

**Análisis Morfológico de Tres Pasillos para Banda Sinfónica Pertenecientes al Archivo
Musical del Museo Casa Colonial de Pamplona Norte de Santander**

Jairo David Antolinez Velandia

Especialización en Educación Artística

Facultad de Artes y Humanidades

Universidad de Pamplona

18 de junio de 2021

**Análisis Morfológico de Tres Pasillos para Banda Sinfónica Pertenecientes al Archivo
Musical del Museo Casa Colonial de Pamplona Norte de Santander**

Jairo David Antolínez Velandia

Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar al título de Especialista en Educación Artística

Director: Mg. José Javier León Sanchez

Codirectora: Mg. Karol Martinez Contreras

Especialización en Educación Artística

Facultad de Artes y Humanidades

Universidad de Pamplona

18 de junio 2021

Resumen

El objetivo principal de este estudio fue analizar morfológicamente tres pasillos para banda sinfónica pertenecientes al archivo musical del Museo Casa Colonial de Pamplona, Norte de Santander, junto a su edición digital con la finalidad de salvaguardar y difundir el patrimonio, para su conocimiento, interpretación, apreciación y apropiación. Este trabajo sigue una línea de carácter documental a nivel metodológico, de acuerdo con el siguiente proceso: Idea de investigación, planteamiento del problema, inmersión inicial en el campo, concepción del diseño del estudio, definición de la muestra inicial del estudio y acceso a esta, recolección de los datos, análisis de los datos, interpretación de los resultados y elaboración del reporte final. La investigación produjo como resultado el levantamiento y descripción rigurosa de la información contenida en los manuscritos, la edición musical de tres obras para banda sinfónica, junto a sus fichas técnicas, aclarando las decisiones tomadas en la edición, esto incluye la partitura general, las partes, la reducción armónica, la maqueta en audio, el análisis morfológico de cada obra, las respectivas conclusiones y recomendaciones.

Palabras clave: Análisis, morfología, manuscrito, edición, instrumentación.

Abstract

The main objective of this study was to morphologically analyze three “Pasillos” for symphonic band belonging to the musical archive of the Museo Casa Colonial de Pamplona, Norte de Santander, together with its digital edition in order to safeguard and disseminate the heritage, for its knowledge, interpretation, appreciation and appropriation. This work follows a documentary line at a methodological level, according to the following process: Research idea, problem statement, initial immersion in the field, conception of the study design, definition of the initial

study sample and access to this, data collection, data analysis, interpretation of the results and preparation of the final report. The investigation produced as a result the survey and rigorous description of the information contained in the manuscripts, the musical edition of three works for symphonic band, together with their technical sheets, clarifying the decisions made in the edition, this includes the general score, the parts , the harmonic reduction, the audio model, the morphological analysis of each work, the respective conclusions and recommendations.

Key Word: Analysis, morphology, manuscript, editing, instrumentation.

Tabla de Contenido

Resumen.....	4
Tabla de Contenido.....	6
Tabla de Figuras.....	13
Introducción.....	16
Capítulo I.....	18
Planteamiento del Problema.....	18
Justificación.....	22
Objetivos.....	24
Objetivo General.....	24
Objetivos Específicos.....	24
Capítulo II.....	25
Marco Teórico.....	25
Antecedentes Nacionales.....	25
Antecedentes Internacionales.....	29
Bases Teóricas.....	32
Marco Conceptual.....	34
Un acercamiento a la conceptualización de Morfología Musical desde Chevalier.....	35
Morfología General.....	35

Morfología Descriptiva.....	35
Morfología Funcional	35
Elementos de Forma	35
Tipos de motivos o diseños mínimos	36
Elementos básicos en la construcción musical de una obra	37
Capítulo III.....	41
Marco Metodológico.....	41
Enfoque de la Investigación	41
Tipo y Diseño de la Investigación.....	42
Nivel de estudio.....	43
Técnicas e instrumentos para el análisis de la información	44
Criterios a considerar para el análisis morfológico de las obras	44
Capítulo IV.....	46
Edición Digital de Partituras de Tres Pasillos para Banda Sinfónica	46
Consideraciones generales	46
Levantamiento digital de las partituras. Ficha técnica obra: “Emmita” Pasillo de autor anónimo	47
Observaciones sobre el contenido del documento manuscrito y el documento de la edición digital.....	50
Información del Levantamiento Digital de la Partitura.....	52

Edición musical	52
Registro visual	53
Registro sonoro.....	53
Levantamiento Digital de las Partituras. Ficha Técnica Obra: “Mitigal” Pasillo de Víctor Manuel Guerrero Agüedo.....	54
Observaciones Sobre el Estado del Documento Manuscrito	55
Observaciones sobre el Contenido del Documento Manuscrito y el Documento de la Edición Digital.....	56
Edición musical	57
Registro visual	58
Registro sonoro.....	58
Levantamiento Digital de las Partituras. Ficha Técnica Obra: “Amor inquieto” Pasillo de Víctor Manuel Guerrero Agüedo	59
.....	59
Observaciones Sobre el Estado del Documento Manuscrito	60
Observaciones Sobre el Contenido del Documento Manuscrito y el Documento de la Edición Digital.....	61
Información del Levantamiento Digital de la Partitura.....	62
Edición musical	62
Registro visual	63

Registro sonoro.....	63
CAPITULO V.....	64
Análisis Morfológico	64
Obra: Pasillo Emmita	64
Análisis de la melodía	66
Organización escalística.....	66
Análisis del perfil melódico	66
Estructura melódica.....	68
Notas de adorno.....	69
Análisis del ritmo y la métrica	69
Compas.....	69
Incisos y motivos.....	69
Estructura rítmico- métrica.....	71
Tuba.....	74
Trombones y bombardino.....	74
Clarinetes y saxofones	75
Bombo y redoblante.....	75
Análisis armónico.....	77
Análisis de parámetros armónicos.....	81
Análisis fraseológico	85

	10
Análisis de estructura	90
Análisis de aspectos interpretativos	93
Análisis morfológico	95
Obra: Pasillo Mitigal	95
Análisis de parámetros morfosintácticos.....	96
Organización escalística	96
Estructura melódica.....	99
Estructura rítmico-métrica.....	101
Base rítmica.....	105
Tuba y Eufonio	111
Bombardino	112
Baritono	112
Clarinete II, III.....	113
Percusión	114
Análisis armónico.....	115
Análisis de parámetros armónicos.....	120
Análisis fraseológico	121
Análisis de estructura	127
Análisis morfológico	130
Obra: Pasillo Amor Inquieto	130

