-jesus-pinzon-urrea>.

Jesús Pinzón Urrea (1928–2016) fue pedagogo, compositor y director de orquesta, nacido en Bucaramanga el 10 de agosto de 1928 y fallecido en Bogotá el 4 de febrero de 2016 (Señal Memoria, 2016). Desde muy pequeño, mostró un talento excepcional, pues a los siete años ya se desempeñaba como músico en iglesias de su ciudad natal y fue considerado un niño prodigio. A los nueve años ofreció su primer recital de piano con repertorio de Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart y Robert Schumann

Realizó estudios en el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia, donde se graduó como director y compositor bajo la guía de docentes como Fabio González Zuleta, Olav Roots y Tatjana Gontscharowa. Posteriormente, ejerció la docencia en los departamentos de música de la Universidad Nacional y de la Universidad de América (1967–

1971). También, se desempeñó como director del Departamento de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional entre 1972 y 1982 (Casallas, 2018). Fue, además, director fundador de la Orquesta Filarmónica de Bogotá y director invitado de la Orquesta Sinfónica de Colombia.

Pinzón Urrea definía su lenguaje musical como pluralista, ya que no se encasillaba en un solo estilo, sino que exploraba desde la música tonal hasta la atonalidad, lo aleatorio, lo mensurado e incluso sistemas de notación propios (MinCultura, 2016). Su obra se nutrió tanto de tradiciones rituales e indígenas de Colombia como de músicas populares internacionales, entre ellas el jazz y ritmos cubanos como el *cha cha chá*, el *mambo* y la *rumba*. Su espíritu de experimentación lo llevó a crear notaciones alternativas, como la Sonóptica, basada en ideogramas visuales que invitaban a la improvisación, y la Música endógena, que buscaba integrar a jóvenes sin formación musical en experiencias colectivas de creación sonora (Ministerio de Educación, 2016). Fue también un prolífico compositor, con obras para diversos instrumentos, coro, orquesta sinfónica y piano. Entre sus piezas más representativas se encuentran la Toccata en la menor para piano a cuatro manos, los Pasillos de gala, la Invención dórica, el Nocturno, la Fantasía y el Concierto para piano y orquesta (Casallas, 2018)

3. MARCO METODOLÓGICO

Para introducir la metodología del presente proyecto, es necesario precisar que el planteamiento se centra en visibilizar un proceso compositivo a partir del análisis de tres referentes del pasillo tonal de finales del siglo XIX y del siglo XX. Este análisis permitirá identificar elementos técnicos, estilísticos y morfológicos propios del género, con el fin de comprender cómo se configura su lógica musical. A partir de estos hallazgos, se propone la creación de tres estudios originales para piano, concebidos en un nivel intermedio de dificultad y orientados a estudiantes y aficionados que deseen acercarse a este repertorio. De esta manera, la metodología articula la fase analítica con la fase creativa, en un proceso que no solo busca cumplir los objetivos de investigación, sino también responder a la pregunta planteada y aportar herramientas útiles en los procesos formativos del piano.

3.1 Tipo de Investigación

El presente proyecto se enmarca en la *investigación-creación*, debido a la exploración de los elementos intrínsecos dentro de una estética musical, lo que permite la aprehensión de dicho fenómeno y la generación de un proceso sistemático para la composición musical. En este sentido, Ballesteros y Beltrán (2015) señalan que la práctica creadora no solo produce obras artísticas, sino que también genera nuevo conocimiento a partir de procesos como la experimentación y la exploración, los cuales impactan directamente en la experiencia estética y sensitiva del ser humano. No obstante, la investigación-creación no se limita a la práctica artística, sino que integra procedimientos estructurados y rigurosos, capaces de dialogar con los estados del arte de cada disciplina y de aportar a su desarrollo académico.

Por otra parte, se adopta la investigación documental como complemento esencial para sentar los cimientos contextuales y constituir la base teórica que sustenta la comprensión de los

elementos musicales que, según su temporalidad, se enmarcan en un estilo. Según Hernández et al., (2014), “una fuente muy valiosa de datos cualitativos son los documentos, materiales y artefactos diversos. Nos pueden ayudar a entender el fenómeno central de estudio” (p. 415). Este enfoque se orienta a la recolección a partir del análisis e interpretación de bibliografía especializada existente, lo cual en este caso incluye partituras, tratados históricos y teóricos, así como estudios provenientes de la musicología y la etnomusicología (López & Opazo, 2014).

Al mismo tiempo, el proyecto se enmarca en el enfoque cualitativo, y con una orientación aplicada, entendido como aquel que privilegia la interpretación de fenómenos y la comprensión de sus significados en contextos específicos. Como lo señalan Hernández et al., (2014), este enfoque busca explorar y describir experiencias, prácticas y procesos desde una mirada comprensiva, más que desde la medición de variables numéricas. En este sentido, la investigación se orienta a la comprensión de los elementos musicales del pasillo, así como a su proyección en un proceso creativo que genere nuevo conocimiento a través de la práctica compositiva.

Respecto a su alcance, la investigación se define como descriptivo–analítica. Esto porque caracteriza las obras de referencia, identificando sus elementos estructurales, armónicos, técnicos y estilísticos; y es analítica porque establece relaciones entre dichos elementos y los traslada como insumos al proceso compositivo. En este sentido, Bent (1987) señala que el análisis musical no debe reducirse a una descripción formal, sino que su finalidad es dar respuesta a la pregunta “¿cómo se compone una obra?” (p. 5), planteando así un puente directo entre el estudio de los referentes y la creación musical. De esta forma, la presente investigación no solo revisa los referentes, sino que proyecta los hallazgos hacia la elaboración de nuevos materiales musicales con un propósito pedagógico y artístico.

3.2 Instrumentos

Los instrumentos que se emplearán para la recolección de información son el análisis musical y la implementación de resultados en el proceso creativo

3.3 Diseño Metodológico

Análisis Musical

En esta fase se revisarán los elementos estructurales, estilísticos presentes en las piezas seleccionadas como referentes. Para el abordaje de los aspectos técnicos, se partirá de la sección correspondiente a los ejes articuladores de la técnica, la cual servirá como insumo para identificar y comprender dichas dificultades. De igual manera, a partir de la contextualización histórica y estilística del pasillo se obtendrán insumos que permitan analizar los componentes propios del género enmarcados en su época.

En cuanto al análisis de la estructura de las obras, se empleará como modelo metodológico principal el propuesto por Skriagina y Pineda Bedoya (2019) en *Formas tonales de pequeñas dimensiones. Análisis musical*. Este método se adopta por resultar propicio y congruente, en tanto que las piezas objeto de estudio son de carácter tonal y se estructuran dentro de los estilos clásico y romántico, los cuales constituyen el enfoque central del modelo planteado por los autores. Asimismo, en dicho texto se aborda la relación entre composición y análisis musical, aspecto fundamental para la presente investigación. Al respecto, los autores señalan:

Es claro que la composición es una disciplina musical que define las técnicas compositivas y sus formas de aprenderlas. Pero el análisis musical puede ayudar a la composición, por cuanto a partir de este proceso cognitivo se puedan adquirir bases para

la creación de obras con estructura y forma intencionales y ampliamente estudiadas por la teoría musical (Skriagina & Pineda Bedoya, 2019, p. 11).

De manera complementaria, los autores añaden que “el análisis nos permite hacer evidentes y sostenibles las características y los elementos con que se elabora la obra musical” (Skriagina & Pineda Bedoya, 2019, p. 14). A partir de este método se enfatizará el análisis del motivo, entendido como el elemento que define el perfil temático de la obra, del período, concebido como la forma musical mínima en la obra tonal, integrada por dos frases que exponen la idea principal, así como de la forma y sus funciones estructurales (Skriagina & Pineda Bedoya, 2019). Este enfoque será complementado con el método de improvisación del pasillo desarrollado por Montalvo y Pérez Sandoval (2006), cuya sección dedicada al análisis de los elementos musicales aporta insumos relevantes para abordar aspectos esenciales del género, tales como los motivos melódicos y las estructuras formales características del pasillo.

Asimismo, para apoyar el análisis del *Pasillo n.º 1* de Oriol Rangel, se tendrá en consideración los análisis estructural y estilístico realizado por Camargo (2020) en el trabajo titulado *Análisis y contextualización de los pasillos de concierto de Oriol Rangel*, y el de Velandia Martínez, (2020) los cuales se emplean como referentes documentales con el propósito de enriquecer el análisis propio y aportar mayores herramientas al proceso compositivo.

Para el análisis armónico se tomará como referencia una adaptación de la tabla propuesta por Casallas (2018) en sus estudios sobre los pasillos de gala del compositor Jesús Pinzón Urrea. En dicha adaptación se registrarán los números de compases, las posibles modulaciones hacia otras tonalidades, las funciones armónicas, el cifrado americano de los acordes y las cadencias conclusivas de las principales secciones, con el fin de facilitar la lectura del análisis funcional.

La nomenclatura propuesta a emplear en análisis se basa en las funciones principales de la Tonalidad, como la Tónica (T), Dominante (D) y Subdominante (S). Estas funciones se establecen en los acordes construidos de las escalas, específicamente de los grados de primero, cuarto y quinto grado respectivamente. Para los demás grados de la escala se empleará los números romanos que se suelen usar en las clases de armonía tradicional. Cabe aclarar que cuando el acorde sea del tipo mayor se representará con mayúscula, por ejemplo, T, II, III, S, D, VI, VII, etc. y menor con minúscula, t, ii, iii, vi, D, s, vi, vii. Cabe aclarar que la función de Dominante siempre se representará con mayúscula, en analogía con la representación de la función de tensión que tiene dentro de la tonalidad.

Finalmente, se aplicará para las inversiones la nomenclatura empleada con la relación de los intervalos que conforman el acorde. por ejemplo: posición fundamental (T), primera inversión (T6), segunda inversión (T6/4). Y en el caso de los acordes con Séptima, posición fundamental (D7), primera inversión (D6/5), segunda inversión (D4/3), tercera inversión (D2). En el caso que existan varios acordes dentro de un mismo compás, estos se agruparán entre corchetes { }.

Implementación compositiva

En esta implementación se consignará el proceso compositivo, el cual se integra dentro de los métodos cualitativos planteados por López y Opazo (2014). Su articulación se realizará mediante una observación externa indirecta, en la medida en que el fenómeno de estudio es abordado a través del relato escrito, complementado con las reflexiones derivadas de la práctica creativa y su relación con los aspectos identificados en las piezas referentes del análisis. Así mismo, se busca relacionar los postulados de los ejes articuladores de la técnica en los pasillos compuestos, generando un insumo didáctico. A partir de esta documentación, se proyecta

evidenciar el proceso creativo ante el lector y, a su vez, propiciar la formulación de nuevas reflexiones tanto desde el componente creativo como desde el metodológico, consignadas en las conclusiones y proyectando posibles líneas y tareas futuras de investigación.

3.4 Fases del Procedimiento

Etapa 1. Revisión y recopilación de recursos.

En esta fase se llevará a cabo la recolección de las partituras que servirán como objeto de análisis, definiendo las ediciones específicas a emplear de las siguientes obras: Pasillo No. 2 de Emilio Murillo Chapull, Pasillo de gala No. 1 (Lilian Antonieta) de Jesús Pinzón Urrea. Asimismo, se realizará una revisión exhaustiva de fuentes primarias y secundarias que aporten evidencia histórica y documental sobre la evolución de la técnica pianística, así como sobre los géneros estudio y pasillo.

Etapa 2. Análisis musical.

Se articulará el sustento teórico recopilado en la etapa anterior con los instrumentos de análisis seleccionados, principalmente *Formas tonales de pequeñas dimensiones* (Skriagina & Pineda, 2019). Dichos recursos se aplicarán al estudio de los elementos estructurales, estilísticos y técnicos presentes en las piezas de referencia, con el fin de comprender su lógica compositiva y pianística.

Etapa 3. Síntesis y formulación de parámetros compositivos.

A partir de los hallazgos obtenidos en las etapas anteriores, se realizará una síntesis orientada a la construcción de herramientas o parámetros flexibles aplicables al proceso compositivo. Estos parámetros, lejos de funcionar como “plantillas”, servirán como guías para

integrar recursos estilísticos y técnicos del pasillo. Esta etapa se consignará en una bitácora compositiva, que también recogerá reflexiones personales derivadas del análisis.

Etapa 4. Composición de los estudios originales.

Se desarrollará la composición de tres estudios originales para piano en ritmo de pasillo, atendiendo a los parámetros establecidos en la etapa anterior. Las obras se elaborarán en formato de partitura mediante software especializado de edición, cuidando los detalles escriturales para garantizar claridad y precisión en la interpretación. Cada pieza se diseñará con un nivel de dificultad intermedio y con fines didácticos.

Etapa 5. Presentación y validación de los resultados.

Finalmente, los tres estudios serán presentados ante un jurado especializado como resultado del proceso investigativo. Asimismo, se entregarán los audios de los pasillos, elaborados mediante software de edición musical, y se dispondrá de fragmentos grabados de las composiciones, los cuales serán utilizados como apoyo durante la sustentación del proyecto.

4. ANÁLISIS DE LOS REFERENTES ESCOGIDOS

4.1 *Pasillo No. 2, Emilio Murillo Chapull. (1880-1842)*

Para el análisis de este pasillo, se realizó la transcripción pues no se disponía de una edición óptima para su análisis. La transcripción que se realizó mantiene total fidelidad a la partitura del compositor, se no se hace modificaciones de ningún tipo a la escritura original de la pieza.

Generalidades.

El pasillo número dos del compositor Emilio Murillo Chapull, es una pieza compuesta en 1930 y que hace parte de un compendio de 10 pasillos iniciales. Es original para piano, está en la métrica de $\frac{3}{4}$ y su tonalidad principal es Do menor. Se encuentra enmarcada en el lenguaje tonal, valiéndose de una indicación de tiempo de blanca con puntillo igual a 80 y con la aclaración de carácter: *Risoluto Mezzo Forte*.

Forma.

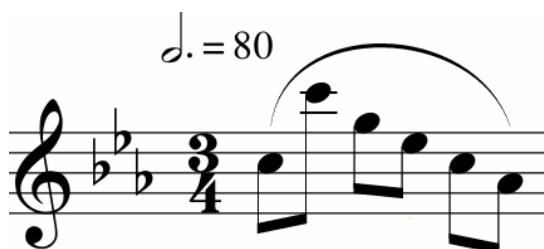
Pese a que generalmente el pasillo instrumental se encuentra estructurado en una forma tripartita, constituida de la manera ABC, el pasillo No 2 es una excepción como nos menciona Montalvo & Pérez Sandoval, (2006) . Este se encuentra cataloga dentro de una estructura bipartita teniendo solo dos partes (AB), en la que B posee un *Coda* como puente hacia retorno de A en la cual se tendrá la función de reexposición y finalización de la pieza.

Tabla 1*Disposición de la forma y tratamiento tonal*

Parte A	Parte B	Coda
(1-25)	(26-59)	(60-77)
Cm	Eb-Ab	Ab

Nota. Elaboración propia**PARTE A.****Motivo.**

El motivo principal se presenta en la mano derecha, es simple, porque “contiene un pulso fuerte” (Skriagina y Pineda, 2019, p. 24) y a tempo. Consta de un arpeggio descendente conformado rítmicamente de seis corcheas de la tónica do menor, con una nota agregada la bemol. Este material va a estar presente durante toda la pieza, ya que en su gran mayoría está construida sobre los arpeggios de los respectivos acordes empleados.

Figura 8*Motivo parte A**Fuente.* Pasillo No.2. Emilio Murillo. Transcripción Diego A. Ahumada

Primer período.

La primera parte de la pieza se encuentra construida sobre dos períodos. El primer período contiene dos frases, es simple y está conformado por de ocho compases. Armónicamente se encuentra la siguiente relación.

Tabla 2

Análisis armónico primer período parte A

Tonalidad	Parte C periodo	No. Compas	Funciones armónicas	Cifrado americano	Cadencias
Do menor	Frase 1	9-12	t-t-t6- ii6/5	Cm-Cm-Cm/Eb-Dm7b5/F	Semicadencia plagal, función de subdominante
	Frase 2	13-25	Ii7-D6-75-D7-t	Fm7b5-G7/B-G7-Cm	Cadencia compuesta

Nota. Elaboración propia.

La semicadencia es del tipo plagal al reposar la sobre ii⁴/₃ que es función de subdominante. La cadencia de este es compuesta e imperfecta, se compone de la progresión. Imperfecta ya que melódicamente se percibe un retardo en las terceras de la mano derecha.

Segundo período.

El segundo período de la parte A abarca los compases 9 al 25 estructurándose sobre 17 compases. Este es simple y se compone de dos frases: la primera frase abarca los compases del compás del 9 al 12, y repite la idea inicial de la primera frase del primer período de la parte A. Mientras que la segunda frase del presente período, el compositor agrega una extensión por complemento desde el compás 13 hasta el compás 17 y una secuencia modulante entre los compases 18 al 21.

Figura 9

Extensión por aumento. Secuencia diatónica

Fuente. Pasillo No.2. Emilio Murillo. Transcripción Diego A. Ahumada

Tabla 3

Progresión armónica, segundo período sección A.

Tonalidad	Parte A (Segundo período)	No. Compas	Funciones armónicas	Cifrado americano	Cadencias/ observaciones
Do menor	Frase 1	9-12	t- t - t6 - VII4/3	cm-cm-cm/eb- Bb7/F	Semicadencia plagal
	Frase 2	13-25	III-VII6/5-VI6- D6/5-D7/S-S- V7/III-III-S- K6/4-D7-T	Eb-Bb7/D-Ab/C- G7/B-C7-Fm- Bb7-Eb-Dm7b5- C/G-G7-Cm	Extensión por aumento y secuencia modulante Cadencia compuesta

Nota. Elaboración propia.

La sección A culmina con una cadencia perfecta y completa, de carácter compuesto, conformada por la progresión armónica ii6-K6/4-D7-t, que establece con firmeza la tonalidad

principal de la obra, Do menor. En la recapitulación de esta sección se encuentra también el cierre definitivo de la pieza.

Figura 10

Cadencia final sección A, compases 22-25.



Fuente. Pasillo No.2. Emilio Murillo. Transcripción Diego A. Ahumada

PARTE B

Motivo.

En esta sección se introducen nuevos motivos. El primer motivo está compuesto por una figura de negra, dos corcheas y una corchea seguida de un silencio de corchea, en contraste con el motivo principal de arpeggio, configurando así un diálogo de pregunta/respuesta. Se observa una acentuación en la corchea del tercer tiempo y la indicación de *F mosso*. En el compás siguiente aparece un silencio de corchea seguido de cinco corcheas descendentes en el acorde de Bb7. Los dos compases posteriores repiten el mismo esquema, ahora sobre el acorde de Mi bemol mayor.

Figura 11

Contrastaste entre motivos melódicos



Fuente. Pasillo No.2. Emilio Murillo. Transcripción Diego A. Ahumada

Así mismo el compositor incluye otros motivos que se componen de octavas quebradas de manera ascendente y la implementación de notas de adorno y tresillos de semicorchea a manera de bordado superior.

Figura 12

Inclusión de motivos



Fuente. Pasillo No.2. Emilio Murillo. Transcripción Diego A. Ahumada

Primer Período.

El primer período de la parte B es un período compuesto de 16 compases, abarcado desde el compás 26 al 41 de la pieza el cual se construye sobre dos frases. La primera de ella comienza en la tonalidad de mi bemol mayor realizando una modulación pasajera a tonalidad relativa, esta culmina en la fermata del compás 33. La segunda frase retoma la tonalidad principal de do menor, esta culmina en el compás 41. El compositor emplea la indicación de *Ritardando*, para culminar con la cadencia de este período.

Tabla 4*Análisis Armónico primer período B*

Tonalidad	Parte B (Primer período)	No. Compas	Funciones armónicas	Cifrado americano	Cadencias
Mi bemol mayor	Frase 1	26-33	D4/3-D4/3- T6-T6-D7- D7-T-T	Bb7/F-Bb7/F- Eb-Eb-Bb7- Bb7-Eb-Eb	Semicadencia Autentica
Do menor	Frase 2	34-41	D7-D7-t-t- II6/5-D7-t-t	G7-G7-Cm-Cm- Dm7b5/F-G7- Cm-Cm	Cadencia Compuesta. Perfecta. Completa.

Nota. elaboración propia.

El compositor coloca la indicación de *ritardando*, para culminar con la cadencia de este período. Esta es compuesta por tener la progresión armónica II6/5-D7-t, y perfecta por que el acorde tiene todas las notas del acorde, con la voz superior reposando en la nota tónica de la tonalidad principal.

Figura 13*Cadencia, primer período parte B*

Fuente. Pasillo No.2. Emilio Murillo. Transcripción Diego A. Ahumada

Segundo período.

El segundo período de la sección B inicia con una modulación hacia La bemol mayor. Este período, de 18 compases, se organiza en dos frases: la primera abarca desde el compás 42

hasta el 49, y la segunda desde el 50 hasta el 59. En esta última, el compositor introduce una extensión por aumento mediante una secuencia diatónica, re-empleada posteriormente en la Coda, que culmina en una cadencia sobre la función de subdominante, preparando así la transición hacia dicha sección.

Figura 14

Cadencia período b, secuencia diatónica.

56

Fuente. Pasillo No.2. Emilio Murillo. Transcripción Diego A. Ahumada

En el plano rítmico y expresivo, se destaca las acentuaciones marcadas cada dos tiempos de negras, recurso que introduce una variación en el motivo y modifica la percepción del compás ternario de $\frac{3}{4}$, especialmente en la primera frase de este segundo período de B.

Figura 15

Cambio de acentuación en el motivo Segundo período B

42

Pno.

Fuente. Pasillo No.2. Emilio Murillo. Transcripción Diego A. Ahumada

Tabla 5*Análisis armónico segundo período B*

Tonalidad	Parte B (Primer periodo)	No. Compas	Funciones armónicas	Cifrado americano	Cadencias
La bemol Mayor	Frase 1	42-24	T-T6/4-vi-vi6-T-vii7/ii-II7-D-	Ab-Ab/Eb- Fm-Fm/Ab-Ab-Adim7-Bbm-Eb	Semicadencia Autentica
	Frase 2	50-59	D-D7-vi-vi-iii-D7/iii- {T-D6/5/ii}-{ii-D7}- {T-S6}-D	Eb-Eb7-fm-Fm-Cm-G7 {Ab-F7/A}- {Bbm-Eb7}- {Ab-Db/F}-Eb	Cadencia Compuesta Inconclusa Imperfecta

Nota. Elaboración propia.

Para finalizar esta parte de la pieza, el compositor incluyó una *coda*, entre los compases 50 hasta el 77, como parte añadida de la forma, la cual tiene como función ser transición entre la parte B y recapitular A y finalizar la pieza. Por lo que no se contempla cómo un período. Se evidencia el empleo del motivo principal de la pieza conformados por los arpeggios, en la tonalidad de La bemol mayor.

Tabla 6*Análisis armónico de la coda*

Tonalidad	Coda	No. Compas	Funciones armónicas	Cifrado americano	Cadencias/ Observaciones
Transición La Bemol Mayor a Do menor.	Extensión de la forma.	60-71	T-vi-T-vi- {T-vii7/ii}- {D6/5- vii7/iii}- {T6- T6/5}- D7-D7- vi-vi- iii-D7/ iii- {T-D6/5/ ii}{ii- D7} {T-S6}- D- D7/iii	Ab-Fm-Ab-Fm- {Ab- Adim7}- {Eb7/G- Bdim7}- {Ab/C- Ab7}- Eb7-Eb7- Fm- Fm-Cm- G7- {Ab- F7/A} {Bbm- Eb7}- {Ab- Db/F}- Eb-Eb7- G7	Cadencia inconclusa en acorde pivote de la tonalidad original. (señalado de rojo)

Nota. Elaboración propia.

Posteriormente murillo emplea una secuencia, con un bajo conducido cromáticamente en la mano izquierda para extender la forma.

Figura 16

Secuencia con conducción en el bajo

Fuente. Pasillo No.2. Emilio Murillo. Transcripción Diego A. Ahumada

Asimismo, para la cadencia de la coda, el compositor vuelve a emplear la secuencia armónica del segundo período de B, realizando un cambio de perfil rítmico y culminando la cadencia en el acorde pivote de la tonalidad original de do menor, con el fin de repetir de la parte A de la forma y, culminar la pieza.

Figura 17

Cadencia final parte B y retorno a parte A

Fuente. Pasillo No.2. Emilio Murillo. Transcripción Diego A. Ahumada

4.2 Estudio de pasillo 1, Oriol Rangel (1916-1977)

Para el análisis de esta pieza, y dado que no se dispone del manuscrito original, se toma como referencia la transcripción realizada por el maestro Germán Darío Pérez Salazar, con

edición de Diego Blanco, la cual se adjunta en la sección de anexos. Asimismo, se tienen en consideración los análisis de la obra contenidos en el trabajo *Análisis y contextualización de los pasillos de concierto de Oriol Rangel*, desarrollado por Camargo (2020), así como el análisis realizado por Velandia Martínez (2020) en su estudio *El pasillo para piano como muestra de la miniatura romántica en la música colombiana de principios del siglo xx*. Los materiales anteriormente mencionados se consideran referentes de apoyo para la comprensión y contextualización de los aspectos analíticos; no obstante, el presente estudio se desarrolla a partir de un análisis propio de la obra.

Generalidades.

El *Estudio de pasillo No. 1* del compositor Oriol Rangel es una obra original para piano, escrita en métrica de 3/4 y enmarcada dentro de un lenguaje tonal, cuya tonalidad principal es fa menor. Este pasillo, como se evidencia en el análisis realizado por Velandia Martínez (2020), puede considerarse una miniatura romántica, por lo que presenta influencias estilísticas propias del romanticismo europeo de finales del siglo XIX.

Forma.

El estudio de pasillo No.1 de Oriol Rangel se estructura dentro de la forma tripartita (ABC) ejecutado de la forma AA'-BB'-AA'-CC'. En donde cada indicación (') es la variación o implementación de la segunda casilla. Posee una introducción en los primeros ocho compases de la pieza, y se recomienda el uso de una interpretación *Ad libitum*. Esta sección establece la tonalidad principal que es Fa menor. La parte A se desarrolla en dicha tonalidad, la parte B en la tonalidad relativa mayor en este caso La bemol mayor, y la parte C se desarrolla en la tonalidad paralela mayor, en este caso, F mayor.

Tabla 7*Estructura y tonal del estudio No .1*

Introducción	Parte A	Parte B	Parte A	Parte C
(1-18)	(9-32)	(33-68)	(69-83)	(96-130)
conducción a Fm	Fm	Ab	Fm	F

Nota. Elaboración Propia**Tabla 8***Distribución de las partes de la forma*

Introducción	II A-A' II	II B-B' II	II A-A' II	II C-C' II
---------------------	-------------------	-------------------	-------------------	-------------------

Nota. Elaboración propia**INTRODUCCIÓN**

Esta se estructura dentro de los primeros ocho compases de la pieza, tiene una función de exposición que según Skriagina & Pineda, (2019) “se caracteriza por la presentación completa del tema” (p.33), que en este caso contiene el material principal temático de la parte A, estableciendo así la idea y tonalidad principal.

PARTE A y A'**Motivo.**

El motivo principal de esta sección es de carácter anacrúsico y de estructura simple, ya que no abarca más de un tiempo fuerte. Está conformado por dos negras, una corchea, una negra, una corchea y una negra, presentadas en una textura de octavas que estructura el

acompañamiento armónico, el cual ya había sido expuesto en la introducción. Tiene una indicación de tiempo de Lento y la dinámica establecida es *piano*. Este motivo se mantiene a lo largo de toda la sección, dado que se presenta de manera reiterada mediante el uso del transporte melódico.

Figura 18

Motivo principal parte A

Lento

Fuente. Oriol Rangel. *Estudio de Pasillo No.1*, transcripción German Darío Pérez. Camargo (2020).

En la segunda frase de A el motivo predominante va a estar presente en la conducción melódica a través de terceras simultaneas, acompañadas con acordes con articulación de arpeggio de gran extensión, en ritmo de negra con puntillo, seguido de corchea y negra.

Figura 18

Motivo predominante de la segunda frase de A

Fuente. Oriol Rangel. *Estudio de Pasillo No.1*, transcripción German Darío Pérez. Camargo (2020).

No obstante, en la repetición, específicamente en la sección A', correspondiente a la segunda casilla, el motivo melódico presenta una variación. Si bien se mantiene el hilo principal de la melodía, se incorporan modificaciones interválicas, particularmente mediante el uso de intervalos de tercera y sexta, lo que enriquece el discurso musical sin perder coherencia temática.

Figura 19

Variación del motivo en A'



Fuente. Oriol Rangel. *Estudio de Pasillo No.1*, transcripción German Darío Pérez. Camargo (2020).

Período.

Esta sección de la obra está constituida por un período compuesto de 16 compases, organizado en dos frases de ocho compases. la primera se extiende desde el compás nueve, con anacrusa, hasta el compás diecisiete (9–17), y la segunda desde el compás 18 hasta el compás 25 y posee una secuencia modulante (18–25), lo que configura una estructura simétrica. No obstante, la repetición de la parte se denomina A' en donde al emplear la segunda casilla, el compositor introduce una modificación en la segunda frase respecto a la presentada en la primera exposición mediante la primera casilla, generando así una variación de siete compases, comprendida entre los compases veintiséis y treinta y dos (26–32). Esta variación cumple la función de conducir la cadencia de la repetición de la parte A para dar paso a la sección B.

Tabla 9*Análisis armónico parte A y A'*

Tonalidad	Parte A periodo	No. Compas	Funciones armónicas	Cifrado americano	Cadencias
Fa menor	Frase 1	10- 17	t-D4/3-t6-D2/s-s6-D4/3/s-s	Fm-C7/G-Fm/Ab-F7/Eb-Bbm/Db-F7/C-Bbm-Bbm	Reposo de la frase en la tonalidad de si bemol menor función de subdominante
Secuencia modulante a tonalidad de Dominante	Frase 2	18-25	s7-D7/III-III-III6-ii/D-D7/D-D7-D7	Bbm7-Eb7-Ab-Ab/C-Dm7-G7-C7-C7	Reposo en la tonalidad de Dominante de la tonalidad original.
Fa menor	Casilla 2	26-32	D4/3-D4/3-t-t6-D4/3-t	C7/G-C7/G-Fm-Fm/Ab-C7/G-C7-Fm	Cadencia Auténtica, perfecta completa. Reposa en tonalidad original.

Nota. Elaboración propia.

La primera frase reposa sobre el acorde principal de la función de subdominante, en este caso, Si bemol menor, para ello se emplea su acorde de dominante en este caso el acorde de Fa mayor con séptima, creando una cadencia auténtica preparada bajo la progresión de D2/s-s6-D4/3/s-s.

Figura 20*Cadencia de la primera frase en acorde de subdominante*

Nota. A la izquierda Oriol Rangel. *Estudio de Pasillo No.1*, transcripción German Darío Pérez. Camargo (2020).

En la segunda frase se presenta una secuencia modulante que emplea la progresión ii–D–T, inicialmente en la tonalidad de La bemol, correspondiente a la tonalidad relativa. Posteriormente, esta misma progresión se reconfigura en A para preparar la conclusión de la frase sobre el acorde de dominante, en este caso Do mayor con séptima, el cual cierra la frase y refuerza la repetición que inicia en el acorde de tónica de la tonalidad principal, Fa menor.

Figura 21

Preparación al acorde dominante para la repetición



Nota. A la izquierda Oriol Rangel. *Estudio de Pasillo No.1*, transcripción German Darío Pérez. Camargo (2020).

Al hacer la repetición e ir a la segunda casilla, esta frase nueva de A', tiene el propósito de generar conducir la cadencia a la tonalidad principal de la pieza. La cadencia conclusiva de este período y esta parte A' es del tipo auténtica, completa y perfecta.

PARTE B y B'

La parte B y B' de la pieza cumplen la función de puente entre la sección A quien realiza una reexposición, y la parte C. Su inicio está marcado por dos aspectos, el cambio de tonalidad hacia la relativa mayor, en este caso Lab mayor, y la indicación de un cambio de tempo a *allegro*, lo cual genera un contraste en la textura, la atmósfera y la expresividad de la obra al aumentar la velocidad.

Motivo.

En esta sección se presentan tres motivos principales que configuran una estructura de pregunta, puente y respuesta. Estos motivos son transportados a través de diversas tonalidades a manera de secuencia, procedimiento característico de la sección B. El primero de ellos se construye a partir de acordes divididos en la mano derecha, los cuales articulan una melodía en la voz superior duplicada en la voz inferior, cumpliendo la función de pregunta. Posteriormente, aparece un motivo contrastante en el que la mano izquierda desarrolla un arpeggio mientras la mano derecha permanece en silencio; este motivo cumple la función de puente que conduce hacia la respuesta. Finalmente, el motivo se traslada a la mano izquierda mediante un cambio de textura, dando respuesta a la idea presentada inicialmente en la mano derecha. En esta última configuración, la mano derecha asume un rol acompañante mediante un patrón de tres corcheas, en el que la segunda y la tercera conforman una octava ligada, siendo la segunda de ellas articulada en *staccato*.

El primer motivo de la mano derecha se establece a partir de la construcción de acordes de forma quebrada. Es del tipo simple y se constituye por un inicio de silencio de negra y dos corcheas que se van replicando, lo que forma una idea melódica. Esta idea se va transportando melódicamente.

Figura 22

Motivo de acordes dividido parte B

Allegro

The musical score for Figure 22 is written for piano. It begins with a tempo marking of 'Allegro'. The time signature is 2/4. The right hand (RH) starts with a half note rest, followed by two eighth notes (G4 and A4), which is repeated and shifted up the scale. The left hand (LH) plays a steady arpeggiated accompaniment. Dynamics include 'f' and 'ff'. A '8va' marking is present above the first measure.

Nota. A la izquierda Oriol Rangel. *Estudio de Pasillo No.1*, transcripción German Darío Pérez. Camargo (2020).

El segundo motivo se compone de un arpeggio en la mano izquierda, es del tipo simple y cumple la función de ser un puente, generando un mayor contraste.

Figura 23

Arpeggio mano izquierda



Nota. A la izquierda Oriol Rangel. *Estudio de Pasillo No.1*, transcripción German Darío Pérez. Camargo (2020).

Este motivo, ubicado en la mano izquierda, responde al material temático previamente planteado en la mano derecha. Se trata de un motivo de carácter compuesto, en tanto abarca más de un tiempo fuerte, y se estructura rítmicamente a partir de dos negras con puntillo, tres negras, una negra con puntillo, una corchea y una negra. En esta sección, la mano derecha asume un rol predominantemente acompañante pero que, asimismo, es una nota pedal de la función de la dominante. Este motivo cumple una función estructural relevante, ya que actúa como elemento de transición entre tonalidades. En la sección B', el compositor retoma dicho motivo en la tonalidad de la dominante de la tonalidad principal de A, correspondiente en este caso a Do mayor.