Análisis de la melodía	132
Organización escalística	132
Perfil melódico	133
Ámbito de tesitura general.....	133
Estudio de la interválica	133
Perfil melódico	133
Inflexión melódica.....	134
Punto culminante	134
Estructura melódica	134
Notas de adorno	135
Análisis del ritmo y la métrica	135
Compas	135
.....	135
Estructura rítmico-métrica.....	137
Patrones principales por instrumento para la construcción de la base rítmica en la obra.....	141
Tuba	141
Trombones y bombardino.....	141
Saxofones alto.....	141
Bombo y redoblante.....	142
Análisis armónico.....	143

Análisis de parámetros armónicos.....	147
Análisis fraseológico	148
Análisis de estructura	154
Análisis de aspectos interpretativos	158
Dinámica, agógica, tempo y carácter.....	158
Capítulo VI.....	160
Conclusiones y Recomendaciones	160
Bibliografía	166

Tabla de Figuras

Figura 1	47
Figura 2	48
Figura 3	54
Figura 4	59
Figura 5	64
Figura 6	69
Figura 7	71
Figura 8	72
Figura 9	73
Figura 10	74
Figura 11	77
Figura 12	82
Figura 13	85
Figura 14	86
Figura 15	87
Figura 16	88
Figura 17	88
Figura 18	90
Figura 19	90
Figura 20	91
Figura 21	92
Figura 22	95

Figura 23	100
Figura 24	102
Figura 25	103
Figura 26	104
Figura 27	105
Figura 28	108
Figura 29	110
Figura 30	111
Figura 31	115
Figura 32	121
Figura 33	123
Figura 34	123
Figura 35	125
Figura 36	125
Figura 37	127
Figura 38	127
Figura 39	128
Figura 40	129
Figura 41	130
Figura 42	135
Figura 43	137
Figura 44	138
Figura 45	139

Figura 46	140
Figura 47	141
Figura 48	143
Figura 49	148
Figura 50	149
Figura 51	150
Figura 52	151
Figura 53	151
Figura 54	152
Figura 55	153
Figura 56	154
Figura 57	154
Figura 58	155
Figura 59	156
Figura 60	157

Introducción

El presente proyecto tiene como objetivo realizar un análisis de tres pasillos para banda sinfónica, existentes en el archivo del museo Casa Colonial de la ciudad de Pamplona. En relación, al material consultado se puede encontrar música colombiana, latinoamericana y europea en diferentes formatos como; banda sinfónica, voz y piano, estudiantinas y otros, los cuales requieren de una organización, categorización y digitalización que contribuya a su difusión. Si bien, esta es una labor de gran envergadura, en el presente trabajo se delimitó nuestra área de estudio a tres obras para la transcripción y análisis musical.

Con el abordaje de las obras, se buscó obtener información académica para la comunidad musical que hace vida en la ciudad de Pamplona, así como contribuir al rescate y preservación del patrimonio del departamento.

Para la ejecución de esta propuesta se tuvieron en cuenta las siguientes pautas: revisión de los manuscritos, categorización de las piezas escogidas según su género, formato musical, compositor y fecha de creación en caso de tener registro. También, se realizó un análisis morfológico de las piezas seleccionadas, teniendo como referentes teóricos las propuestas de Lorenzo y Lorenzo, Chevalier y La Rue. Seguidamente, se procedió a la transcripción de todas y cada una de las obras elegidas.

La estructura del proyecto está diseñada por capítulos de la siguiente manera:

Capítulo I, el cual lleva por nombre el problema. Contiene la descripción de todos los procesos involucrados en la investigación, la problemática, la justificación y los objetivos.

El Capítulo II, denominado Marco Teórico Referencial, incluyó todas las bases teóricas y los elementos conceptuales que integraron el tema de investigación, así como los antecedentes de la misma.

En el Capítulo III, denominado Marco Metodológico, se especificaron las herramientas para el cumplimiento de los objetivos del proyecto.

En el Capítulo IV, se realizó el levantamiento de los manuscritos y la edición digital de las tres obras elegidas.

En el Capítulo V, denominado Análisis Morfológico se realizó el estudio respectivo de las obras, a nivel melódico, rítmico, armónico y estructural.

En el Capítulo VI, Conclusiones y Recomendaciones, se buscó dar respuesta a los interrogantes de la investigación, así como posibles recomendaciones con base a resultados obtenidos del análisis morfológico.

Capítulo I

Planteamiento del Problema

El departamento de Norte de Santander, por su ubicación geográfica en frontera, se convierte en un sitio estratégico para la generación de intercambios culturales, políticos, económicos y sociales.

Vargas & Espinosa (2017) afirma:

Norte de Santander es el departamento fronterizo más importante de Colombia, y una de las fronteras latinoamericanas con mayor intercambio económico y cultural; se ubica en el nororiente colombiano y comparte una franja limítrofe con Venezuela cercana a los 300 Km., y una superficie de 21.648 km semejante a la de países como El Salvador o la mitad de Holanda, que representa el 2% de la extensión territorial nacional. (p. 146)

También, Norte de Santander cuenta con un amplio legado histórico poco mencionado. Otras ciudades del país atraen un número notable de turistas y tienen como misión rescatar la tradición cultural de Colombia. Estos aspectos son relativamente desconocidos para los nativos de esta zona, así mismo, buena parte de la influencia que la ciudad y la región ha aportado en desarrollo nacional (Vargas & Espinosa, 2017).

En el ámbito musical, en nuestro departamento existe un legado de composiciones, de músicos que han sido representativos del oriente colombiano. Vargas (2016) afirma lo siguiente: “En lapsos entre los finales de los siglos XIX y XX fue un período muy fértil para la música en Cúcuta y toda la región nortesantandereana, que se podría catalogar como la época de

oro de su música” *Crónicas de Cúcuta*. <http://cronicasdecucuta.blogspot.com/2016/09/1003-conozcamos-nuestros-musicos.html>

En tal sentido, entre músicos y compositores podemos mencionar algunos: José Rozo Contreras, Oriol Rangel, Bonifacio Bautista Gelves, Víctor Manuel Guerrero, Elías M. Soto, Pablo Tarazona Prada, Manuel Bermúdez Hernández, Roberto Irwin Vale, Fausto Pérez, Benjamín Herrera, Ángel María Corzo, Luis Uribe Bueno, José E. Abrajim, Arnulfo Briceño, de los cuales, si bien se conocen algunas obras de su autoría, se ignora la plenitud de su repertorio musical.