Figura 24*Melodía en mano izquierda*

Fuente. Oriol Rangel. *Estudio de Pasillo No. 1*, transcripción German Darío Pérez. Camargo (2020).

Período.

La parte B se encuentra estructurada a partir de un período de ocho compases (33–41), conformado por dos frases. No obstante, este período se repite y, en la reiteración, se introduce una variación tonal en los últimos cuatro compases, dado que en este punto se mantiene un pedal en función de dominante de La bemol mayor presentado a manera de octavas en la mano derecha y en conjunto con una línea melódica en la mano izquierda. Este mismo recurso es posteriormente aplicado en otra tonalidad en los compases comprendidos entre el 42 y el 45, mediante el uso de la segunda casilla. En este contexto, el compás 45 cumple la función de transición entre las secciones B y B’.

Al igual que la sección B, la sección B’ se estructura a partir de un período conformado por dos frases, la primera se realiza de forma similar que la primera frase y tonalidad de B y conserva la repetición de la primera de ellas, esta comprende entre los compases 45-53; sin embargo, en la segunda frase el compositor introduce un aumento formal, tanto por complemento como por extensión de la forma que culmina en el compás 68.

Tabla 10*Análisis armónico parte B Y B'*

Parte/frase	Tonalidad	No. Compas	Funciones armónicas	Cifrado americano	Cadencias
B	Ab	33-41	T-T-T-S6/4-T-T6/4. Melodía y pedal dominante de Ab dominante últimos cuatro compases	Ab6-Ab-Ab-Db/Ab-Ab. Melodía y pedal dominante de Ab últimos cuatro compases	Cadencia inconclusa en Ab
B Frase 2, Variación	C	42-45	Pedal de dominante de Do mayor	Pedal de dominante de Do mayor	Cadencia inconclusa en C
B'	Ab	45-53	T-T-T-S6/4-T-T6/4. Melodía y pedal dominante de Ab dominante últimos cuatro compases	Ab6-Ab-Ab-Db/Ab-Ab. Melodía y pedal dominante de Ab últimos cuatro compases	Cadencia inconclusa en Ab
B', segunda frase	C	54-62	Pedal de dominante de Do mayor	Pedal de dominante de Do mayor	Cadencia inconclusa en C
B', puente a partir de repetir cadencia autentica.	C	63-68	Extensión por complemento al realizar la cadencia, vii6/5 en función de dominante, T.	Extensión por complemento al realizar la cadencia, bm7b5 remplazo de (G7) en función de dominante C.	Cadencia Autentica Incompleta perfecta

Nota. Elaboración propia

Desde el compás 62 hasta el compás 68, el autor realiza una extensión por complemento, en la cual se repite la progresión iv–vii⁶/₅ (empleado como reemplazo de la dominante)–tónica. En este pasaje se introduce un motivo rítmico conformado por un silencio de corchea seguido de dos corcheas en la mano derecha, mientras que en la mano izquierda se presentan dos negras con puntillo. Dicho motivo es transportado progresivamente y acompañado por un *crescendo*, con el fin de conducir hacia una dinámica de *Fortissimo* en el acorde de Do mayor, el cual cumple la función de dominante de la tonalidad principal de la sección A.

Figura 25*Extensión por aumento y cadencia B'*

Fuente. Oriol Rangel. *Estudio de Pasillo No.1*, transcripción German Darío Pérez. Camargo (2020).

PARTE C Y C'

Posterior a la re-exposición de las secciones A y A', y luego del desarrollo de las secciones B y B', la obra continúa con las secciones C y C', en las cuales el autor realiza una modulación hacia la tonalidad paralela mayor, en este caso Fa mayor, culminando la pieza en dicha tonalidad. En esta sección, el compositor se otorga mayor libertad para generar contrastes de tempo y variaciones internas, manteniendo, no obstante, una misma línea melódica, con el fin de aportar mayor dinamismo a la sección C de la obra

Motivo.

En esta sección de la obra se evidencia la creatividad del compositor, quien, a partir de un mismo tratamiento melódico, introduce variaciones en el perfil rítmico, generando una amplia diversidad de motivos derivados de un único material temático. El hilo conductor se articula principalmente en torno a dos modelos: el primero se construye a partir de un arpeggio descendente de la tónica que posteriormente asciende, el segundo presenta una melodía descendente que aparece en ambas manos, aunque con mayor énfasis en la primera corchea de cada pulso, correspondiente a los tiempos fuertes de la mano izquierda. Ambos modelos

establecen una relación de pregunta–respuesta que aporta coherencia y dinamismo al discurso musical.

Figura 26

Motivo parte C a base de arpeggios en forma de pregunta



Fuente. Oriol Rangel. *Estudio de Pasillo No.1*, transcripción German Darío Pérez. Camargo (2020).

Figura 27

Motivo parte C a base de arpeggios en forma de respuesta



Fuente. Oriol Rangel. *Estudio de Pasillo No.1*, transcripción German Darío Pérez. Camargo (2020).

En este orden de ideas, el compositor introduce variaciones principalmente en los pasajes en los que la melodía se desplaza a la mano izquierda, incorporando recursos como corcheas en *staccato* y tresillos en un juego rítmico entre ambas manos. Estas variaciones se desarrollan sin alterar la coherencia del discurso musical, reforzando la unidad temática y aportando mayor dinamismo a la textura pianística.

Figura 28

Cambio de perfil rítmico a corchea



Fuente. Oriol Rangel. *Estudio de Pasillo No.1*, transcripción German Darío Pérez. Camargo (2020).

Figura 29

Cambio de perfil rítmico a tresillos



Fuente. Oriol Rangel. *Estudio de Pasillo No.1*, transcripción German Darío Pérez. Camargo (2020).

Período.

La sección C se presenta como un período compuesto y asimétrico, dado que en ella se incorpora un aumento por extensión que abarca los compases 94 al 114. En esta sección se produce un contraste de tempo a partir de la indicación *lento*, generando un efecto de cambio abrupto de velocidad. Posteriormente, se desarrolla un *accelerando* progresivo mediante un patrón de corcheas en *staccato*, el cual conduce hacia un lazo melódico construido a partir de un ritmo de tresillos cromáticamente descendentes, este lazo prepara una modulación pasajera a la tonalidad de Dominante en este caso Do mayor para volver a Fa mayor en la parte C'. En contraste, la sección C', a diferencia de C, se configura como un período simétrico de 16

compases, comprendido entre el compás 114 y el final de la pieza, en el cual se conduce hacia la cadencia conclusiva final. Ambas partes se repiten por la implementación de puntos de repetición.

Tabla 11

Análisis armónico y carencial parte C y C'

Parte/frase	Tonalidad	No. Compas	Funciones armónicas	Cifrado americano	Cadencias
C frase 1	F	94-102	T- [T-VIb6/4(acorde de paso)][ii7-D7]-T- motivo melódico mano izquierda.	F6- [F-Db/Ab (acorde de paso)][Gm7-C7]- F6- motivo melódico mano izquierda.	Sin cadencia por el uso de melodía mano izquierda
C Frase 2 y extensión	F-C	103-114	T- [T-VIb6/4(acorde de paso)][ii7-D7]-T-T6/4-vii7/D- vii7/D-D(T)-T6-ii7-T(D)	[F-Db/Ab (acorde de paso)][Gm7-C7]-F6-F/C-bm7b5-bm7b5-C-C/E-Dm7-G7-C	Cadencia Compuesta Completa perfecta tonalidad de dominante Do mayor
C' Frase 1	F	115-122	T- [T-VIb6/4(acorde de paso)][ii7-D7]-T- motivo melódico mano izquierda.	Ab6-Ab-Ab-Db/Ab-Ab. Melodía y pedal dominante de Ab últimos cuatro compases	Sin cadencia por el uso de melodía mano izquierda
B', Cadencia	F	123-132	IV6/4-ii7-D7-T-D7/D-D7-T	Bb/F-Gm7-C7-F-G7-C7-F	Cadencia compuesta Perfecta incompleta

Nota. Elaboración propia

En la preparación de la cadencia se observa el uso del acorde de dominante de la dominante, en este caso G7, como reemplazo de la función subdominante, con el fin de conducir hacia una cadencia conclusiva de carácter compuesto, perfecta e incompleta. Asimismo, el compositor repite esta misma cadencia en ambos puntos de repetición; sin embargo, en la segunda casilla introduce el cierre tradicional del género, consistente en la sucesión tónica,

silencio de negra, dominante y tónica una octava arriba, recurso característico del pasillo instrumental.

Figura 30

Uso de primera y segunda casilla en la cadencia final.

The image shows a musical score for a piano piece, specifically a cadence. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The score starts at measure 128. The first ending is marked with a '1.' and a bracket. The second ending is marked with a '2.' and a bracket. The second ending includes a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and a fermata over the final chord. The score ends with a double bar line.

Fuente. Oriol Rangel. *Estudio de Pasillo No.1*, transcripción German Darío Pérez. Camargo (2020).

4.3 Lilian Antonieta. Pasillo de gala No. 1. Jesús Pinzón Urrea.

Para el presente análisis se toma como referencia la transcripción realizada por Casallas (2018), en su estudio sobre los *Pasillos de gala* del compositor Jesús Pinzón Urrea. Sin embargo, dicha transcripción se utiliza únicamente como referencia, pero se desarrolla un análisis propio.

Generalidades.

El pasillo de Gala No. 1. Lilian Antonieta fue compuesto en 1999 por Jesús Pinzón Urrea y dedicado a su esposa. La obra está escrita en métrica de 3/4, y métrica sin variación a lo largo de toda la pieza. La tonalidad principal es si bemol menor, y presenta como indicación de carácter allegro moderato con *tempo rubato*. A lo largo de la interpretación se perciben alteraciones y contrastes en la agógica, especialmente en la velocidad, lo que aporta dinamismo expresivo a la obra. A pesar de que el compositor exploraba mediante diversos lenguajes y

estéticas, los pasillos de Gala según Casallas (2018), se enmarcan en un lenguaje tradicional tonal.

Forma.

La pieza se cataloga dentro de una forma tripartita, de la siguiente manera: A-B-C y estructurándose de la forma ABACABA asemejándose a la forma Rondó que, según Montalvo & Pérez Sandoval (2006), en el pasillo se estructura de la manera ABACA, solo que el compositor quiso incluir ABA como función de re exposición. Los períodos dentro de las partes se estructuran de la siguiente forma:

- A) Está estructurado bajo dos períodos compuestos y entre ellos conectados a través de un lazo melódico estructurado con motivos cromáticos. Esto hace que se pueda retomar material temático con variación y no emplear puntos de repetición como usualmente suele hacerse.
- B) Está conformado por un período compuesto que no posee repetición, como suele hacerse. Esto puede obedecer a generar un contraste en tempo y en relación tonal, con el fin de ser un puente que retorne a la parte A.
- C) Por lo general, esta sección ,que es similar al trio del pasillo (Montalvo & Pérez Sandoval 2006), puede expandirse o bien tener o no repetición y estar estructurada de varios períodos. En este caso la parte C de la pieza está conformada por 2 períodos, el compositor empleó la modulación a la tonalidad paralela mayor, modulación común en las estructuras del pasillo, al igual que la variación de la velocidad, generando así, un contraste en el carácter de la pieza.

Tabla 12*Disposición de repeticiones y ejecución de la forma*

II A-A' II	II B II	II A-A' II	II C II	II A-A' II	II B II	II A-A' II
------------	---------	------------	---------	------------	---------	------------

Nota. Elaboración propia**PARTE A****Motivo.**

En la parte A, en donde se expondrá el material temático principal de la pieza, se denotan dos motivos principales. El primero es un motivo del tipo simple por contener solo un tiempo fuerte y es *anacrúsico*. Está conformado por tres corcheas y una negra con puntillo, la segunda corchea y la negra con puntillo van a estar ornamentadas con una nota auxiliar de paso.

Figura 31*Motivo primer motivo parte A*

Fuente. *Lilian Antonieta, pasillo de gala No.1.* Jesús pinzón Urrea transcripción de Casallas (2018).

El segundo motivo, idea y complemento del anterior, es simple al contener solo un tiempo fuerte, es también *anacrúsico*. Está conformado por un bordado inferior cromático de la nota fa y un arpeggio ascendente del acorde de Si bemol menor, con un regulador dinámico *crescendo*.

Figura 32*Segundo motivo parte A*

Fuente. *Lilian Antonieta, pasillo de gala No.1.* Jesús pinzón Urrea transcripción de Casallas (2018).

Estos dos motivos, que desarrollan la idea principal de la pieza, a su vez, conducen la idea a un retardo del acorde de segundo grado (ii7), estructurando así la primera frase.

Figura 33*Retardo de la primera frase*

Fuente. *Lilian Antonieta, pasillo de gala No.1.* Jesús pinzón Urrea transcripción de Casallas (2018).

Período.

La parte A de la pieza está conformada por dos períodos. El primero es de carácter compuesto y asimétrico con una extensión por aumento, en ella, se encuentra una secuencia que prepara un lazo melódico descendente y con motivos cromáticos que sirve para enlazar con el segundo período, abarcando desde el compás 1 hasta el compás 20. El segundo también es un compás compuesto y asimétrico, con una extensión por complemento al repetir la idea musical de la cadencia final de esta parte.

Primer período.

Según lo mencionado previamente, este abarca los compases 1 hasta el 20. Es del tipo compuesto y tienen una extensión por aumento en donde se ubica una secuencia que prepara un lazo melódico con motivos cromáticos y descendente. Está estructurado bajo dos frases, la primera del compás 1 al 8 y la segunda frase de los compases 10 al 16, de los compases 16 al 20 aparece el lazo, aunque este no se percibe desde el punto de vista armónico al ser un conector entre secciones.

Tabla 13

Análisis armónico, primer período A.

Tonalidad	Parte A (Primer periodo)	No. Compas	Funciones armónicas	Cifrado americano	Cadencias
B bemol menor	Frase 1	1-8	t-t-t6-ii7-s-D6-D7-t	Bbm-Bbm-Bbm/D-Cm7b5-Ebm-F/A-F7-Bbm.	Semicadencia Auténtica. Imperfecta. Incompleta.
	Frase 2	10-16	D/s-D7/s-s-s-ii7-t6/4-{D/D-D7}	Bb-Bb7-Ebm-Ebm-Cm7b5-Bbm/F-{C-F7}	Cadencia Compuesta. Inconclusa. Incompleta.

Fuente. Elaboración propia.

Figura 35*Nuevos motivos parte A*

Fuente. Lilian Antonieta, *pasillo de gala No.1*. Jesús pinzón Urrea transcripción de Casallas (2018).

Tabla 14*Análisis armónico segundo período A*

Tonalidad	Parte A (Segundo periodo)	No. Compas	Funciones armónicas	Cifrado americano	Cadencias
B bemol menor	Frase 1	21-28	t-t-t6-ii7-s-D6-D7-t	Bbm-Bbm-Bbm/D-Cm7b5-Ebm-F/A-F7-Bbm.	Semicadencia Autentica. Imperfecta. Incompleta.
	Frase 2	30-40	D/s-D7/s-s-s-ii7-s6-K6/4-K6/4 D-D7-t	Bb-Bb7-Ebm-Ebm-Cm7b5-Ebm/G-Bbm/F-Bbm/F-F-F7-Bbm	Cadencia. Compuesta. Completa. Perfecta.

Fuente. Elaboración propia.

La cadencia de la parte A funciona como la idea conclusiva de la obra, ya que a partir de ella se deriva la culminación de la pieza en la repetición final. No obstante, el compositor desarrolla esta idea mediante una variación, de modo que no se repite de manera textual, aunque conserva en gran medida los mismos elementos musicales.

PARTE B

Esta parte de la obra comienza con un contraste de velocidad, en donde el carácter se vuelve *vivace*. Este se enmarca dentro una función meridiana, está se caracteriza según Skriagina & Pineda, (2019), por “la inclusión de nuevo temático o fraccionamiento del tema de la exposición, inestabilidad tonal armónica” y asimismo con “funciones armónicas ambivalentes (P.33). así mismo esta sección contrasta y hace las veces de desarrollo, ya que luego posterior a esta parte, se hace recapitulación de A.

Motivo.

En esta parte de la pieza se incluirá nuevos motivos con diversas células rítmicas, en donde se emplea el recurso de ligadura de dos y tres notas y la aparición de notas dobles. También, se destacan agrupaciones de semicorcheas en forma de ritmos irregulares dentro de la subdivisión. Una técnica muy empleada en el romanticismo, para lograr mayor expresividad.

Figura 36

Material temático nuevo B



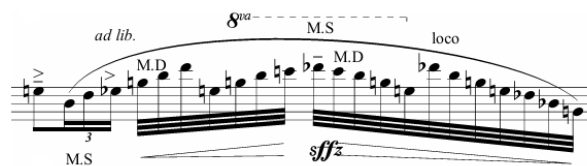
Fuente. *Lilian Antonieta, pasillo de gala No.1.* Jesús pinzón Urrea transcripción de Casallas (2018).

Período.

La parte B se organiza en un período compuesto y asimétrico, que abarca desde el compás 41 hasta el inicio del 57. Está conformada por dos frases, cada una con una variación en la indicación de tempo. La primera se desarrolla desde el compás 42 hasta la fermata del compás 49, mientras que la segunda comprende desde la indicación *Moderato* hasta el inicio del compás 57. El compás 55 tiene la peculiaridad de ser un lazo melódico enmarcado en la función armónica de Dominante para la dominante, dando paso a concluir esta sección en la Dominante y asimismo servir como un puente entre el cierre de la parte B y la recapitulación de la sección A. Posteriormente, en el compás 78 se da paso a la parte C.