Concretamente, en el archivo de música del Museo Casa Colonial de la ciudad de Pamplona, existe una serie de manuscritos con obras de compositores del Norte de Santander, escritas para diferentes formatos musicales. Estas obras son desconocidas y pueden perderse debido al estado en que se encuentran. Los manuscritos no han sido digitalizados, editados, ni se han realizado estudios o análisis musicales sobre ellos. Es de resaltar que esta situación no solo se está presentando en el ámbito nacional, local, sino también, a nivel internacional, por ejemplo, Castillo (2019) refiere lo siguiente:

La necesidad de estudios en torno al tema musicológico en América Latina es una realidad que debe ser atendida desde todas las disciplinas que puedan contribuir al estudio del hecho musical. En el caso de Ecuador, y en especial de la ciudad de Loja, existe una importante cantidad de fuentes para el estudio de la música que no son tomadas en consideración y que en muchos casos reposan en archivos, de las que la mayoría de ellas, nunca serán rescatadas, condenadas al deterioro y consecuentemente al olvido. (p.1)

Así mismo; en el ámbito regional se presenta esta misma situación debido a la intermitencia de los procesos de gestión pública responsables de garantizar la preservación y la

divulgación del patrimonio, en este caso musical, máxime cuando está contemplado en la Constitución Política de Colombia.

En el artículo 72 de la Constitución Política de Colombia queda consignada la responsabilidad del estado sobre la preservación del patrimonio cultural. Al respecto, afirma lo siguiente:

El patrimonio cultural de la Nación está bajo la protección del Estado. El patrimonio arqueológico y otros bienes culturales que conforman la identidad nacional, pertenecen a la Nación y son inalienables, inembargables e imprescriptibles. La ley establecerá los mecanismos para readquirirlos cuando se encuentren en manos de particulares y reglamentará los derechos especiales que pudieran tener los grupos étnicos asentados en territorios de riqueza arqueológica. (1991, p. 13)

Además; el patrimonio cultural de una nación abarca también el musical, en ese orden de ideas, se hace necesario el cuidado y preservación de las tradiciones culturales y su música para poder salvaguardar la cultura general de Colombia (Olarte & López, 2020, p.152).

Por el contrario; el deterioro de los manuscritos, el difícil acceso al material, la ausencia de investigaciones y análisis, el desconocimiento por parte de la comunidad musical de la existencia de las obras que allí reposan, llevará como consecuencia, a la pérdida de composiciones inéditas.

En términos generales, el departamento de Norte de Santander requiere de la construcción de una visión organizada en cuanto a su patrimonio musical, específicamente en lo que se refiere a la producción artística de nuestros compositores.

En este sentido, la presente investigación realiza un análisis morfológico de dos obras del compositor Víctor M. Guerrero y una obra, que no refiere compositor en el manuscrito pero que

tiene características en común en cuanto ritmo, género, formato y estilo. Además, forma parte del archivo musical del Museo Casa Colonial de Pamplona.

Contribuyendo a lo determinado en el proyecto de ley 234 del congreso de la república del 2007, artículo 2 que dicta:

El Ministerio de Educación fomentará el conocimiento y la difusión del repertorio musical nacional y el de sus autores/as, compositores/as e intérpretes. Para el efecto incluirá dentro del plan de estudios del ciclo de formación básica primaria y secundaria una cátedra obligatoria sobre formación en materia musical colombiana que le permita al estudiante comprender el valor de la música como forjadora de identidad y cultura (Colombia Congreso de la República 2007 citado en Olarte & López, 2020, p. 153).

Si bien, de las obras elegidas no se conoce ningún análisis previo, consideramos que la investigación será un aporte para los diferentes procesos de enseñanza y aprendizaje musical que hacen vida en la ciudad de Pamplona, así como para el estudio, divulgación y preservación del patrimonio cultural del departamento de Norte de Santander. Por tal razón, este planteamiento genera los siguientes interrogantes, los cuales serán respondidos en la presente investigación:

¿Cómo analizar morfológicamente tres pasillos pertenecientes al Archivo Musical del Museo Casa Colonial de Pamplona Norte de Santander en el año 2021?, ¿Qué criterios se deben establecer para la escogencia de las obras musicales?, ¿Qué pasos se deben seguir para la edición de obras no editadas?, ¿Qué parámetros se deben tener en cuenta para realizar un análisis morfológico de las obras?

Justificación

La pertinencia de este trabajo de grado radica en dar a conocer la riqueza musical que ha tenido nuestro departamento Norte de Santander, refiriendo artistas relevantes en el ámbito nacional e internacional. Específicamente en música, la producción compositiva a nivel local reposa en entidades como; museos, bibliotecas, iglesias, archivos personales entre otros. Igualmente, muchas de las obras de estos compositores, se encuentran en forma de manuscritos, condición que no permite su fácil circulación y divulgación.

Dentro del archivo de música del museo Casa Colonial de la ciudad de Pamplona existen obras inéditas de compositores colombianos que son desconocidas y están en proceso de deterioro.

En torno a la situación planteada surge el interés de la investigación. Se propone realizar el estudio morfológico de tres pasillos para banda sinfónica, para indagar sobre la forma y contenido de las piezas, a nivel melódico, rítmico, armónico, textural, fraseológico e instrumental.

En segundo lugar; se considera pertinente la realización del presente estudio en relación con el Programa de Especialización en Educación Artística, ya que a través de esta iniciativa se genera un material académico, de estudio e informativo producto del análisis, el score general e individual de cada obra, la reducción para piano y su respectiva maqueta en audio, para que puedan ser abordadas, interpretadas y socializadas en los diferentes procesos de enseñanza y aprendizaje que hacen vida en la ciudad de Pamplona; así mismo, con el abordaje de la información, se estará contribuyendo a generar espacios de encuentro, interacción, intercambio de ideas, trabajo en equipo, sensibilidad artística y sentido de pertenencia por el patrimonio musical.