Figura 37

Lazo para cadencia parte B



Fuente. Lilian Antonieta, *pasillo de gala No.1*. Jesús pinzón Urrea transcripción de Casallas (2018).

Tabla 15

Análisis armónico período B

Tonalidad	Parte B periodo	No. Compas	Funciones armónicas	Cifrado americano	Cadencias
B bemol menor. Inestabilidad y ambivalencia tonal.	Frase 1	42-49	D7/III-D7/III-III-III-vii7/s-vii7/s-s-t	Ab7-Ab7-Db-Db-Ddim7-Ddim7-Ebm7-Bbm	Cadencia a tonalidad principal
	Frase 2	50-57	ii7-ii4/3-t-t-D/D-D7/D-D-D	Cm7b5-cm7b5/G-Bbm-Bbm-C-C7-F-F	Cadencia. Auténtica e inconcluso a la dominante de la tonalidad principal.

Fuente. Elaboración propia.

PARTE C

Motivo.

En esta sección se da nuevamente un cambio de carácter a una expresión *cantábile*. La implementación de fermatas y directrices expresivas como *delicado* generan nuevo material temático, buscando ritmos de mayor duración como, blancas con puntillo ligadas y así mismo se emplea el recurso polifónico con el objetivo de dar mayor protagonismo melódico en inspiración al canto.

Figura 38

Motivos En Do mayor



Fuente. Lilian Antonieta, *pasillo de gala No.1*. Jesús pinzón Urrea transcripción de Casallas (2018).

Período.

Esta parte se estructura sobre un solo período enmarcado en los compases 78 al inicio del 102. Este es compuesto y posee una extensión por aumento, donde se encuentra una secuencia modulante, por lo que hay paso por tres tonalidades. Comienza en si bemol mayor, luego pasa por Sol mayor y culmina en Re mayor. En esta última se encuentra la cadencia y se emplean tres

compases de transición, con el material temático principal de la pieza, para retornar a la tonalidad principal y terminar la pieza con la repetición de las partes en forma ABA.

Figura 39

Secuencia modulante paso entre tonalidades

The musical score for Figure 39 consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The piece is in 2/4 time. The key signature starts with two flats (B-flat major) and changes to one sharp (B major) in the final measure. The score includes a 'cresc.' (crescendo) marking in the bass staff. The melody in the treble staff features a prominent motif that serves as a bridge between the two tonalities.

Fuente. Lilian Antonieta, pasillo de gala No.1. Jesús pinzón Urrea transcripción de Casallas (2018).

El motivo melódico principal es utilizado por el compositor como un puente que conecta nuevamente con la sección A, permitiendo el retorno a la tonalidad original y la repetición del esquema formal ABA, con la cual culmina la obra. Este motivo no solo cumple una función modulante entre tonalidades, sino que también enlaza los contrastes de velocidad, concluyendo la sección C con un carácter *cantabile*.

Figura 40

Puente entre C y A

The musical score for Figure 40 consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The piece is in 2/4 time. The key signature starts with one sharp (B major) and changes to two flats (B-flat major) in the final measure. The score includes a 'rit.....' (ritardando) marking in the treble staff and a 'mp' (mezzo-piano) dynamic marking in the bass staff. The melody in the treble staff features a prominent motif that serves as a bridge between the two tonalities.

Fuente. Lilian Antonieta, pasillo de gala No.1. Jesús pinzón Urrea transcripción de Casallas (2018).

Cadencia Final.

Posterior al retorno de las secciones A–B–A, el compositor introduce una cadencia conclusiva que presenta variaciones respecto a la expuesta al inicio de la obra. Se trata de una cadencia compuesta, completa y perfecta, en la que se añaden dos compases adicionales con el propósito de prolongar tanto la progresión armónica como la resolución final, otorgando así un cierre conclusivo y enfático a la pieza.

Figura 41

Cadencia final

The musical score for the final cadence (Figura 41) consists of two systems of piano notation, measures 172 through 176. The key signature is one flat (F major), and the time signature is 3/4. The score includes the following details:

- Measure 172:** Treble clef with a complex chordal texture and a descending eighth-note line. A fingering '5' is indicated for the right hand. The bass clef has a single note.
- Measure 173:** Treble clef with a half note chord. Dynamics include *ff intenso* and *ff*. The bass clef has a half note chord.
- Measure 174:** Treble clef with a half note chord. Dynamics include *ff*. The bass clef has a half note chord.
- Measure 175:** Treble clef with a half note chord. Dynamics include *fff*. The bass clef has a half note chord. Performance markings include *M.D.* (Messa di Voce) and *loco*.
- Measure 176:** Treble clef with a half note chord. Dynamics include *fff*. The bass clef has a half note chord. Performance markings include *M.S.* (Messa di Voce) and *loco*. A final measure rest is shown with a '61' below it.

A dashed line labeled '8va' indicates an octave shift for the bass clef in measures 174 and 175.

Fuente. Lilian Antonieta, pasillo de gala No.1. Jesús pinzón Urrea transcripción de Casallas (2018).

5. IMPLEMENTACIONES DE RECURSOS EN EL PROCESO COMPOSITIVO Y VISUALIZACIÓN DE LAS POSIBLES DIFICULTADES TÉCNICAS

5.1 Pasillo No. 1

Este pasillo fue compuesto en la tonalidad principal de Si bemol mayor y presenta una indicación de tempo moderado, junto con la indicación expresiva *cantabile*, la cual sugiere una conducción melódica de carácter vocal, similar a la de un cantante. La sección B, se concibió como un contraste expresivo mediante el uso de la indicación *marcato*. No se presentan cambios de tempo contrastantes a lo largo de la obra, por lo que se mantiene una velocidad estable durante toda la pieza; únicamente en la sección C se indica una ligera disminución del tempo mediante la indicación *meno mosso*. La obra se estructura dentro de una forma tripartita en la que cada sección se repite (AABBCC), configuración que corresponde a una forma tradicional del pasillo instrumental de la época. Asimismo, la pieza se desarrolla dentro de un lenguaje tonal, cuyas progresiones armónicas resultan congruentes con el estilo de los referentes analizados, situando la composición dentro del lenguaje del pasillo de la primera mitad del siglo XX. La estructura y tratamiento dentro de la tonalidad es de la siguiente manera:

Tabla 16

Estructura y tratamiento tonal Pasillo No.1

Parte A	Parte B	Puente	Parte C
(1-19)	(19-36)	(37-71)	(37-71)
Bb	F	Preparación modulación	Gm

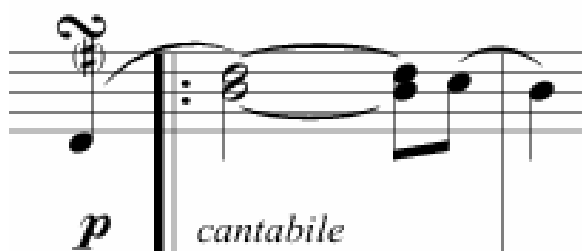
Nota. Elaboración propia

Tabla 17*Disposición de las repeticiones en la ejecución*

II: A :II	II: B :II	Puente	II C-C' II
------------------	------------------	---------------	-------------------

Nota. Elaboración propia.**Parte A.**

El motivo principal de esta parte se concibió desde un bordado cromático a la nota principal de la melodía a través de un grupeto. Así mismo, este realiza un salto ascendente de sexta menor. Este motivo se encuentra en la mano derecha, es del tipo anacrúsico, al igual que en los motivos principales de las piezas de referencia. El motivo es del tipo compuesto al abarcar más de un tiempo fuerte. Esta constituido rítmicamente por una negra ligada a una blanca, que, a su vez, está ligada a una corchea y culmina con una ligadura de dos notas.

Figura 42*Motivo principal de la parte A**Fuente.* Pasillo n.º 1, Diego A. Ahumada.

La mano izquierda en esta sección, y en gran parte de la obra, cumple un rol de acompañamiento mediante la conducción armónica de los acordes, sosteniendo la melodía presentada en la mano derecha. Dicho acompañamiento se articula a través de un patrón rítmico

de negra con puntillo, corchea y negra, ritmo característico y recurrente en el pasillo. Asimismo, se indica el uso del pedal con el fin de aportar mayor claridad interpretativa.

Figura 43

Acompañamiento de la mano izquierda

Fuente. Pasillo n.º 1, Diego A. Ahumada.

Esta sección se encuentra estructurada a partir de dos períodos simples y simétricos, cada uno de ocho compases. En las obras analizadas como referentes, fue frecuente encontrar ampliaciones formales derivadas del uso de secuencias armónicas, ya sean diatónicas o modulantes; sin embargo, en la obra compuesta en el marco de esta investigación, la primera sección se concibe sin aumento formal. No obstante, se identifica un rasgo común entre las obras de referencia y la composición realizada, dado que en las primeras frases del primer período es habitual el reposo sobre una función subdominante, como se observa en el Pasillo n.º 2 de Emilio Murillo, el Estudio de pasillo n.º 1 de Oriol Rangel. Este recurso fue incorporado de manera consciente en la composición desarrollada.

Tabla 18

Comparación entre la primera frase, reposo en acorde de función subdominante

	<i>Pasillo No. 2.</i> Emilio Murillo	<i>Estudio de pasillo</i> <i>1.</i> Oriol Rangel	<i>Pasillo No 1.</i> Diego Ahumada
Tonalidad principal sección	Do menor	Fa menor	Si bemol mayor
Progresión Armónica	t-t-t6-ii6/5	t-D4/3-t6-D2/s-s6-D4/3/s-s-s	T-T6-ii-ii6
Acorde de reposo	Dm7b5/f	Bbm	Cm/Eb

Nota. Elaboración propia

La cadencia del primer período es de tipo auténtica, al presentar la progresión D7–T. Esta se tomó como referencia de la cadencia empleada en el primer período del *Estudio de pasillo n.º 1*, con el propósito de mantener una proporción formal similar: una cadencia auténtica para cerrar el primer período y una cadencia compuesta para culminar la sección, otorgando un mayor carácter de resolución. En el pasillo compuesto se destaca, además, una conducción armónica ascendente a manera de notas de paso en la mano izquierda. Mediante este recurso, el autor busca resaltar una breve línea melódica en dicha mano, que funciona como respuesta a la melodía de la mano derecha. Este modelo tratamiento melódico se tomó de referencia en la cadencia del primer período de la parte B del *Pasillo No.2* de Emilio Murillo.

Figura 44

Comparación de tratamiento melódico en acorde de la mano izquierda



Nota. A la izquierda *Pasillo No.2*. Emilio murillo. Transcripción propia. A la derecha *Pasillo N.1*. Composición propia.

En las obras escogidas como referentes se evidenció el uso de la repetición de una sección con el propósito de realizar variaciones temáticas o extender la forma, como ocurre en *Lilian Antonia*, *Pasillo de gala n.º 1*, así como el empleo de casillas de repetición, ya sea, para propiciar un nuevo inicio o para construir una cadencia conclusiva que cierre una idea musical y dé paso a una nueva sección. En el pasillo compuesto, se planteó igualmente el uso de casillas de repetición; aunque ambas conducen a una cadencia sobre el acorde principal, la segunda casilla cumple la función de reforzar el cierre formal de la primera parte, otorgándole un mayor sentido de conclusión. En ambas casillas la cadencia es compuesta, perfecta y completa. Teniendo la progresión vii/D, acorde con función de subdominante, K6/4- D7-T.

Figura 45

Uso de las casillas de repetición en la cadencia parte A



Fuente. *Pasillo n.º 1*, Diego A. Ahumada.

Parte B.

En esta sección, por lo general, se introducen nuevos elementos musicales que generan contraste, el cual puede manifestarse a través de cambios de tonalidad, ritmo, tempo, textura o incluso mediante variaciones en los patrones de acompañamiento. En el caso de esta composición, se empleó una modulación hacia la tonalidad de la dominante, culminando la sección en Fa mayor. Asimismo, se produjo un cambio en el carácter expresivo, pasando de *cantabile* a *marcato*, lo que genera un incremento en la intensidad dinámica. Finalmente, se modificó el esquema de acompañamiento, sustituyéndolo por un patrón de negra y blanca, similar al utilizado en la sección B del Estudio de pasillo n.º 1

Figura 46

Comparación inicio de parte B

The image displays two musical staves side-by-side for comparison. The left staff is a transcription of Oriol Rangel's 'Estudio de Pasillo No.1', marked 'Allegro' and '8va'. It features a melody in the upper voice and a piano accompaniment with chords and eighth notes. Dynamics include 'f' and 'ff'. The right staff is the author's 'Pasillo No.1', marked 'f marcato'. It shows a similar melodic line but with a different accompaniment pattern consisting of alternating eighth and sixteenth notes. The dynamics are 'f marcato'.

Nota. A la izquierda Oriol Rangel. *Estudio de Pasillo No.1*, transcripción German Darío Pérez. Camargo (2020) y a la derecha. Composición del autor *Pasillo No.1*

Asimismo, en los análisis de las obras tomadas como referentes se evidenció que el contraste característico de la sección B suele incluir la incorporación de nuevos motivos melódicos. En el caso de la composición desarrollada, se integró un motivo basado en tresillos de corchea, los cuales cumplen una función de respuesta, en coherencia con el esquema tradicional de pregunta–respuesta presente en el discurso musical del estilo. Esta idea se refuerza mediante

un contraste dinámico, al emplear la indicación *piano*, en oposición al *forte marcato* con el que se presentaba el inicio de este fragmento.

Figura 47

Nuevo motivo melódico, tresillo de corcheas



Fuente. Pasillo n.º 1, Diego A. Ahumada.

Luego, se dispuso una modulación pasajera hacia la tonalidad del segundo grado Do menor, que por cromatismo de la tercera del acorde se genera el acorde de dominante de la dominante, en este caso, Do mayor para concluir esta parte en el acorde de la dominante, en ese sentido Fa mayor.

Figura 48

Modulación a Do menor



Fuente. Pasillo n.º 1, Diego A. Ahumada.

Figura 49

Cadencia hacia tonalidad de dominante, Fa mayor

The musical score for Figure 49 is written in F major (one flat) and 2/4 time. It begins at measure 31. The first system contains measures 31-34. The second system contains measures 35-36, with measure 35 being the first ending (1.) and measure 36 being the second ending (2.). The first ending is marked with a forte (*f*) dynamic, and the second ending is marked with a piano (*p.*) dynamic. The score includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various musical notations such as notes, rests, and chords.

Fuente. Pasillo n.º 1, Diego A. Ahumada.

La cadencia aplicada en Fa mayor es de tipo auténtico, al presentar la progresión V7-I, siendo completa y perfecta en la primera casilla. En la segunda casilla, la cadencia se considera imperfecta, debido a que la melodía concluye en la quinta del acorde de tónica. Al igual que en la sección A, se implementa el uso de la segunda casilla con el propósito de generar un cierre más conclusivo en la repetición, a manera de imitación del tratamiento de la cadencia empleada en dicha sección.

Posterior a la repetición de la parte B, se compuso un período a manera de puente con el fin de conducir hacia la parte C de la composición. Dicho pasaje fue concebido para preparar la modulación hacia la tonalidad paralela. Aunque en las secciones internas de la obra no se desarrollaron secuencias destinadas a ampliar los períodos, la forma general sí se expande mediante la incorporación de este puente. Esta técnica compositiva se evidencia igualmente en la coda del Pasillo n.º 2 de Emilio Murillo, obra tomada como referente analítico.

Tabla 19

Comparación entre la coda en pasillo dos y el puente en el pasillo 1

	<i>Pasillo No. 2. Emilio Murillo</i>	<i>Pasillo No 1. Diego Ahumada</i>
Ubicación	Final de la Parte B para realizar re exposición de A. compases 60-71	Final de la parte B para conducir a parte C. Compases 38-53
Progresión Armónica	T-vi-T-vi-[t-vii7/ii]-[D6/5-vii7/iii]-[T6-T6/5]-D7-D7-vi-vi-iii-D7/iii-[T-D6/5/ii]-[ii-D7]-[T-S6]-D-D7/iii	ii-D7-T-D/ii-ii-D7-T-D4/3/ii-ii-D7-T-D7/ii-ii(iv) - D7-t
Tratamiento tonal	La coda se presenta inicialmente en la tonalidad de Lab mayor y, posteriormente, se conduce hacia la tonalidad de Do menor. Este retorno se realiza mediante una modulación directa, empleando el acorde de Sol con séptima, subrayado con rojo, el cual funciona como dominante de Do menor y permite la resolución hacia dicha tonalidad.	El puente inicia en la tonalidad de Sib mayor y se desarrolla una modulación hacia Sol menor mediante el uso del acorde pivote de Do menor, el cual cumple la función de segundo grado en la tonalidad de Sib mayor y de cuarto grado en Sol menor, tal como se indica en la progresión armónica subrayado en color rojo.
Características	En la coda se destacan el uso de arpeggios a gran velocidad y secuencias armónicas que dan un carácter con ímpetu.	En este breve intermedio se destaca el uso de ligaduras de dos notas, junto con la repetición de la segunda, recurso que aporta un carácter expresivo al discurso musical.

Nota. Elaboración propia

Parte C.

Esta sección tiene dos períodos cada uno del tipo compuesto, de 16 compases en donde se repite la misma idea musical; sin embargo, a diferencia de las partes anteriores, no emplea puntos de repetición. Este recurso compositivo, como se ha evidenciado en los referentes analizados, se utiliza con el fin de introducir variaciones en los elementos musicales sin perder la coherencia de la idea principal. En el caso de esta composición, se implementa para realizar un cambio de registro mediante un desplazamiento de la textura desde el ámbito agudo hacia el grave, utilizando ambas manos en clave de Fa. Asimismo, el motivo se transforma, ya que en la

primera exposición se presenta en octavas y, posteriormente, se reconfigura en acordes, respetando el diseño melódico original.

Figura 50

Variación en el registro y textura, manteniendo coherencia melódica

The image displays a musical score for two systems. The first system is in treble clef, marked with a piano (*p*) dynamic and a tempo of *meno mosso*. It features a melodic line in the upper register (treble clef) and a polyphonic accompaniment in the lower register (bass clef). The second system is in bass clef, marked with a piano (*p*) dynamic, showing the same melodic line transposed to a lower register and the polyphonic accompaniment. Brackets are used to group the notes in both systems, highlighting the melodic coherence across the register change.

Fuente. *Pasillo n.º 1*, Diego A. Ahumada.

En las composiciones, si bien se implementan referentes previamente escogidos, el autor busca evidenciar el uso de su creatividad y la construcción de una voz propia a partir de su experiencia pianística y del estudio de diversas obras del repertorio. A partir de este proceso, se identifican patrones y motivos melódicos breves que, en algunos casos, se integran de manera sutil en la composición mediante el recurso de la paráfrasis, incorporando asimismo un recorrido personal en el tratamiento del material musical. Un ejemplo de ello se encuentra en el acompañamiento de la mano izquierda, estructurado a partir de la combinación de una negra y una blanca, junto con una disposición polifónica que incluye una ligadura de dos negras en la voz superior. Este modelo de acompañamiento toma como referencia, a manera de analogía estilística pianística, el *Valse brillante opus 34.no 1* de Frédéric Chopin, generando un efecto melódico en la mano izquierda, recurso que se justifica por la afinidad rítmica y estilística existente entre el pasillo y el vals.

Figura 51

Comparación esquemas de acompañamiento con vals brillante



Nota. A la izquierda, fragmento del Valse brillante, op. 34, n.º 1, de Frédéric Chopin, tomado de la edición G. Schirmer, Inc. (1967). A la derecha, Pasillo n.º 1, de Diego A. Ahumada.

El cierre de ambos períodos emplea la misma fórmula armónica y el mismo tipo de cadencia, los cuales se estructuran a partir de la progresión del acorde napolitano en primera inversión con función de subdominante (N6), seguido del acorde K6/4, el acorde de dominante con séptima (D7) y la tónica (T), configurando así una cadencia compuesta, completa y perfecta. El final de esta primera pieza no presenta ningún tipo de prolongación, cadencia rota ni aumento formal, como se observa en algunos de los referentes analizados, sino que se resuelve de manera directa mediante la repetición del acorde tónico una octava superior, acompañado de una indicación de calderón. No obstante, este aspecto se considera relevante para ser explorado en composiciones posteriores, con el propósito de enriquecer progresivamente el proceso creativo a partir de la praxis.

Figura 52*Cadencia final Pasillo No.1*
*Fuente. Pasillo n.º 1, Diego A. Ahumada.***5.1.1 Recomendaciones sobre posibles desafíos técnicos en el Pasillo No.1**

En este apartado, que será abordado en cada una de las piezas compuestas, se abordan los elementos dentro de la pieza que pueden llegar a constituir una dificultad técnica para su ejecución o interpretación. Por lo tanto, se desglosan y se articulan con la investigación de referentes y postulados teóricos, consignados en los ejes articuladores de la técnica, con el fin de poder brindar herramientas en su estudio, para intentar dar solución a estos posibles desafíos.

- **Carácter *cantabile* y uso del *legato***

Figura 53*Ejemplo 1*
Fuente. Pasillo n.º 1, Diego A. Ahumada.

La primera parte de la pieza tiene un carácter cantábile, aquí el autor quiso plasmar su afinidad por el canto, como se ve de ejemplo en el motivo principal, que consta de un grupetto a manera de bordado de la nota principal, seguido de un salto de sexta que desencadena en una nota doble en ritmo de blanca. Así pues para lograr una óptima ejecución de esta sonoridad propuesta, es importante la relajación brazo en el descenso natural hacia el teclado (Breithaupt, 1909), y al levantarlo, en concordancia con el fraseo, exista la relajación tanto del antebrazo y de la muñeca, para ayudar a liberar las posibles tensiones acumuladas en los dedos logrando así acercarse a la sonoridad del legato. Así mismo se puede reflexionar en la frase de Hoffman, citada por Kim (2020) y que menciona que “la mejor manera de producir un legato hermoso es deslizar los dedos sobre las teclas, minimizando la sensación de pulsación individual de cada dedo” (p. 61).

- **Arpeggios**

Figura 54

Ejemplo 2



Fuente. *Pasillo n.º 1*, Diego A. Ahumada.

En este caso, donde se articulan arpeggios en las inversiones del acorde de Si bemol mayor, se recomienda el uso de una ligera rotación del antebrazo. A partir del movimiento del antebrazo en relación con la muñeca, se genera un leve gesto rotatorio que contribuye a liberar la

tensión acumulada en los dedos (Matthay, 1903; Kochevitsky, 1967; Neuhaus, 1973). En esta rotación, es importante la postura del pulgar para evitar la tensión de este, ya que como indica Türk (1789/1982), este debe mantener una postura natural sobre el teclado.

- **Ligadura de dos notas y *staccato***

Figura 55

Ejemplo 3



Fuente. *Pasillo n.º 1*, Diego A. Ahumada.

Este es el material temático principal en el cuál fue construido el puente entre B y C. Se observa la intención del autor por destacar tanto la articulación de la ligadura de dos notas, como un contraste de *staccato*. Para abordar este pasaje se recomienda emplear la digitación de los dedos 3-2 consecutivamente y en los *staccato* 3-2-1, realizando un cambio de dedo en la misma nota. No obstante, para poder lograr una mayor claridad en la articulación es importante no tensionar las falanges de los dedos, y mantener una postura uniforme de la mano, sin exagerar el movimiento en el *staccato* (Türk, 1789).

- **Salto en el acompañamiento de la mano izquierda**

Figura 56

Ejemplo 4



Fuente. *Pasillo n.º 1*, Diego A. Ahumada.

Es importante también tener en cuenta la manera en que se estructura el acompañamiento, en donde a lo largo de la pieza la mano izquierda va a estar realizando saltos, ya octava o nota suelta, a un acorde. En este tipo de saltos es importante la conciencia de la relajación y posición de los hombros, ya que como se sugiere Matthay, (1903) los hombros sumados a la liberación del torso, tienen un gran incidencia en la conciencia del espacio corporal y su desplazamiento, y que además, al tener armadura con uso de teclas negras estos tendrán un impacto al ingreso y salida de las manos al teclado.

- **Octavas continuas**

Figura 57

Ejemplo 5



Fuente. *Pasillo n.º 1*, Diego A. Ahumada.

Como se evidencia, hay algunos momentos donde el autor implementó octavas continuas, sea bien en la mano izquierda o en la derecha como se observa en las imágenes de ejemplo. Estas deben ser tratadas pensando en la conexión de movimientos integrados por la flexibilidad de la muñeca quien actúa en este caso como mediadora entre el brazo y los dedos, evitando la rigidez y favoreciendo la continuidad del gesto pianístico (Neuhaus, 1973), en especial cuando en el contexto de la pieza se destaque un rol de melodía, más que de acompañamiento. Así mismo, se

recomienda la digitación 1-5 y el uso de pedal derecho muy sutilmente entre cada paso de octava. Cómo se observó en el postulado de Banowetz (1985) referente a los pedales, se busca aquí que este tenga un rol de conectar, más que de generar efectos en la armonía.

5.2 Pasillo No. 2

El pasillo n.º 2 fue compuesto en honor a *Boggie*, el perro que acompañó al autor del presente proyecto durante más de quince años y cuyo fallecimiento coincidió con el inicio del proceso de composición de esta obra. El motivo melódico principal se construye a partir de una nota pedal combinada con el movimiento de la corchea en la voz superior, lo que genera un gesto técnico de rotación del antebrazo. Este movimiento se asocia de manera simbólica a un temblor, rasgo característico que dio origen al nombre de *Boggie*, en alusión a la gelatina producto popular en Colombia, ya que, al igual que esta, temblaba con frecuencia durante su etapa de cachorro.

En esta composición, a diferencia del Pasillo No. 1, se ampliaron las posibilidades compositivas mediante la incorporación de una introducción, un mayor contraste de tempo y el uso de secuencias como recurso para la ampliación de los períodos. En consecuencia, la obra se organiza dentro de una forma tripartita ABC con introducción.

La introducción cumple la función de establecer la tonalidad principal, la cual se mantiene en la sección A, correspondiente a Sol mayor. La sección B conduce hacia la tonalidad de la dominante, en este caso Re mayor, mientras que la sección C se desplaza hacia la tonalidad relativa menor, Sol menor, incorporando además la tonalidad del VIb. Este procedimiento modulante es frecuente en el pasillo del período estudiado y fue identificado previamente en el marco teórico, específicamente en el apartado dedicado a la estructura formal del género.

Tabla 20

Estructura y tratamiento tonal entre las partes.

Introducción	Parte A	Parte B	Parte A	Parte C	Parte A
(1-18)	(19-52)	(53-71)	(72-87)	(88-122)	(123-156)
G	G	D	G	Gm-Eb	G

Nota. Elaboración Propia

En la introducción se reutiliza parte del material temático con el propósito de establecer un vínculo estructural entre la sección C y la reexposición de la parte A. En este sentido, entre los pasillos analizados, la obra que presenta una mayor afinidad en términos estructurales y de concepción interpretativa es *Lilian Antonia. Pasillo de gala n.º 1*. Particularmente en la sección A, el compositor prescinde del uso de casillas de repetición y opta por la variación de los elementos musicales, manteniendo la coherencia temática y discursiva del material expuesto.

De manera análoga, la sección B se presenta una sola vez, conservando esta lógica formal. Sin embargo, se evidencian diferencias en el planteamiento de la reexposición, dado que en esta composición únicamente aparece la sección A', sin desarrollarse la forma AA'BA' observada en el referente. Asimismo, tras la sección C, la reexposición no retoma la estructura completa AA'BA', sino que se resuelve mediante la sucesión A-A', lo cual configura una particularidad formal propia de la obra y refuerza su carácter individual dentro del lenguaje del pasillo.

Tabla 21

Comparación entre distribución de las partes de la forma, A) Lilian Antonia, pasillo de gala No.1, Jesús pinzón Urrea y B) Pasillo No.2, Diego A. Ahumada López

A)

II A-A' II	II B II	II A-A' II	II C II	II A-A' II	II B II	II A-A' II
------------	---------	------------	---------	------------	---------	------------

B)

II A-A' II	II B II	II A' II	II C II	II A-A' II
------------	---------	----------	---------	------------

Nota. Elaboración Propia.

Introducción.

En el proceso de composición de la introducción se planteó tanto el establecimiento de la tonalidad como la presentación de un motivo melódico susceptible de ser recapitulado en secciones posteriores de la obra, procedimiento observado en el *Estudio de pasillo No. 1* de Oriol Rangel. Por esta razón, dicho motivo se concibió como breve y estructuralmente sencillo, de manera que pudiera ser fácilmente reconocible en su reaparición. A diferencia de lo que ocurre en el *Estudio de pasillo No. 1*, en esta composición el motivo no se presenta de manera inmediata, sino que cumple inicialmente una función preparatoria.

El motivo está conformado por una secuencia de negras que desarrollan un arpeggio ascendente, prescindiendo del uso de la quinta del acorde. Al alcanzar la nota más aguda, la línea melódica desciende por intervalos de tercera. Este motivo se repite en tres ocasiones, cada una con un incremento progresivo de intensidad.

Figura 58*Motivo de la introducción*

Fuente. Pasillo No.2. Diego A. Ahumada López

En la tercera exposición se introduce, además, una ampliación rítmica del motivo, la cual culmina en la nota principal del acorde de dominante —en este caso, Re mayor—, preparando así la llegada del acorde de dominante con séptima (D7). A continuación, el acorde de D7 se presenta mediante un pasaje ascendente de semicorcheas con intercambio de manos, que culmina en un re⁶ agudo en la clave de sol. Este gesto concluye con un silencio de blanca con calderón, recurso que se empleará de manera recurrente a lo largo de la obra. Dicho silencio cumple la función de generar expectativa y contraste, dando paso al carácter vivace de la sección A.

Figura 59*Ampliación del motivo y arpeggios en semicorcheas*

Fuente. Pasillo No.2. Diego A. Ahumada López

Parte A.

Esta sección inicia con una indicación de tempo *Vivace*, blanca con puntillo igual a 100, junto con la indicación expresiva *piano leggero*. El material del motivo principal, concebido desde un carácter íntimo por parte del autor, es de tipo simple y anacrúsico, y está constituido por una secuencia de corcheas que se repite. En dicha secuencia se presenta una nota pedal ubicada en las corcheas de los tiempos débiles, mientras en la voz superior se desarrolla la melodía principal. A partir de este diseño, el autor busca explorar un sutil movimiento de rotación del antebrazo en la mano derecha; debido a su ligereza, se requiere un contacto superficial con el teclado.

Figura 60

Motivo principal de la parte A

The musical score for Figure 60 is written for piano. It features a treble clef and a bass clef. The tempo is marked 'Vivace' with a quarter note equal to 100. The dynamics are marked 'p' (piano) and 'leggero'. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef starts with a quarter rest followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef has a whole rest. The number 19 is written above the first measure.

Fuente. Pasillo No.2. Diego A. Ahumada López

A similitud de *Lilian Antonia. Pasillo de gala n.º 1*, se planteó una sección A y una sección A' entrelazadas mediante un lazo, evitando el uso de casillas de repetición. Este recurso compositivo permite introducir variaciones en distintos elementos musicales, tales como el ritmo de acompañamiento de la mano izquierda, el registro de la melodía, la conducción armónica y el tipo de cadencia. En este sentido, es en la sección A' donde se presenta la cadencia conclusiva de la idea forma.

Tabla 22

Comparación entre la parte A y A con pasillo de referencia de análisis, Lilian Antonia, pasillo de gala No.1.

	<i>Lilian Antonia, pasillo de gala No.1</i>	<i>Pasillo No 1. Diego Ahumada</i>
Número de compás parte A. Total de compases	(1-16) 16	(19-36) 18
Número de compas Parte A'. Total de compases	(17-40) 24	(37-52) 16
Características	tanto la sección A como la sección A' están constituidas por períodos compuestos, unidos mediante un lazo de cinco compases que cumple la función de conexión entre ambas secciones. Existe también al final de A una secuencia de tres compases para fortalecer la cadencia.	tanto la sección A como la sección A' están constituidas por períodos compuestos, unidos mediante un lazo de tres compases que cumple la función de conexión entre ambas secciones.

Nota. Elaboración propia

Dicho lazo se estructuró de manera similar en cuanto a su carácter descendente; no obstante, en el *Pasillo n.º 2* se adapta a un nivel de instrumentista más básico. Por esta razón, se concibe como un lazo de menor extensión y construido dentro de la escala diatónica, a diferencia del lazo presente en *Lilian Antonia. Pasillo de gala n.º 1*, el cual se encuentra estructurado a partir de procedimientos cromáticos.

Figura 61*Comparación lazos sección A*

A)

B)

Nota. A) *Lilian Antonia, pasillo de gala No.1*. Jesús pinzón Urrea transcripción de Casallas (2018) y B) *Pasillo No.2*. Diego A. Ahumada López.

La variación aplicada en esencia en la parte A' en comparación con A, responde a cambios tanto en el motivo como en el acompañamiento; sin embargo, se mantiene la coherencia de la idea principal. El motivo melódico se transporta una octava más abajo y, a su vez, se acompaña con un ritmo de pasillo más marcado. Mientras que en la parte A se emplea un esquema de acompañamiento basado en dos negras, en la parte A' se utiliza el patrón rítmico de negra con puntillo, corchea y negra. Asimismo, cuando la armonía se extiende, el acompañamiento se transforma en un diseño rítmico de dos corcheas, silencio de corchea, dos corcheas y silencio de corchea, lo que aporta un mayor dinamismo a esta sección.

Figura 62*Comparación parte A con A'*

Vivace $\text{♩} = 100$

19

p leggiero

a tempo

Nota. A la derecha motivo en A y la izquierda motivo en A', *Pasillo No.2*. Diego A. Ahumada López.

Al autor le llamó la atención la implementación del recurso de la conducción de la voz del bajo, como se observa en la subida cromática presente en el pasillo No. 2 de Emilio Murillo, específicamente en la sección del puente. A partir de esta referencia, se decidió incorporar dicho recurso en la composición del Pasillo No. 2 de Diego A. Ahumada, aplicándolo en la preparación de la cadencia durante la repetición de la sección A'. En este caso, la conducción del bajo se desarrolla de manera diatónica y con un movimiento descendente, adaptándose al nivel técnico de la obra y manteniendo la coherencia estilística.

Figura 63

Tratamiento del bajo conducido



Nota. A la izquierda Pasillo No. 2, Emilio Murillo y a la derecha Pasillo No.2, Diego A. Ahumada.

Para finalizar esta sección, se empleó una cadencia conclusiva estructurada a partir de la progresión iv (Cm), utilizando el grado armónico de la tonalidad, en este caso mi^b, seguido del acorde K6/4, el acorde de dominante con séptima (D7) y la tónica (T). Este cierre se refuerza mediante el uso tradicional en el género del pasillo de dos negras entre los acordes de dominante y tónica, lo que aporta un carácter resolutivo y conclusivo a la sección.