Por otro lado, el presente estudio es apropiado para el Programa de Música de la Universidad de Pamplona, como material de apoyo docente. Con los resultados del análisis, los estudiantes de materias como elementos, piano y otros cursos del plan de estudios vigente tendrán ejemplos de tipo teórico y práctico, en lo que concierne al abordaje de una composición o arreglo, además de obtener referencias sobre cómo instrumentar para música colombiana en formato de banda sinfónica.

Objetivos

Objetivo General

Analizar morfológicamente tres pasillos para banda sinfónica pertenecientes al archivo musical del Museo Colonial de Pamplona Norte de Santander en el año 2021.

Objetivos Específicos

Revisar la literatura existente acerca del análisis morfológico de obras musicales

Determinar los criterios a tener en cuenta en el análisis morfológico de las obras musicales seleccionadas.

Realizar la edición musical de los manuscritos correspondientes a tres pasillos para banda sinfónica.

Analizar morfológicamente tres pasillos para banda sinfónica.

Capítulo II

Marco Teórico

Antecedentes Nacionales

En el presente apartado referiremos algunas investigaciones realizadas en el ámbito nacional e internacional que siguen la línea de nuestro tema de investigación de forma directa o indirecta, dando cuenta de sus perspectivas a nivel teórico y metodológico, así como de los resultados o conclusiones a los que se llegó con cada estudio.

García (2020) realizó el trabajo de grado titulado Memoria del Grupo Sincopando. Música de Cámara de Compositores Colombianos de Género Popular a Finales del Siglo XX. Edición de Partituras y Reseña Biográfica. El objetivo principal fue realizar la edición musical, de siete obras de compositores colombianos arregladas para el Grupo Sincopando, entre los años 1993 a 1995, conservadas en el Centro de Documentación Gabriel Esquinas, junto con el registro biográfico de la agrupación con el fin de salvaguardar y difundir este acervo para su conocimiento, interpretación y apreciación. La investigación siguió una metodología investigativa descriptiva, registrando la vida y trayectoria de la agrupación, así como; la descripción de manera rigurosa de la información contenida en los manuscritos. El resultado fue la edición en digital de siete arreglos pertenecientes a Sincopando en su primera etapa, además; sus fichas técnicas aclarando las decisiones tomadas en la edición, y una reseña biográfica documentada.

Torres (2018) en su tesis “Propuesta de un material didáctico para la adaptación de la guitarra eléctrica al ritmo de porro chocoano” tuvo como objetivo, diseñar un material para adaptar la guitarra eléctrica al género elegido. Para alcanzar el objetivo general se realizó un

análisis del porro chocoano, teniendo en cuenta el contexto social, cultural, histórico y morfológico musical. La metodología empleada fue de corte cualitativo con base en la observación y la recolección de datos no estructurados. Su enfoque fue de carácter descriptivo. Se empleó la entrevista a varios guitarristas eléctricos expertos en la música del pacífico. El resultado fue el diseño de una propuesta pedagógica para abordar el ritmo escogido.

Carcamo (2017) Estudio investigativo para la recopilación, reparación y digitalización de las obras para piano del compositor norte santandereano Víctor Manuel Guerrero: análisis estructural y contexto. El objetivo de este trabajo fue: realizar la recopilación, reparación, digitalización y análisis estructural de una selección de obras para piano del compositor. La metodología empleada fue de corte cualitativo con un enfoque descriptivo analítico. El tipo de muestra, fue no probabilístico por conveniencia. Los resultados obtenidos fueron: la recopilación, restauración y análisis de nueve obras para piano del compositor.

Franco & Claro (2017) Análisis de la obra musical seleccionada de cuatro compositores ocañeros. El objetivo, fue rescatar y fortalecer la riqueza musical de la región de Ocaña. La metodología se enmarco dentro del paradigma cualitativo, empleando la técnica, historia de vida y con base en el estudio las obras elegidas. Como resultado se generó un catálogo de la obra musical de los compositores Rafael Contreras Navarro, Carlos Julio Melo Paredes, Carmen Noel Paba Forero, y Carlos Guillermo Lemus Sepúlveda.

Sachlí, Solomeniuk y Litvin (2016) El análisis estructural de la música tradicional andina colombiana como herramienta para el estudio profesional. Este trabajo tuvo como objetivo proporcionar herramientas para facilitar el análisis estructural de obras musicales pertenecientes a géneros tradicionales de música andina colombiana, a través del estudio de partituras editadas y manuscritas. A nivel metodológico tuvo como principio, la concepción científica de las teorías

respectos de las formas musicales a través de la historia. El criterio de selección de las obras fue por su género; bambuco, pasillo, torbellino, etc. En consecuencia, siguió los siguientes pasos: recopilación del material, clasificación y selección de las obras, correcciones a las ediciones de partituras que lo requerían (unificación de alteraciones, repeticiones, símbolos), determinación de una terminología precisa para el análisis estructural de la música tradicional colombiana, organización del material teórico sobre el tema y selección de ejemplos de música andina. Como resultado, se elaboró la guía “Las formas de la música tradicional andina colombiana”, con anexo de partituras.

Yepes (2015) *Micromorfología musical*. En este caso, esta propuesta se ubicó dentro del estudio de las partes o fragmentos estructurales más pequeños a los cuales se les dio el nombre de “Micromorfología”. La revisión busca entender la micromorfología como una disciplina musicológica que se realiza a partir de la partitura o texto musical escrito. La propuesta surge, al encontrar que algunos tratadistas presentan cierta confusión, divergencia y hasta contradicción sobre las definiciones de los segmentos estructurales como el motivo, pié, inciso, frase, período, figura, grupo de frases o sección y su aplicación a los textos musicales, por otra parte; se constató, que no se solía mencionar aquellos segmentos de una obra que fuesen de menor rango o centralidad y si, en aquéllos con carácter temático (protagónico, complementario o antagónico). A nivel conceptual la indagación se basó en los segmentos o sintagmas, sus relaciones jerárquicas, su base armónica y sus modos de unión, separados de los aspectos temáticos en relación, a su duración o tamaño, sin desconocer las funciones estructurales de éstos en la pieza musical. Como resultado se obtiene una propuesta metodológica para el análisis microformal.

Gallardo y Carreño (2010) Transcripción y análisis morfológico de los aires musicales campesinos en las veredas de Casiano, Guayanas (altos de mantilla) y Aguablanca del municipio de Floridablanca Santander. El objetivo de esta investigación fue identificar las características que están presentes en el género rumba y el merengue carranguero, también; realizar una recopilación de ciertas manifestaciones propias de la zona rural en el municipio, además de contribuir a su divulgación. La metodología empleada fue basada en el trabajo de campo, los instrumentos para la recolección de la información fueron la entrevista, la grabación y las referencias bibliográficas. Como resultado de la investigación se concluyó que las versiones interpretadas por los músicos campesinos de las veredas de Floridablanca presentaban variaciones, a nivel de forma como de ciertas células rítmicas con base en el gusto. También; a nivel de estructura morfológica se observó, que las composiciones tienen una coherencia e imaginario sonoro en relación, a los exponentes más representativos del género. Por último, se concluyó que las variaciones de tipo morfológico y organológico de los géneros abordados, son más el resultado de querer suplir vacíos a nivel de forma y disponibilidad instrumental que por realizar nuevos aportes en sí mismo. Las contribuciones forman parte del género de manera indirecta.

González (1997) Víctor Manuel Guerrero Agüedo: vida y obra. Este trabajo tuvo como objetivo rescatar la memoria y la obra de Víctor Manuel Guerrero Agüedo, además; contribuir con la difusión de su ignorada obra. El trabajo contiene en sus primeros cinco capítulos justificación, planteamiento del problema, objetivos, referentes conceptuales y metodología, donde se especifican estrategias, instrumentos y el proceso de la investigación; el sexto capítulo se refiere al contexto socio-cultural, antecedentes biográficos, biografía del compositor, labor

artística y pedagógica; el séptimo capítulo aborda la catalogación y presentación de partituras; el octavo capítulo presenta el análisis de la obra pianística.

Antecedentes Internacionales

Herrera (2020) Manejo digital de fuentes documentales para el conocimiento del patrimonio Musical. El texto se enfoca en el manejo de la información de las fuentes escritas que son necesarias para conocer la música como fenómeno sonoro. Una propuesta tradicional del tratamiento de música anotada, ha sido asegurar su preservación para proceder a su catalogación y edición, tras lo que puede haber interpretaciones sonoras y estudios críticos de su música; sin embargo, en este proceso hay que salvar numerosos escollos, debido a lo cual el flujo de información entre el documento escrito y la interpretación sonora puede no completarse o demorar mucho. El primer problema es que las fuentes se hayan preservado, seguido por el del acceso a ellas. Después sigue la catalogación, que es una tarea ardua que puede consumir un buen tiempo. A partir de un catálogo, algún musicólogo puede interesarse y hacer una edición, que también puede tardar mucho. Una vez hecha la edición, si hay suerte algún intérprete puede tener acceso a ella y hacer sonar, finalmente, la música. El flujo anterior de información se conceptualiza en el denominado "circuito del proceso musical". El proceso anterior está sufriendo una transformación en la era digital. Actualmente hay innumerables ejemplos de música escrita cuya información se encuentra en internet: desde reproducciones facsimilares, catálogos y ediciones de todo tipo, hasta grabaciones y estudios críticos sobre su música. El tema central del texto es reflexionar sobre el flujo de información musical entre la fuente y la interpretación sonora en función de las nuevas posibilidades de la era digital.

Castillo (2019) La investigación musical a nivel de grado en la Universidad Nacional de Loja: fuentes referenciales para el estudio musicológico. Esta es una investigación en curso, de la

que el presente artículo es parte de una primera aproximación y tiene como objetivo inicial abordar el tema sobre la investigación musical. Su punto de partida son las investigaciones realizadas en la Carrera de Música de la Universidad Nacional de Loja en los últimos años, bajo el formato tesis o proyectos, esta iniciativa busca seleccionar aquellos trabajos que puedan significar un aporte significativo para el área de la musicología y a su vez que puedan convertirse en fuentes referenciales de consulta para músicos e investigadores. También; la propuesta parte de la necesidad en torno realizar estudios sobre el tema musicológico en América Latina, entendiéndose como una realidad que debe ser atendida desde todas las disciplinas que puedan contribuir al estudio del hecho musical. En el caso de Ecuador, y en especial de la ciudad de Loja, se identificó la existencia de una cantidad importante de fuentes para el estudio de la música que aún no han sido tomadas en consideración y que en muchos casos reposan en archivos y de las cuales la mayoría, nunca serán rescatadas, condenadas al deterioro y consecuentemente al olvido.

Santos (2017) Análisis morfológico de la composición Chutzpan de Avishai Cohen. La composición es una parte fundamental del estudio de la música y a través del análisis de obras musicales, se pueden obtener herramientas importantes que permiten ampliar no solo la comprensión musical de un estilo, sino también los recursos que pueden ser usados para la creación de nuevas obras. Históricamente, grandes compositores han contado con un amplio conocimiento de estilos y técnicas, que fueron usadas previamente a su época. En este trabajo se puede evidenciar este conocimiento en el compositor Avishai Cohen, al tomar diferentes técnicas estructurales que provienen de la música académica del periodo de la práctica común. Además, este análisis puede ser usado como referencia sobre estructuras usadas en el jazz contemporáneo, que puede servir como apoyo para el estudio de formas musicales y técnicas de composición.

Mediante el análisis, se argumentó en este trabajo el uso de dichas técnicas y estructuras en la obra *Chutzpan* de Avishai Cohen. Se evidencia el uso de la forma *lied* ternaria, distintos tipos de variaciones, estructura binaria compuesta, forma *ritornello*, forma *rondó*, desarrollo tomado de la forma *sonata* y el uso modal de la armonía y motivos rítmicos para diferenciar las distintas secciones de la obra.

Vercesi & Wiman (2016) *Desarrollo del proceso morfológico en la música tonal*. En este artículo se presentó una primera profundización analítica acerca de los procesos morfológicos en la música tonal. Seguidamente se abordó las discusiones iniciadas en la previa presentación de los autores sobre este tema, en el artículo denominado “Aspectos del Proceso Morfológico en la música tonal”. Allí se planteó algunos puntos relacionados al análisis morfológico aplicado a la música tonal, en relación al estándar analítico establecido por Douglas Green, y su presentación en “*Form In Tonal Music, An Introduction to Analysis*”.