Figura 64*Cadencia Parte A'*

Musical score for Cadencia Parte A'. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It starts at measure 84. The melody in the treble clef consists of eighth notes: G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bass clef accompaniment features chords: a G4 chord (G-B-D) with a forte (f) dynamic and a fourth inversion (iv) marking, followed by a K6/4 chord (G-B-D) with a long note in the bass, then a D7 chord (D-F-A-C) with a long note in the bass, and finally a whole note G4 chord (G-B-D) with a 'T' marking.

Fuente. Pasillo No.2. Diego A. Ahumada López

Parte B.

En el inicio de esta sección se incorpora un nuevo motivo melódico que surge a partir de una célula rítmica de tresillos de semicorchea, siendo esta una figura irregular. Este recurso también se observa en el pasillo No. 2 de Emilio Murillo; no obstante, aunque se comparte la célula rítmica, la concepción y el tratamiento melódico del motivo difieren en ambas obras. En el pasillo de Murillo, los tresillos son empleados como una secuencia destinada a preparar el retorno hacia la reexposición, mientras que en el Pasillo No. 2 compuesto por el autor cumplen la función de generar contraste de carácter respecto a las secciones A y A'. Posteriormente, el motivo se complementa con una figura de cuatro corcheas, que contribuye a la continuidad del discurso musical.

Figura 65*Comparación uso de tresillos de semicorchea*

Comparison of triplet eighth notes. The left side shows two measures from Emilio Murillo's Pasillo No. 2. The first measure has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) with a 'rit.' marking. The second measure has a triplet of eighth notes (B4, A4, G4) with a 'p' marking. The right side shows a measure from Diego A. Ahumada's Pasillo No. 2, featuring a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) with a 'f' marking.

Nota. Nota. A la izquierda *Pasillo No. 2*, Emilio Murillo y a la derecha *Pasillo No.2*, Diego A. Ahumada.

En cuanto a la estructura del período, esta se organiza en dos períodos simples, de los cuales el segundo presenta una extensión por aumento. En dicha extensión se desarrolla una secuencia armónica acompañada de un breve lazo melódico que permite la conexión con la sección A’.

En esta extensión por aumento se incorporan elementos de ampliación formal que han sido evidenciados en los referentes analizados, como el uso de secuencias armónicas presentes en el pasillo No. 2 de Emilio Murillo, en el cual se estructura una progresión armónica basada en el movimiento por cuartas en los compases comprendidos entre el 18 al 21. Este recurso llamó la atención del autor y fue implementado en la extensión por aumento del segundo período de la sección B de la presente composición, con el fin de fortalecer la transición estructural sin comprometer la coherencia estilística.

Tabla 23

Comparación entre secuencias Armónicas

	<i>Pasillo No. 2. Emilio Murillo</i>	<i>Pasillo No 1. Diego Ahumada</i>
Ubicación	Compases 18-21	Compases 62-65
Total de compases	4	4
Tonalidad en el fragmento	Do menor	Re mayor
Progresión Armónica	C7-Fm-Bb7-Eb	D-D#dim7(B7)-Em-A/C#-D
Observaciones	La secuencia amplía la forma de la parte A, y alista la cadencia. Esta progresión obedece a un círculo por cuartas, formando así la secuencia armónica	La secuencia amplía el segundo período de la sección B y se repite en dos ocasiones con el fin de preparar la cadencia. La progresión armónica se fundamenta en un círculo de cuartas, aunque con un tratamiento diferenciado. En este contexto, el compositor emplea un reemplazo del acorde principal que cumple la función de dominante secundaria. Específicamente, el acorde D# ⁷ funciona como sustituto del acorde B7, señalado con rojo, recurso que se utiliza para conservar la conducción melódica del bajo y reforzar la continuidad del discurso armónico.

Nota. Elaboración propia

Esta sección de la obra culmina con un compás a modo de lazo melódico, el cual presenta un descenso cromático en la voz superior y conduce hacia un acorde de dominante con séptima y sexta bemol, configurando un acorde aumentado que genera tensión y prepara el retorno a la tonalidad principal de la pieza. Este recurso facilita la reexposición de la sección A', antes de dar paso a la sección C. El uso del lazo como elemento de preparación se tomó como referencia de *Lilian Antonia, Pasillo de gala No. 1*. No obstante, en dicha obra el lazo presenta un mayor nivel de complejidad técnica debido al empleo de figuras irregulares y contrastes métricos. Si bien se contempló la posibilidad de incorporar este tipo de recursos, el autor optó por desarrollar un lazo de carácter más sencillo, priorizando la claridad técnica y la coherencia interpretativa. Este aspecto se proyecta como un elemento a profundizar en futuras composiciones, dado el interés del autor en la exploración de figuras rítmicas irregulares.

Figura 66

Comparación entre lazos melódicos

The figure displays two musical excerpts side-by-side. The left excerpt, from 'Lilian Antonia, pasillo de gala No.1', features a complex melodic line in the right hand with a large slur over it, marked 'ad lib.', 'M.S', 'M.D', and 'loco'. The left hand provides harmonic support with chords and a dynamic marking of 'sfz'. The right excerpt, from 'Pasillo No 2', shows a simpler melodic line in the right hand with a 'rit.' marking, and a more straightforward harmonic accompaniment in the left hand.

Nota. A la izquierda *Lilian Antonieta, pasillo de gala No.1* fuente. Casallas (2028). A la derecha *Pasillo No 2*. Diego A. Ahumada.

Parte C.

La sección C de la composición se inicia con un cambio de tempo a *Moderato*, negra igual a 140; y con una indicación de carácter *espressivo*, acompañada de una dinámica de *piano*. Este cambio de velocidad responde a dos aspectos fundamentales: en primer lugar, a la intención

del autor de profundizar en el contraste expresivo entre las secciones de la obra; y, en segundo lugar, a la reaparición del motivo presentado en la introducción, el cual es retomado en esta ocasión en la tonalidad paralela menor, Sol menor. Tal como se señaló previamente, este motivo cumple una función estructural de conexión, ya que facilita el proceso modulante y contribuye al establecimiento de la nueva tonalidad, reafirmando su papel articulador dentro de la forma general de la composición.

Figura 67

Modulación a partir del motivo

The musical score for Figure 67 consists of two systems of piano accompaniment. The first system, starting at measure 84, is in G major (one sharp) and marked *Moderato* with a tempo of 140. It begins with a forte (*f*) dynamic. The melody in the right hand features eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A double bar line occurs after measure 87. The second system, starting at measure 89, is in G minor (two flats) and marked *p espress.*. The melody continues with a similar rhythmic pattern, and the left hand accompaniment changes to reflect the new tonality. The score ends at measure 92.

Fuente. *Pasillo No 2.* Diego A. Ahumada.

La sección C suele constituir el espacio formal destinado a la modulación hacia la tonalidad más lejana dentro de la estructura del pasillo instrumental, tal como lo señalan Montalvo y Pérez Sandoval (2006). En la presente composición, esta sección desarrolla dos procesos modulantes: el primero se establece en la tonalidad de Sol menor, correspondiente al primer período; mientras que el segundo período conduce hacia la tonalidad de Mi bemol mayor.

Esta segunda modulación se realiza mediante el transporte del motivo melódico, el cual es reubicado en la tonalidad de Mi bemol mayor.

Figura 68

Modulación a Mi bemol con el uso del motivo.

Fuente. Pasillo No.2. Diego A. Ahumada.

Es importante señalar que este procedimiento de transporte del motivo melódico a diferentes tonalidades y alturas toma como referencia la sección C, del *Lilian Antonieta, Pasillo de gala n.º 1*, en la cual dicho recurso se emplea como estrategia estructural para articular la modulación y ampliar el discurso formal, cómo se evidencia a continuación.

Figura 69

Modulación por medio del motivo en Lilian Antonieta, pasillo de gala No.1.

Fuente. *Lilian Antonieta, pasillo de gala No.1.* Jesús pinzón Urrea transcripción de Casallas (2018).

En esta sección, el autor realiza un nuevo guiño a su experiencia personal en el estudio del piano, incorporando recursos discursivos de carácter melódico y contrapuntístico que

remiten, de manera referencial y no literal, a procedimientos presentes en la *Sonata para piano op. 109*, tercer movimiento, variación n.º 4, de Ludwig van Beethoven. Dicha referencia no implica una cita directa ni la reproducción de material temático específico, sino una apropiación estilística general relacionada con el tratamiento del discurso musical y la densidad contrapuntística, adaptada al lenguaje y a las necesidades expresivas del pasillo compuesto.

Figura 70

Paráfrasis sonata Op. 109

Var. IV. 635
 Un poco meno andante cioè è un poco più adagio come il tema. (♩ = 80.)
 Etwas langsamer als das Thema.

a) *piacevole.*
espr.

A)

Pasillo No. 2 5

104
dolce

B)

Nota. A) Fragmento de la *Sonata para piano op. 109*, tercer movimiento, variación IV, de Ludwig van Beethoven, edición G. Schirmer, Inc. (1967). B) Fragmento del *Pasillo n.º 2*, composición de Diego A. Ahumada.

Esta sección culmina con la misma ampliación del motivo empleada en la introducción, con el fin de dar paso nuevamente a las secciones A y A', cumpliendo así una función de reexposición para cerrar esta parte de la obra. A diferencia de la introducción, en este caso no se recurre al arpeggio en semicorcheas; en su lugar, se emplea un silencio con calderón, recurso que

permite al intérprete retomar con claridad la velocidad principal de la pieza antes de la reexposición

Figura 71

Ampliación de motivo para culminar C

Fuente. *Pasillo No.2.* Diego A. Ahumada López

La cadencia final de la pieza se estructura de la misma manera que en la exposición de la sección A', correspondiendo a una cadencia compuesta, completa y perfecta. Se añade un compás con un cierre tradicional propio del ritmo de pasillo, basado en el patrón rítmico de negra con puntillo, corchea y negra, recurso utilizado previamente en otras secciones de la obra. En esta composición, al igual que en el Pasillo n.º 1, no se explora la ampliación de la forma mediante el uso de cadencias rotas; no obstante, este aspecto se tendrá en cuenta para su posible aplicación en la composición del tercer pasillo.

5.2.1 Recomendaciones sobre posibles desafíos técnicos en Pasillo No.2

- Semicorcheas de la introducción

Figura 72

Ejemplo 6

The musical score for Example 6, starting at measure 16, is written for piano. It features a series of alternating eighth-note patterns between the left hand (LH) and right hand (RH). The LH begins with a descending eighth-note pattern, followed by the RH with an ascending eighth-note pattern. This alternation continues, with the LH playing a descending pattern and the RH playing an ascending pattern. The piece concludes with a final LH note and a fermata. A 'rit.' (ritardando) marking is placed below the final measures. A double bar line with a repeat sign is at the end of the score.

Fuente. Pasillo No.2. Diego A. Ahumada López

En la introducción hay una sucesión de semicorcheas que da paso al motivo principal de la obra. En estas hay una alternación en las manos, comenzando con la izquierda y luego la derecha hasta llegar a la nota fundamental del acorde propuesto. En este paso se buscó generar un encadenamiento y enlace entre ambas manos. Para esta ejecución hay tres aspectos a revisar. Por una parte el desplazamiento entre registros, con relación a la postura en el banquillo, esto para que se ejecute con una buena postura y con libertad de movimiento en el torso y hombros, como se menciona en Chang (2010). En segundo lugar como se evidenció en Kochevitsky (1967), es importante la intervención del antebrazo y la liberación de la muñeca en ambas manos, con el fin de lograr una misma idea lineal, sin sentir una separación rítmica abrupta.

Por último aquí el pedal cumple dos funciones según lo contextualizado en Banowetz, (1985), la de generar un efecto y color de tensión y generar una mayor resonancia. Por tanto, se recomienda un descenso total del pedal en este fragmento.

- Notas quebradas y destacar melodía

Figura 73

Ejemplo 7

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system, starting at measure 19, is marked 'Vivace' with a tempo of quarter note = 100 and 'p leggiero'. It features a melodic line in the right hand with a slur over measures 19-21 and a bass line with chords and a pedal point. The second system, starting at measure 59, features a melodic line in the right hand with a slur over measures 60-61 and a fermata over the final note, and a bass line with chords and a pedal point.

Fuente. Pasillo No.2. Diego A. Ahumada López

La idea central de este estudio se encuentra estructurada por la construcción melódica a partir de dos voces. La melodía puede encontrarse en la parte superior o inferior respectivamente acompañada de una nota pedal bien sea en el pulgar o el meñique. Es importante suavizar la nota pedal, sea Sol en el primer caso o Re en el segundo. Para esto, es indispensable que en la rotación se lleve ligeramente el peso hacia los demás dedos, y que el dedo que tenga la nota pedal bien sea, el pulgar o el meñique se toquen de manera superficial. Sobre esto, Kim (2020) postula la incidencia de la muñeca en la producción de la sonoridad deseada, buscando destacar la nota melódica con ayuda de la rotación en conjunto con el antebrazo.

- **Secuencia de cuartas en semicorcheas**

Figura 74

Ejemplo 8



Fuente. Pasillo No.2. Diego A. Ahumada López

Esta secuencia, que conecta la Parta A de la A', está conformada principalmente por la secuencia de cuartas descendentes. Se recomienda el uso de la digitación (4-1) - (5-2). Aunque pudiera inferirse que al ser una figura rítmica de pequeño valor en una velocidad de *vivace* se debería emplear un ataque a través de los dedos y el mantenimiento de la postura de la mano, como menciona Türk (1789/1982) en sus postulados, se recomienda mejor el empleo sutil de la rotación en intervención con la muñeca y antebrazo (Kim, 2020), ya que con este recurso, se puede generar mayor claridad en el *ritardando* que conduce al calderón en la nota re, logrando así prevenir tensión en los dedos.

- **Secuencias de tresillos, arpeggios y polifonía.**

Figura 75

Ejemplo 9



Fuente. Pasillo No.2. Diego A. Ahumada López

Este material temático que predomina en la parte B se presenta a manera de secuencias, por lo que va a ser recurrente en esta sección. En el tresillo se recomienda que el ataque se maneje con el menor movimiento posible, manteniendo la horizontalidad de la mano y la curvatura natural del dedo. Por otra parte la conducción del arpeggio a la nota superior, que generó un efecto polifónico, es importante que se haga desde la rotación y transmitiendo el peso del brazo (Breithaupt, 1909). Esto con el fin de destacar la duración de la figura rítmica con relación a las corcheas de las voces internas.

- **Repetición de una misma disposición de acorde.**

Figura 76

Ejemplo 10



Fuente. Pasillo No.2. Diego A. Ahumada López

Al hacer la repetición de un mismo acorde a gran velocidad, es posible que se generen tensiones en la muñeca, así como la no uniformidad de las voces en la emisión sonora. Como se evidenció en Matthay (1903), es importante la revisión de la postura del brazo con respecto al codo para que en no llegue a un ángulo de 90 grados. Asimismo, es importante revisar la alineación del antebrazo con relación a la muñeca, y que esta se encuentre flexible, suavizando la repetición de cada corchea y atacando muy cerca del teclado (Neuhaus, 1973).

5.3 Pasillo No. 3

Este pasillo fue compuesto en la tonalidad principal de Ab mayor, y se encuentra construido sobre Dos partes principales AB, con introducción. A diferencia de los anteriores dos pasillos, este fue diseñado con una coda para dar cierre a la pieza. Aunque lo más usual en el pasillo instrumental es que sea compuesto bajo una estructura de tres partes, no obstante, como mencionaron Montalvo & Pérez Sandoval (2006), existen excepciones de pasillos construidos bajo dos partes principales, como el pasillo No. 2 del Compositor Emilio Murillo, del cual se toma de referencia formal para la construcción del tercer estudio.

Tabla 24

Disposición de la forma y tratamiento tonal

Introducción	II A-A' II	II: B :II –B'II	II A-A' II	CODA
Fm	Ab	Eb	Ab	Fm

Fuente. Pasillo No.3. Diego A. Ahumada López

Introducción.

La introducción planteada en la composición comparte varios rasgos similares con el *estudio de pasillo No 1* como lo son la tonalidad, la indicación expresiva de *ad libitum*, y parte de la idea del motivo en el que se desarrolla una melodía a partir de disposiciones de sucesiones acordes en disposiciones de rango de octava. No obstante, pese a estas similitudes, cada pieza tiene una idea melódica y discursiva distinta. Por ejemplo, en la primera pieza, el desarrollo de la introducción establece la tonalidad de Fm, mientras que, en la segunda, la introducción conlleva a una conducción para la tonalidad relativa mayor, en este caso, La bemol mayor.

Parte A.

Como se mencionó anteriormente la idea central de la parte A se basa en el discurso melódico con una textura a través de la sucesión de acordes con amplitud de octava en las voces externas similar a la que se encuentra en el *Estudio de pasillo No.1*.

Figura 77

Contraste entre principales motivos

Lento

The image shows a musical score for piano, divided into two sections. The left section is marked 'p' (piano) and the right section is marked 'mf legato' (mezzo-forte legato). The tempo is indicated as 'Lento'. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The left section shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The right section shows a similar structure but with a different melodic line and bass line. The notation includes various chords and melodic fragments, with a double bar line separating the two sections.

Nota. A la izquierda Oriol Rangel. *Estudio de Pasillo No.1*, transcripción German Darío Pérez. Camargo (2020) y a la derecha. Composición del autor *Pasillo No.3*, Diego A.Ahumada.

El modelo de estructuración de la parte A y A' fue diseñada a similitud con la pieza *Lilian Antonieta pasillo de gala No.1*. Esto debido a que comparten similitud en el desarrollo de

dos períodos compuestos del tipo asimétrico y que no se emplea puntos de repetición para realizar variación en el material temático. En este caso A' varía el motivo del acorde que venía en bloque, fraccionándolo en el arpeggio del acorde.