Cannova & Eckmeyer (2016) *Historia de la música y morfología musical*. Algo más que una cuestión de formas. En la Enseñanza Musical de Nivel Superior, también en la producción teórica sobre la música, resulta habitual la confluencia de saberes provenientes de diferentes campos epistémicos en un mismo corpus. Es frecuente la superposición de la historia de la música y la morfología musical. La musicología no ha resuelto esta tensión solapándose en vertientes como la musicología histórica, la teoría musical o la musicología sistemática. En tanto criterio de agrupamiento, se apela a aspectos formales del repertorio canónico –usualmente de Europa occidental– para definir periodizaciones, asociándose estilos y formas musicales sintetizados en taxonomías prototípicas, como *clasicismo* y *sonata para piano*. La forma musical es reducida a fórmulas, excluyendo de su estudio cualquier música que presente alguna alteración al esquema. Eso conlleva a la marginación de músicas, cuya práctica es entendida

como devenir, entre las que se encuentran gran parte de las músicas populares. Este trabajo propone revisar el rol de la morfología musical en este proceso.

Bases Teóricas

En este apartado enunciaremos los referentes y supuestos teóricos pertinentes para el desarrollo del tema de investigación.

El primer referente es la propuesta realizada por Raizábal & Raizábal (2004) que afirma: “El análisis, constituye, sin duda, una piedra angular en el estudio de la música, debido fundamentalmente a las aportaciones que puede realizar desde las distintas dimensiones o perspectivas musicales, morfología, sintaxis, estructura formal, estilo y estética”. (p. 6).

Así pues, esta propuesta estructura el análisis en dos partes: aspectos de la morfología musical y el estudio de la sintaxis. Estas dos partes a su vez contemplan el estudio de la melodía, ritmo y la métrica, la armonía, fraseología, textura y formas simples.

A partir de los resultados obtenidos, busca establecer relaciones entre la información obtenida y su aplicación. En otras palabras, es mirar como el ejercicio intelectual que supone un análisis musical puede ser factible de convertirse en herramienta útil para intérpretes, compositores e instrumentadores.

El segundo referente es Chevalier (2014) donde encontramos una breve introducción histórica sobre la morfología y algunos puntos de vista sobre la misma, algunos tipos de morfología como la descriptiva, la morfología funcional y procedimientos para llevar a cabo el análisis morfológico. La primera parte está enfocada hacia la música e identificación, sonido y percepción realizando reflexiones. La música con un fin utilitario, la música con carácter netamente artístico, Chevalier la define como el gozo de la forma musical en sí y por sí misma.

Chevalier también aborda el término de música comercial, como aquella que es concebida como objeto de consumo. Así mismo; hace referencia a la música hecha con medios electrónicos de producción y amplificación del sonido, denominada, música electro-acústica. Prosigue, haciendo reflexiones en torno a la obra de arte, lo nuevo y lo conocido. Además; trata aspectos sobre la identificación, la memoria y su relación con la forma musical.

En la segunda parte, trata sobre la morfología, a través de una breve introducción histórica. Igualmente; realiza observaciones sobre tipos de morfología, como la descriptiva, la funcional y los procesos para llevar a cabo un análisis morfológico. Seguidamente, la tercera etapa, se enfoca en conceptos como el diseño mínimo, el periodo, el compás, las variantes del diseño mínimo asimétrico incompleto, la síntesis y el periodo pseudo regular.

La cuarta parte plantea cuatro aspectos importantes del análisis morfológico, la percepción, la observación, la reflexión y el análisis de las obras musicales, partiendo del estudio melódico, específicamente vocal, la configuración armónica y contrapuntística, el carácter instrumental y el carácter mixto o híbrido, todo esto según el caso. La propuesta de Chevalier nutre los lineamientos propuestos para el presente análisis.

Como tercer referente, La Rue (1989) propone un estudio interesante en relación al estilo musical, y lo define como el conjunto de rasgos característicos que se encuentran en una pieza o una serie de piezas con mayor recurrencia, siendo este determinado por la escogencia de los materiales que pueda realizar el compositor en la creación de sus obras. La Rue plantea un análisis partiendo de la sigla SAMERC que significa sonido, armonía, melodía, ritmo y formas de crecimiento. La propuesta de La Rue, se constituye en otro estudio en torno al análisis musical, específicamente del estilo.

Para concluir este apartado se presentan tres propuestas que se tuvieron como referentes principales del tema análisis musical desde diferentes enfoques. Raizábal & Raizábal (2004) propone una mirada más anatómica del objeto de estudio, teniendo un enfoque descriptivo.

De otro modo; Chevalier (2014) aborda el tema, desde un breve encuadre histórico, realizando reflexiones sobre el fin de concepción de la música analizada, también; plateando ciertas diferencias entre la música concebida con un fin utilitario y aquella que es pensada desde un carácter netamente artístico.

Además; propone el análisis de la obra partiendo de una mirada general, para luego si ir a lo específico a través de la percepción, observación y el análisis. Los estadios que plantea Chevalier parten del análisis melódico, la configuración armónica y contrapuntística y el carácter instrumental. Su enfoque analítico está planteado desde lo auditivo.

Por otro lado, La Rue (1989) a través del análisis musical busca identificar aquellos rasgos que son característicos del estilo y que, debido a la escogencia de los materiales, el tratamiento y su uso recurrente, nos permite determinar los rasgos estilísticos del compositor.

Marco Conceptual

Para el presente marco conceptual se definieron y delimitaron según criterios del autor y de acuerdo con el marco teórico algunos conceptos involucrados en las variables de la investigación: análisis y edición de tres obras para banda sinfónica. Al respecto, se exponen conceptos fundamentales para el desarrollo del análisis musical, los cuales se consideran punto de partida para la investigación.

Un acercamiento a la conceptualización de Morfología Musical desde Chevalier

Chevalier (2014) afirma lo siguiente: “La Morfología Musical es observación, reflexión y análisis de la forma musical que se manifiesta a la percepción auditiva humana”. (p. 13)

La morfología según (Chevalier, 2014), busca comprender de la obra su esencia, su naturaleza, características y rasgos más prominentes, pero también los más profundos, indagar acerca del funcionamiento de cada una de las partes en las que está constituida la obra desde lo deductivo a lo inductivo y viceversa, además de la interrelación de las partes.

Morfología General

Chevalier (2014) “Morfología General, que se interesa por los fenómenos formales que intervienen en todas las obras musicales, más allá de su pertenencia a ámbitos culturales, géneros, estilos y modalidades diferentes”. (p. 15)

Morfología Descriptiva

Chevalier (2014) expresa lo siguiente: “La Morfología descriptiva se interesa por lo que hay en la forma musical, por cómo es el todo y los componentes de la obra; su mirada es “anatómica”. (p.15)

Morfología Funcional

Chevalier (2014) “La Morfología funcional, en cambio, se interesa por las funciones que cumplen todos los elementos en la forma; y su mirada es “fisiológica”. (p. 15)

Elementos de Forma

Obra. Según Chevalier (2014) “es una totalidad de sentido y significado musical inescindible; es un todo orgánico, estable y autónomo que le da sentido a cada uno de sus elementos, y a la que le es otorgado un significado musical, como totalidad, por cada uno de sus propios componentes”. (p. 16)

Sección. Chevalier (2014) afirma lo siguiente: “se lo usa para denominar a las unidades de diseño o contenido más amplia que posee una obra. Como ya dijimos, la Sección no se constituye como unidad formal autónoma; atributo propio de la obra, que la sección conforma otorgándole contenido, y de la que adquiere, a su vez, su significado real”. (p. 16)

Periodo. Una definición sobre periodo es: “un periodo consiste en dos frases, antecedente y consecuente, que comienzan con el mismo motivo básico y cuyas cadencias no necesariamente conducen a la tónica” (Schönberg, 1989, citado en Latham, 2008, p. 1176)

También; Chevalier (2014) afirma que un periodo “es un término para designar a la unidad conformada por una serie de unidades de diseño mínimas. Dependiendo en gran medida de la dimensión de la obra, que ya mencionamos en el término anterior, puede actuar como articulación formal de la Parte o de la Sección”. (p. 16)

Fraser. Latham, (2008) refiere lo siguiente: “Unidad musical definida por la relación entre melodía, ritmo y armonía, que termina con una Cadencia”. (p. 624)

Motivo. Es la idea primaria más pequeña de una obra, generalmente aparece al inicio, Schönberg (1989) afirma que “el motivo básico es considerado a menudo como el “germen” de la idea. (p. 19). Además, Howard (2000) afirma que “una idea musical es una forma muy simple. No contiene relleno, ni repeticiones obvias”. (p. 10)

Tipos de motivos o diseños mínimos

Tético. Chevalier (2014) define: “el diseño mínimo tiene su primera articulación de sonido en la articulación del primer pulso del compás correspondiente” (p. 37)

Así mismo; Raizábal & Raizábal, (2004) afirma que el motivo es tético: “cuando el comienzo del motivo rítmico coincide con el ictus fuerte del compás” (p. 52)

Anacrúsico. Chevalier (2014) expresa lo siguiente: “el diseño mínimo tiene un giro musical previo al impulso de la energía, que se inserta ocupando una parte del compás de declinación” (p. 37)

De la misma manera; Raizábal & Raizábal, (2004) afirma que es anacrúsico: “cuando el motivo comienza antes del ictus fuerte del compás (p. 52)

Acéfalo. Chevalier (2014) “el impulso comienza después de la articulación del primer pulso del compás correspondiente, y su declinación se proyecta hasta la articulación del primer pulso del diseño mínimo siguiente” (p. 37)

Adicionalmente; Raizábal & Raizábal (2004) afirma que “es acéfalo cuando el motivo comienza después del ictus fuerte y antes de la primera mitad del compás”. (p. 52)

Elementos básicos en la construcción musical de una obra

Melodía. Raizábal & Raizábal, (2004) expresa lo siguiente:

Es una sucesión de sonidos ordenados con una intencionalidad expresiva, es decir, debe tener sentido de unidad y se ha de poder expresar a través de ella ideas musicales. Su fuerte personalidad la convierte en la principal protagonista del discurso musical. (p. 13)

En este sentido; Bennet (1996) afirma que la melodía es:

una sucesión de notas de diferentes alturas, organizadas de manera de que tengan un sentido musical para el oyente. Por lo general la duración, (larga o corta) de cada nota en relación con las demás desempeña un papel importante. Sin embargo, la reacción que una melodía produce en cada individuo es muy personal. Aquello que para un oyente posee un sentido musical, puede ser interpretado por otro como un montón de notas sin sentido alguno. La melodía que una persona percibe como de gran poder expresivo puede no conmovier a otra en absoluto. (p. 5)

Igualmente; Toch (1989) afirma sobre la melodía: a “Grosso modo podría decirse que la melodía consiste en la sucesión de sonidos de distinta altura, por oposición a su audición que constituye lo que llamamos el acorde (p. 22)

Ritmo. La palabra ritmo se utiliza para describir las diversas maneras en que un compositor agrupa sonidos musicales considerando principalmente su duración (larga o corta, con relación a los demás sonidos) y también sus acentos. (Bennett, 1996, p. 9)

Al mismo tiempo; Raizábal & Raizábal (2004) expresa lo siguiente: “El ritmo es la ordenación del movimiento y depende de la acentuación. La métrica es la medida del ritmo y se expresa por medio de los compases” (p. 47)

Armonía. La armonía se produce cuando dos o más notas suenan a la vez, formando un acorde. La palabra armonía puede tener dos connotaciones, la primera es cuando se hace alusión a notas escogidas para la formación de un acorde y la segunda se utiliza para hacer referencia a la secuencia de acordes de una obra. (Bennett, 1996, p. 13)

También; Chevalier (2014) define la armonía como: “el estudio del conjunto de materiales interválicos y la modalidad de su tratamiento utilizados en la obra musical (p. 80)

Sonido. El sonido, como categoría analítica del estilo, incluye todos los aspectos del sonido considerado en sí mismo en lugar de observarlo como materia prima de la que se sirven la melodía, el ritmo y la armonía. Este a su vez se divide en tres apartados: el timbre, dinámicas, textura y trama.