Figura 78

Motivo en A'

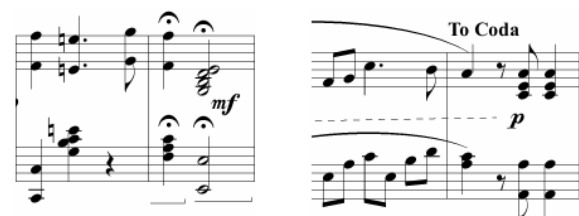


Fuente. Pasillo No. 3, Diego A. Ahumada López

Otro contraste entre la parte A con relación con A' es la cadencia, ya que en A se escribió reposando en Fa menor. Y en A', la cadencia reposa en la tonalidad principal de La bemol mayor. El acorde de E bemol con séptima puesto inmediatamente de la llegada al acorde de Fa menor se escribió para servir de enlace entre ambas partes.

Figura 79

Contraste entre cadencia en A y A'



Fuente. Pasillo No. 3, Diego A. Ahumada López

En la extensión por complemento de la parte A', se realiza una secuencia armónica para extender la forma, tratamiento evidenciado en los referentes analizados. Sin embargo, se buscó el enlace hacía el diseño melódico en ambas manos de manera imitativa, generando un efecto de voces independientes. Este tratamiento se evidenció en el pasillo No 2 de Murillo, en la parte A.

Figura 80

Comparación entre el uso de las secuencias



Nota. A la izquierda *Pasillo No.2*. Emilio murillo. Transcripción propia. A la derecha *Pasillo N.1*. Diego A. Ahumada.

Parte B.

La parte B que comienza con la modulación a la tonalidad de dominante, en este caso Eb, se estructura bajo un período compuesto simétrico que se repite por medio de puntos de repetición. Posteriormente, aparece un período B' compuesto y asimétrico con extensión por complemento, ya que se realizó un proceso de preparación de una cadencia que conecta nuevamente a la sección A como reexposición.

A diferencia de las dos composiciones anteriores, en esta, el autor se dio mayor libertad en la exploración de los cambios de velocidad entre cada parte de la obra, con el fin dar mayor dinamismo a la pieza. No obstante, en esta parte de la composición, fue donde más se realizó uso del recurso de la variación en el tiempo. Incluso, se buscó conectar de manera de forma más

natural, los contrastes dentro de una misma parte, tratamiento que se había evidenciado en el *Estudio de pasillo No 1*, y *Lilian Antonieta, pasillo de gala No 1*.

Esta parte, que tiene un carácter más virtuoso en comparación con la parte A y A', comienza con una línea melódica en la mano izquierda que se fragmenta en la mano derecha por medio de octavas quebradas. Este se utilizó para preparar la modulación pasajera a la tonalidad de Cm, con la variación de las octavas en bloque en la parte B'. Este tratamiento de desplazar el motivo para generar la modulación en una técnica observada en *Lilian Antonieta, pasillo de gala No1* y que se ha implementado en las anteriores composiciones, haciendo que este recurso sea muy concurrido por el autor.

Figura 81

Motivo principal empleado para modulación.

The musical score for Figure 81 consists of two systems. The first system is marked 'Vivace' with a tempo of ♩. = 60 and a forte dynamic (f). It shows a melodic line in the left hand that is fragmented into the right hand through broken octaves. The second system is marked 'rall' and 'p' (piano). It shows a melodic line in the left hand that is fragmented into the right hand through broken octaves, and a bass line that moves between registers.

Fuente. *Pasillo No. 3*, Diego A. Ahumada López

Hubo un aspecto que se pensó en referencia al *Pasillo No.2* de Murillo, el cual es cruce entre las manos, logrando así un efecto en la sonoridad entre el registro grave y agudo. Este procedimiento se aplicó en el *pasillo No.3*, en el desarrollo del segundo material temático de B, donde hay saltos entre octavas por parte de la mano izquierda quien va trasladándose encima de la mano derecha.

Figura 82*Salto de octava en la mano izquierda*
Fuente. *Pasillo No. 3*, Diego A. Ahumada López

Un aspecto observado en el *Estudio de pasillo No.1*, específicamente al final de la parte B', dentro de la cual se esperaba lograr una mayor exploración en el presente tercer estudio, es el de aumentar la forma a partir de la repetición del modelo de una cadencia con las funciones armónicas de D7-T, recurso aplicado antes de la cadencia final de la parte B. No obstante, a diferencia de la obra de Rangel, aquí se busca reafirmar la nueva tonalidad. Sino que, en contraste, a partir la repetición de este motivo, se prepara el retorno a la tonalidad principal de la pieza.

Figura 83

Comparación del uso de la repetición de cadencia.

a)

b)

Nota. A) Oriol Rangel. *Estudio de Pasillo No.1*, transcripción German Darío Pérez. Camargo (2020). B) *Pasillo No.3*, Diego A. Ahumada.

Siguiendo adelante se encuentra la cadencia de la parte B'. El autor quiso tener una mayor audacia en la preparación de la cadencia de la sección por medio de la creación de un lazo, como se evidencia en *Lilian Antonieta, Pasillo de Gala No. 1*. Estos lazos se estructuran a partir de características como la implementación de figuras irregulares y la intervención de alteradores del pulso. Como se había mencionado anteriormente, el autor demuestra interés por la implementación de figuras irregulares; no obstante, pese dichas intenciones se llega a la conclusión que se requiere mayor práctica en el terreno compositivo para lograr este objetivo. No obstante, si se logró elaborar un lazo melódico más completo con respecto a los dos estudios anteriores en conjunto, con la alteración del tiempo por medio del *ad. Libitum*.

Figura 84

Comparación de lazos melódicos

A)

B)

Nota. A) *Lilian Antonia, pasillo de gala No.1.* Jesús pinzón Urrea transcripción de Casallas (2018) y B) *Pasillo No.3.* Diego A. Ahumada López.

Coda

Luego de la reexposición de la parte A y A', se da paso a la *Coda*. Esta se encuentra construida bajo la tonalidad de Fm. En ella, se refuerza la idea de la secuencia que da final a la parte A'. Se buscó que esta sección tuviera una sonoridad apacible e íntima, por lo que se propone el uso de pedal de una *corda* y el descenso en la velocidad. Esta parte del estudio se toma como referencia del uso de una coda en forma del Pasillo No. 2 de Murillo. No obstante, es importante mencionar que ambas cumplen funciones distintas. En murillo, sirve como puente, mientras que en Pasillo No.3 del autor, se concibió como un énfasis del final.

Figura 85*Implementación de la coda*
*Fuente. Pasillo No. 3, Diego A. Ahumada López***5.3.1 Recomendaciones sobre posibles desafíos técnicos en Pasillo No. 3**

- **Apertura de la mano en disposiciones abiertas: introducción y parte A**

Figura 86*Ejemplo 11*
Fuente. Pasillo No. 3, Diego A. Ahumada López

En la introducción del Pasillo No. 3 y en la parte A, se dispuso a exponer la idea central de la pieza. Esta idea fue concebida a partir de la conducción melódica con la apertura de las manos, con disposiciones de octavas u acordes con voces intermedias en bloque. En el caso de

este fragmento específico se usa la indicación de F y de Ad. Lib, con el fin de generar un efecto de ímpetu y expectativa, mientras que en el la parte A, se desarrolla la idea en un tiempo regular. Este tipo de disposiciones, en donde la mano requiere abertura en una prolongación de tiempo larga, podrían generar tensiones y estas, a su vez, generar molestias en áreas como las muñecas, antebrazo, hombros y zona escapular.

Ahora bien, para estudiar o interpretar el fragmento indicado, es importante colocar atención en los hombros, en el esfuerzo por evitar la contracción por demasiado tiempo y su relación directa con el peso (Breithaupt, 1909). Además, estos, inciden en la cadena muscular superior compuesta del brazo, antebrazo y muñeca, buscando obtener un sonido más pleno y menos forzado (Matthay, 1903), como se concibió en este punto de la introducción. Así mismo, se puede revisar la flexibilidad de la muñeca en los movimientos rotatorio, ascendente y descendente en coordinación con el antebrazo (Kim, 2020), esto para ayudar a lograr un gesto más natural, llevando a conducir el fraseo de la melodía, aunque se encuentre escondida en las estructuras de disposiciones abiertas con octavas u acordes.

Por último, se recomienda una implementación del pedal derecho, según la función que indica Banowetz (1985). En el caso de la introducción, este se utiliza para brindar una mayor resonancia, más que ayudar a conectar. Esto con el propósito de generar un efecto dramático mayor en los calderones. Por tanto, se sugiere su descenso total, mientras que, en A, se concibió para ayudar a conectar los saltos y las disposiciones abiertas de la mano, aportando a lograr un mejor *legato*.

- Sobre adornos u ornamentaciones presentes

Figura 87

Ejemplo 12



Fuente. *Pasillo No. 3*, Diego A. Ahumada López

A lo largo de los estudios compuestos por el autor, un recurso que fue implementado con frecuencia fue el uso de notas de adorno u ornamentaciones. En esta pieza, se implementaron dos, un *grupetto*, y dos semicorcheas como notas auxiliares. Si bien es importante que la posición de la mano se encuentre alineada con el antebrazo y que los dedos mantengan su curvatura natural como se evidenció en Turk (1789), al igual que el fortalecimiento e independencia como se mencionó en Clementi (1801, 2014), se recomienda que se tenga en consideración el desbloqueo de la muñeca y los músculos del antebrazo, con el fin de proyectar mayor claridad y fluidez de las ornamentaciones en la interpretación de estos pasajes (Kim, 2020; Neuhaus, 1973).

- Octavas quebradas en la mano derecha y *portato* en la mano izquierda.

Figura 88

Ejemplo 13



Fuente. Pasillo No. 3, Diego A. Ahumada López

El inicio de la parte B está marcado por un fuerte contraste, tanto en la velocidad al volverse vivace, cómo en la intención. Si bien, hasta el momento se tenía un contexto con sentido más melódico en la parte A, con el uso de las octavas quebradas en la mano derecha y el *portato* de la mano izquierda, se generó un mayor dinamismo desde el componente rítmico.

Se recomienda trabajar este pasaje con manos separadas y con dos aspectos técnicos principales. El primero refiere a la implementación del movimiento de la rotación en los músculos del antebrazo de la mano derecha, con un ataque cercano para practicar las octavas quebradas y sucesivas a gran velocidad, en especial si la apertura implica un estiramiento pronunciado o se trata de un de un estudiante de temprana edad (Kim, 2020; Neuhaus, 1973). El segundo obedece a trabajar el *portato* de la mano izquierda a partir del sutil movimiento accedente y descendente natural de la muñeca, cuando se ejecuta sin tensión (Neuhaus, 1973).

Posteriormente, al haber independizado cada movimiento en el respectivo brazo de cada mano, se puede proceder al ensamble de ambos motivos.

- **Cruce de octavas de la mano izquierda.**

Figura 89

Ejemplo 14



Fuente. Pasillo No. 3, Diego A. Ahumada López

En esta sección del estudio, se realizó un cruce de la mano izquierda, por encima de la derecha, en intervalo de octavas en bloque. En este pasaje, la mayor incidencia se relaciona con la configuración del hombro y zona escapular, con relación a una postura erguida y flexible en el banquillo, teniendo presente ambas zonas deben contar con la libertad suficiente para permitir el desplazamiento del brazo izquierdo entre el registro grave al registro agudo en el teclado (Matthay, 1903). También, se puede tener en cuenta la recomendación de Breithaupt (1909) sobre la relajación de la muñeca al levantar el brazo. Esto permitirá mantener la apertura de la octava durante el salto sin que se genere torciones o tensiones en el antebrazo.

- **Cromatismos en el lazo de la cadencia en B**

Figura 90

Ejemplo 15

The musical score for Example 15 is presented in a grand staff format. It begins at measure 83. The right-hand part (treble clef) features a melodic line with a trill and a triplet. The left-hand part (bass clef) includes a forte dynamic marking and a triplet. The piece concludes with the instruction 'D.C. al Coda'.

Fuente. *Pasillo No. 3*, Diego A. Ahumada López

En el lazo que conduce al final de la parte B, se encuentra una sucesión de semicorcheas antecedidas por un tresillo de semicorchea. Como se ve en la figura 90, *ejemplo 15*, aparece de un regulador dinámico seguid de un *Forte*, por lo que este lazo se desarrolla con gran dinamismo. Gracias a la indicación del *ad lib.*, el intérprete puede tomar tiempo suficiente para desarrollar la secuencia propuesta.

Para su debido desarrollo, hay que tener en cuenta que, con la aparición de las teclas negras por las alteraciones, es importante que la mano entre en el teclado con anticipación, haciendo uso del movimiento desde el hombro (Matthay, 1903). Esto se complementa por los postulados con relación a la postura de la mano y la naturalidad de la escala de si mayor que es más ergonómica por la posición de los dedos centrales en las teclas negras (Eigeldinger, 1987). Así mismo, el complementar la ejecución de los dedos con el uso de la rotación del antebrazo (Kim, 2020; Matthay, 1903; Neuhaus, 1973), es clave para el efecto que se quiere generar en este fragmento con al desarrollo de la escala cromática en una articulación de fraseo y gesto.

- **Búsqueda del sonido de la *coda***

Figura 91

Ejemplo 16

Fuente. *Pasillo No. 3*, Diego A. Ahumada López

La *coda*, que es un momento en el que el autor quiso generar un ambiente de intimidad, puede llegar a requerir varios tratamientos para su ejecución. Por una parte, se configura a partir de un *piano* sobre el acorde comprendido en Fa menor, quebrado en intervalos de octava en bloque, nota pedal y sexta nuevamente en bloque, por lo que se recomienda que no haya mucho movimiento de la mano y se ataque muy cerca del teclado. No obstante, si se busca el sonido a partir de solo la digitación, se puede ocasionar rigidez en músculos del antebrazo y la muñeca, lo que incluso podría llegar a producir molestia (Kim, 2020). La recomendación es la aplicación natural de la rotación, sin exagerar en este caso el movimiento, para generar la intención dinámica del piano. Asimismo, el pedal de *una corda* va a ayudar a generar la sonoridad planteada. Sin embargo, al no estar presente la mayoría de la pieza, se hace la recomendación de Matthay (1903), en donde menciona que, al no usarse constantemente, el pie izquierdo puede ir ligeramente hacia atrás. Por tanto, el estudiante o interprete deberá tener presente la preparación del pie para su debida activación.

6. CONCLUSIONES

El pasillo enmarcado en el siglo XX

La presente investigación permitió la exploración general de las características históricas y sociales del género musical pasillo, abarcando así aspectos como su origen gracias a la influencia de varias danzas en especial del *Waltz*, al igual que su evolución, en su forma estructura, forma de interpretación y su influencia en el ámbito social. Así mismo, fue posible delimitarlo en el tipo pasillo instrumental para piano, visibilizando los elementos que se encuentran intrínsecos en el lenguaje musical y los principios fundamentales que permean el fenómeno del ritmo en la temporalidad del siglo XX.

Esta contextualización permitió al autor adentrarse en la estética estilística y en los aspectos formales que estructuraron el pasillo instrumental para piano principalmente del siglo XX y sus principales exponentes. Dentro de tales aspectos, se encontró que, en su mayoría, este obedece a un lenguaje enmarcado en la tonalidad. Así mismo, se examinó la inclusión de la tercera parte de la forma, también conocida como trio, la cual es atribuida al compositor Pedro Morales Pino, estructurándolo en su mayoría, en la forma tripartita (ABC). No obstante, también existen excepciones de algunos pasillos en la forma bipartita (AB). Así mismo, se evidenció la influencia del romanticismo en los compositores locales, mayormente en la primera mitad del siglo XX.

Los referentes analizados

El análisis que se realizó a través de los elementos morfológicas y estilísticos de las tres obras referentes fue un insumo importante para el desarrollo del proyecto y las composiciones. La delimitación en la temporalidad y órdenes cronológicos fueron útiles para poder identificar,

relacionar y cotejar los tratamientos y disposiciones de los tratamientos de los elementos musicales a través de la forma, orientando y permeando al autor de dichas características. Si bien, cada compositor obedece a su propio contexto debido a sus vivencias, y logran una singularidad de su identidad a través del lenguaje discursivo musical, se pudieron observar parámetros en común entre las composiciones analizadas, lo que permiten comprender y sintetizar parte de la estética pasillo del siglo XX.

En principio, se concluye que las obras se encuentran enmarcadas en el contexto de la tonalidad, por lo que el lenguaje armónico se estipula y obedece a dicho contexto. Se evidencia en ellas las nociones estructurales del pasillo en la forma tripartita (ABC), a excepción del pasillo no. 2 de Emilio murillo, que estructura en una forma Bipartita (AB), modelo formal que también se encuentra ocasionalmente en el género. Así mismo, los compositores decidieron de forma autónoma el orden de la disposición de las partes que estructuran la forma y sus respectivas repeticiones.

Ahora bien, dentro de las técnicas compositivas identificadas, las que más se resaltaron y que se buscó aplicar en el proceso creativo se relacionan con la ampliación de la forma y del período a través de extensiones. En estas fue posible identificar recursos como los esquemas de repetición y variación en las cadencias; el uso de secuencias armónicas, diatónicas y modulantes; y la implementación del lazo melódico, encargado de servir como conector entre las secciones o como refuerzo de las cadencias. Asimismo, se evidenció la generación de contrastes de carácter y velocidad entre las distintas partes de la forma, así como el tratamiento de motivos característicos, tanto en las células rítmicas y en los esquemas de acompañamiento propios del género como en la preparación de modulaciones. Finalmente, también se observó el uso de agregados formales tales como la introducción y la coda.

La implementación de los ejes articuladores de la técnica en la propuesta didáctica para el estudio de las composiciones.

La revisión documental que se llevó a cabo, en donde se pudo realizar un barrido de un grupo representativo de postulados y tratados concernientes a la técnica pianística ejemplificó las diversas posturas desde los orígenes del instrumento y sus procesos de transformación. Se trató de una temática que orientó al autor, contribuyendo a reconfigurar la concepción de los estudios compuestos, dejando a su vez en evidencia los posibles desafíos técnicos inherentes a estos.

Así pues, al catalogar los postulados técnicos a través de ejes articuladores — correspondientes a la interacción de las partes corporales implicadas en la ejecución instrumental y en la producción sonora— se evidenció la relación e impacto existentes entre cada una de ellas, lo cual permite no concebir estos aspectos corporales de la técnica de manera fragmentada, sino desde una perspectiva más holística. Esto responde a la importancia de desarrollar una conciencia técnica basada en la interrelación de cada parte del cuerpo y su incidencia en el concepto de cadena muscular, visión expuesta por referentes como Matthay, Breithaupt y Neuhaus.

En consecuencia, en la selección de las posibles dificultades técnicas abordadas en los estudios compuestos como repertorio didáctico, es posible inferir una inclinación del autor hacia la atención de necesidades específicas derivadas de su propio proceso instrumental, como, por ejemplo, las características de manos de pequeñas dimensiones. En este sentido, la investigación buscó dar respuesta a dichas dificultades mediante el análisis de los procesos musculares implicados entre muñeca, antebrazo, brazo, hombros y dedos, así como su aplicación en movimientos orgánicos, como la rotación, los cuales pueden contribuir a solventar estas problemáticas técnicas y, a su vez, favorecer la obtención de un sonido más cálido.

El proceso compositivo

Finalmente, el proceso creativo desarrollado en este proyecto permitió consolidar un ejercicio consciente de apropiación de técnicas compositivas identificadas en los referentes analizados, en diálogo con la visión de Schoenberg sobre el estudio estructurado de la forma. Estas herramientas fueron adaptadas y aplicadas en la elaboración de las tres composiciones propuestas, entendidas no como un fin autoral en sí mismo, sino como un material orientado al fortalecimiento del desarrollo instrumental de estudiantes de piano de nivel intermedio y como parte de pensar al autor en su quehacer profesional en el ámbito docente. De este modo, la creación musical se asumió como un recurso didáctico integrado a la práctica pedagógica, evidenciando la pertinencia de la composición como estrategia formativa. Asimismo, este acercamiento abre la posibilidad al autor de continuar profundizando en el estudio de la composición, no solo desde una perspectiva técnica, sino también como un espacio de reflexión personal, en la búsqueda progresiva de una voz propia que dialogue a partir de la experiencia humana.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Isaza Velásquez, A. (2023). El piano civilizador, o cómo un instrumento musical debía ayudar en la construcción de la nación colombiana, 1848—1910. *Historia Y Memoria*, (29), 85–105. <https://doi.org/10.19053/20275137.n27.2023.14822>

- Banowetz, J. (with Internet Archive). (1985). *The pianist's guide to pedaling*. Bloomington : Indiana University Press. <http://archive.org/details/pianistsguidetop00jose>

- Beltrando, C. (2001). *Historía de la música* (ESPASA CALPE, S.A.). ESPASA CALPE, S.A.

- Bent, I. (1987). *Analysis*. Macmillan.

- Bermúdez, E., & Duque, E. (2000). *HISTORIA DE LA MÚSICA EN SANTAFÉ Y BOGOTÁ 1538-1938* (Biblioteca Luis Angel Arango; Dirección editorial Fvndación de Mvsica, Juan Luis Restrepo V.). fvndacion de mvsica.

- Berrío, L. (2022). *Historia social del piano*.
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/almamater/article/download/349854/20808198/251249>

- Breithaupt, R. M. (Rudolf M. (with Robarts - University of Toronto). (1909). *Natural piano-technic: Preliminary to intermediate grade*. Leipzig : D.F. Kahnt.
<http://archive.org/details/naturalpianotech02breiuoft>

- Cáceres, H. J. (2020). *Influencia y aporte de Oriol Rangel en la difusión, estructuración, y perfeccionamiento de la música andina tradicional colombiana: entre lo clásico y lo popular*. Recuperado de: <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/79044>

- Casallas, W. (2018) Análisis interpretativo y pedagógico de los pasillos de gala de Jesús Pinzón Urrea.

<https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/63423/TESIS%20JESUS%20PINZON%20corregida%20Final.pdf>

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

- Chang, Chaun. C. (2010). Fundamentals of piano practice. <https://outlook.office365.com/host/377c982d-9686-450e-9a7c-22aeaf1bc162/7211f19f-262a-42eb-a02e-289956491741>

- Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística* (Alianza). Alianza Editorial S.A.

- Clementi, M. (2014). *Introduction to the art of playing on the piano forte, Op. 42* (J. Ruiz-Alma, Ed., reimpresión de la obra de 1801). Mútopia Project.

- Contreras, O. I. (2023). *La exploración tímbrica a través de las indicaciones de expresión y el uso del pedal en la composición de tres pasillos colombianos para piano solista*. [Creación de obra artística]. Repositorio Institucional UNAD.

<https://repository.unad.edu.co/handle/10596/54555>

- Czerny, C. (with McGill University Library). (1839). *Complete theoretical and practical piano forte school: From the first rudiments of playing to the highest and most refined state of cultivation with the requisite numerous examples newly and expressly composed for the occasion, opera 500*. London : R. Cocks. <http://archive.org/details/McGillLibrary-000162610-19367>

- Davidson, Harry C (1970). Diccionario Folklórico de Colombia. Música, instrumentos y danzas. Tomo III. Publicación del Banco de la República.
- Delgado, T. C., Beltrán, E. M., Ballesteros, M., & Salcedo, J. P. (2015). La investigación-creación como escenario de convergencia entre modos de generación de conocimiento. *Iconofacto*, 11(17), 10-28.
- Duque, E. A. (2007). La cultura musical en Colombia, siglos XIX y XX. En *Gran Enciclopedia de Colombia*, Vol. 7, Arte 2. Círculo de Lectores.
- Eigeldinger, J. (Ed.). (1986). *Chopin: Pianist and teacher: As seen by his pupils*. Cambridge University Press.
- George Kochevitsky (with Internet Archive). (1967). *Art of Piano Playing (Art of)*. Alfred Publishing Company. <http://archive.org/details/artofpianoplayin0000geor>
- Gillespie, J. (1995). *Five Centuries Of Keyboard Music : (Wadsworth Publishing Company, Inc., Vol. 1)*. Wadsworth Publishing Company, Inc. <https://archive.org/details/FiveCenturiesOfKeyboardMusic>
- Good, E. M. (2001). *Giraffes, black dragons, and other pianos: A technological history from Cristofori to the modern concert grand (2nd ed.)*. Stanford University Press.
- Guillermo, A. M. (1997). *ABC del Folclor Colombiano. Premio Nacional de Educación a la Vida y Obra de un Educador*. Panamericana Editores.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, M. P. (2014). *Metodología de la investigación (6.ª ed.)*. McGraw Hill Interamericana Editores.
- Hindemith, P. (1937). *The craft of musical composition (Vol. 1)*. Schott.

- Kim, G. (2020). A Pedagogical Guide to Teaching Tone Production for Elementary-Level Piano Students, with Examples from Appropriate Elementary-Level Music [Doctoral, University of North Texas]. <https://doi.org/10.12794/metadc1707233>
- LA FORMACIÓN PIANÍSTICA, E. N. (2006). Catalina Roldán Quintero.
- Latcham, M. (1993). The Check in Some Early Pianos and the Development of Piano Technique around the Turn of the 18th Century. OXFORD UNIVERSITY PRESS, 21(1), 28-38+41-42.
- Mark, T. C. (with Internet Archive). (2003). What every pianist needs to know about the body: A manual for players of keyboard instruments : piano, organ, digital keyboard, harpsichord, clavichord. Chicago : GIA Publications.
<http://archive.org/details/whateverypianist0000mark>
- Marulanda, O. (1984). El folclor de Colombia: Práctica de la identidad cultural (artestudio editores). artestudio editores.
<https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/2398>
- Matthey, T. (1903). The Act Of Touch In All Its Diversity An Analysis And Synthesis Of Pianoforte Tone Production. Bosworth & Co. Ltd.
- Meyer, L. B. (1973). Explaining music: Essays and explorations. University of California Press
- Miller, D. (2011). On piano performance – technology and technique. Contemporary Theatre Review, 21(3), 261–275. <https://doi.org/10.1080/10486801.2011.585980>
- Ministerio de Educación Nacional. (2016). Casas de la cultura en Colombia.

- Ministerio de Educación Nacional. (s. f.). Sistema Nacional de Información de la Educación Superior (SNIES). <https://snies.mineducacion.gov.co/portal/>

- Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes. (2004). Pitos y tambores: Cartilla de iniciación musical (Cartilla). Ministerio de Cultura.

- Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes. (2025). Plan Nacional de Música para la Convivencia 2025–2035.

https://www.mincultura.gov.co/direcciones/artes/Documents/planes-de-las-artes/PNC_M%C3%9ASICA_DOC%2016-05-2025.pdf

- Montalvo, F., & Sandoval, J. (2006). Método de improvisación en el pasillo de la región andina colombiana . ministerio de educación.

<https://researchs.pedagogicaproxy.elogim.com/c/6frksc/search/details/stwzv7pv?db=a9h%2Cbai%2Ccat07103a%2Ciih%2Ce000xww%2Cnlebk%2Cesu%2Ceric%2Czbh%2C8gh%2Cibh%2Cofm%2Cpif%2Crft%2Csxi%2Csph&limiters=None&q=Montalvo%20L.%20C3%B3pez%20%20Francy%20Lizeth%20%20y%20Javier%20Alcides%20P%20C3%A9rez%20Sandoval.%202006.%20M%20C3%A9todo%20de%20%20improvisaci%C3%B3n%20en%20el%20pasillo%20de%20la%20Regi%C3%B3n%20Andina%20Colombiana.%20Bogot%C3%A1%20Ministerio%20de%20Cultura.%20&searchMode=boolean>

- Neuhaus, H. (with Internet Archive). (1973). The art of piano playing. London : Barrie & Jenkins. http://archive.org/details/artofpianoplayin0000nega_j516

- Ocampo Lopez, J. (2000). Las fiestas y el folclor en Colombia. El Ancora Editores. <https://openurl.ebsco.com/contentitem/cat07103a:upn.127464?sid=ebsco:plink:crawler&id=ebsco:cat07103a:upn.127464&crl=c>

- Orquesta Filarmónica de Bogotá. (s. f.). Centros Filarmónicos Escolares.
<https://fomento.ofb.gov.co/centros-filarmonicos-escolares/>
- Perdomo Escobar, J. I. (1980). Historia de la musica en colombia (Quinta Edición). PLAZA & JANES, Editores Colombia Ltda.
- Quintero, C. A. (2015). Facetas. [Universidad Autónoma de Bucaramanga UNAB. Pregrado Música]. Repositorio Institucional UNAB <http://hdl.handle.net/20.500.12749/1022>
- Quintero, M. L. V., & Forero, F. (2015). Planteamiento Interpretativo del Pasillo Colombiano.
- Rodriguez, M. E. (2016). (PDF) MÚSICA NACIONAL: EL PASILLO COLOMBIANO. Universidad de los andes. <https://doi.org/10.13140/RG.2.1.2215.9765>
- Rubén López, C., & Úrsula San Cristóbal, O. (2014). Investigación artística en música.
- Ruíz Mendez, J. L. (2008). (PDF) Breve reseña del pasillo colombiano y aporte compositivo. ResearchGate, 6.
- Salguero Niño, J. S. (2016). Rasgos y diferencias estilísticas e interpretativas del pasillo colombiano en el piano (Tesis de maestría en Investigación Musical, Universidad de Cundinamarca).
- Schoenberg, A. (1967). Fundamentals of musical composition (G. Strang & L. Stein, Eds.). Faber & Faber.
- Skriagina, S., & Pineda, A. (2019). Formas tonales de pequeñas dimensiones. Editorial Universidad Pedagógica de Colombia. <https://editorial.upn.edu.co/producto/formas-tonales-de-pequenas-dimensiones/>

- Sloboda, J. A. (1985). *The musical mind: The cognitive psychology of music*. Oxford University Press
- Türk, D. G. (1982). *School of Clavier Playing* (R. H. Haggh, Trans.). University of Nebraska Press. (Original work published 1789).
- Velandia martínez, A. F. (2020). *EL PASILLO PARA PIANO COMO MUESTRA DE LA MINIATURA ROMÁNTICA EN LA MÚSICA COLOMBIANA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX*.
- Velandia, A. F. (2020). *El pasillo para piano como muestra de la miniatura romántica en la música colombiana de principios del siglo XX*. (trabajo para optar por el título de licenciado en música, universidad pedagógica nacional.)
- Walker, A. (2005). *Reflections on Liszt*. Cornell University Press.

7.1 ANEXOS

7.1 Composiciones y audios

https://drive.google.com/drive/folders/1gBJJmsrNkrZNkKhJ7tcXQ4JdfdogFNR?usp=drive_link

7.1.1 Pasillo No. 1

Pasillo No. 1 *Diego A. Ahumada Lopez*

Moderato

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

2

Pasillo No.1

Piano score for "Pasillo No.1", measures 24 through 44. The score is written for Piano (Pno.) and includes dynamic markings and articulation.

Measures 24-30: The piece begins with a *f* (forte) dynamic. The right hand features chords and a melodic line, while the left hand provides a bass accompaniment. The dynamic transitions to *mp* (mezzo-piano) by measure 28.

Measures 31-37: The right hand has a melodic line with a first ending (1.) and a second ending (2.). The dynamic is *f*. The left hand continues with a bass accompaniment.

Measures 38-43: The right hand features a melodic line with a *dim.* (diminuendo) marking. The left hand continues with a bass accompaniment.

Measures 44-49: The right hand features a melodic line with a *p* (piano) dynamic, which then transitions to *f* (forte). The left hand continues with a bass accompaniment.

Pasillo No.1

3

Pno.

50

p

p meno mosso

Pno.

56

mf

Pno.

61

mp

Pno.

67

tr

p

4

Pasillo No.1

Piano score for "Pasillo No.1", measures 73-79.

Measures 73-78: The piece begins with a piano introduction. The right hand features a melodic line with triplets and slurs, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics range from *mf* to *f*.

Measures 79-84: The main theme begins in the right hand with a melodic line featuring slurs and accents. The left hand continues with a steady accompaniment. The piece concludes with a final chord in the right hand.

7.1.2 Pasillo No. 2

Pasillo No. 2

Diego A. Ahumada López

Para leggie

Adagio

Piano *p* *mf*

9 *accel.* *cresc.* *rit.*

16 RH LH LH RH LH *rit.*

Vivace ♩ = 100

19 *p leggiero*

24

2

Pasillo No. 2

Pno.

29

mf

34

rit.

a tempo

Pno.

39

Pno.

44

Pno.

49

f

The image displays a piano score for a piece titled "Pasillo No. 2". The score is arranged in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) and the label "Pno." to the left. The first system begins at measure 29 and includes a dynamic marking of *mf*. The second system starts at measure 34 and features tempo markings of *rit.* and *a tempo*. The third system begins at measure 39. The fourth system starts at measure 44. The fifth system begins at measure 49 and includes a dynamic marking of *f*. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and phrasing marks.

Pasillo No. 2

3

Pno.

54

55

56

57

58

Pno.

59

60

61

62

63

Pno.

64

65

66

67

68

Pno.

69

70

71

72

73

Pno.

74

75

76

77

78

4

Pasillo No. 2

79

Pno.

84

Pno.

f

Moderato ♩ = 140

p *express.*

89

Pno.

f

94

Pno.

p

LH

99

Pno.

mp

Pasillo No. 2

104 *dolce* 5

Pno.

109 *mf accel.*

Pno.

114 *f*

Pno.

119 *Vivace* $\text{♩} = 100$
p leggiero

Pno.

124

Pno.

6

Pasillo No. 2

Pno.

129

Pno.

134

mf

Pno.

139

rit.

a tempo

Pno.

145

Pno.

151

rall

7.1.3 Pasillo No. 3

Pasillo No. 3

Diego A. Ahumada-López

ad lib.

Piano

f *rit.* *P*

7 *rit.* *mf legato* ♩ = 100

13 *ped. simile*

19

Pno.

2

Pasillo No. 3

Pno.

25

31

36

41

p

mf

dim.

Detailed description: This page contains four systems of piano music for 'Pasillo No. 3'. Each system is labeled 'Pno.' on the left. The first system starts at measure 25 and includes dynamic markings *p* and *mf*. The second system starts at measure 31. The third system starts at measure 36. The fourth system starts at measure 41 and includes a *dim.* marking. The music is written in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes treble and bass staves with various chords, arpeggios, and melodic lines.

Pasillo No. 3

3

47 *To Coda* *Vivace* $\text{♩} = 60$

Pno.

52 LH LH

Pno.

58

Pno.

63

Pno.

4

Pasillo No. 3

68 *Adagio* ♩ = 100

Pno.

rall *p*

75

Pno.

83 *ad lib.*

Pno.

f

D.C. al Coda

⊕ *Coda*

89 *una corda*

Pno.

meno mosso p

Pasillo No. 3

5

Pno.

93

98

rall