En ese orden; El timbre, es la escogencia que realiza determinado compositor en distintos formatos como: vocal, instrumental u otros. La dinámica, es la mayor o menor intensidad del sonido y la textura se refiere a la disposición de tipo tímbrico bien sea homofónico, unísono, polifónico y a su continuo desarrollo durante toda la obra. (Rué, 1989. p. 17)

Adicionalmente; en algunas piezas musicales, el sonido es más bien ligero y de poco peso, lo que produce un efecto casi angular o discontinuo. En otras, el sonido es denso, rico, con flujo constante y a veces complejo. Este aspecto de la música, la manera en que se entretajan los sonidos de una composición musical, se conoce como textura, palabra que se utiliza también para describir el modo en que se entretajan los hilos o las lanas de una tela. (Bennett, 1996, p. 15)

Timbre. La Rue (1989) afirma lo siguiente: “El timbre se refiere a la cualidad acústica del sonido, al carácter de la onda sonora producida por las distintas frecuencias que inciden sobre ella ya sea independientemente o en combinación de varios instrumentos”. (p. 17)

Dinámica. Cuando meditamos sobre la definición de este concepto, hay la tendencia de identificar en primera instancia este concepto con los signos escritos en la partitura que se hacen referencia al matiz, ejemplo: *piano*, *forte* o *crescendo*, pero al hablar de categorías de estilo la palabra dinámica va mucho más allá pues es la inclusión de todos los aspectos de la intensidad sonora, aquellos matices que no están indicados pero que están implícitos en el flujo y desarrollo del discurso musical.

Seguidamente, el empleo de contrastes a nivel dinámico tales como: cambios abruptos, empleo de *crescendos*, *decrescendos*, *aumentación* y *disminución* de la intensidad, la frecuencia o el tiempo en que ocurren, dan lugar a procesos dinámicos.

La Rue (1989) refiere al respecto: “Las dinámicas deben incluir todos los aspectos de intensidad sonora, todos los matices implícitos en la inflexión musical, sin importar si son indicados por signos específicos o no” (p.19)

Textura y trama. La Rue (1989) expresa lo siguiente: Son “Combinaciones particulares y momentáneas de los sonidos; y, también continuando nuestra analogía con las telas,

mencionaremos la trama para referirnos al tejido continuo de conjunto de las texturas y niveles dinámicos”. (p.20)

Isorritmo. Raizábal & Raizábal, (2004) refiere lo siguiente: “cuando una o más voces se adhieren a un simple modelo rítmico existe un isorritmo” (p. 55)

Homorritmia. Latham, (2008) afirma que hay homorritmia en la “Música en la que todas las voces siguen un mismo ritmo, como en himnos, corales y el organum antiguo” (p. 734).

Por otra parte; Raizábal & Raizábal, (2004) escribe: “Cuando el ritmo es idéntico o muy semejante en todas las voces a lo largo de una obra se dice que existe homorritmia” (p. 58)

Isometría. Raizábal & Raizábal, (2004) afirma: “Cuando la música está compuesta bajo un patrón métrico uniforme, expresado mediante un único compás durante el transcurso de toda la obra se dice que es isométrica” (p. 59)

Capítulo III

Marco Metodológico

En el presente capítulo se describen de forma concreta los instrumentos y/o herramientas que se utilizaron para el desarrollo y cumplimiento de los objetivos establecidos, orientándonos específicamente hacia el enfoque, tipo y diseño de la investigación, nivel de estudio, técnicas e instrumentos para el análisis de la información y los criterios que se tuvieron en cuenta para la realización del análisis morfológico.

Enfoque de la Investigación

Según Sampieri, Collado, & Lucio (2010) define la investigación de forma general como “un conjunto de procesos sistemáticos, críticos y empíricos que se aplican al estudio de un fenómeno”. (p. 4). Es así, como se buscó delimitar algunos procesos necesarios para la consecución de los objetivos planteados. En este sentido la investigación se enmarcó bajo el enfoque cualitativo, el cual es de carácter interpretativo y tiene procesos dinámicos, circulares, inductivos, recurrentes y subjetivos (Sampieri, Collado, & Lucio, 2010).

Al mismo tiempo; el proceso del enfoque cualitativo se puede estructurar en nueve fases y modificarse de acuerdo, a las particularidades del estudio.

Ejemplo. Fase 1. Idea. Fase 2. Planteamiento del problema. Fase 3. Inmersión inicial en el campo. Fase 4. Concepción del diseño del estudio. Fase 5. Definición de la muestra inicial del estudio y acceso a esta. Fase 6. Recolección de datos. Fase 7. Análisis de datos. Fase 8. Interpretación de resultados. Fase 9. Elaboración del reporte de resultados. Todas estas etapas giran en torno a la literatura existente, que es el material del marco de referencia. Este proceso no es lineal (enfoque cuantitativo), sino circular (Sampieri, Collado, & Lucio, 2010).

Tipo y Diseño de la Investigación

El tipo de investigación es documental. Según Arias (2012)

La investigación documental es un proceso basado en la búsqueda, recuperación, análisis, crítica e interpretación de datos secundarios, es decir, los obtenidos y registrados por otros investigadores en fuentes documentales: impresos, audiovisuales o electrónicas.

Como en toda investigación, el propósito de este diseño es el aporte de nuevos conocimientos. (p.27)

En relación, a los datos, se trabajó con primarios y secundarios, entendiéndose como primarios aquellos obtenidos originalmente por el investigador, en este caso a partir del análisis morfológico de las obras musicales y los datos secundarios extraídos de la obra de otros investigadores, es decir el corpus epistémico del objeto de estudio. Así mismo; se emplearon fuentes secundarias y documentales o documentos, refiriéndose al soporte material en físico o en formato digital, donde se registra y conserva una información (Arias, 2012).

De acuerdo al tipo de investigación, el trabajo se estructuró en las siguientes etapas:

En la primera fase; con base al objeto de estudio se realizó la indagación y recolección de toda la información que estuvo al alcance del autor del proyecto. Esta revisión se basó en fuentes impresas (libros, tesis, trabajos de grados e informes de investigación) también, consultas de fuentes electrónicas (páginas web, revistas científicas, tesis y trabajos de grado), del mismo modo, se consultó en bases de datos institucionales, a nivel local, regional, nacional e internacional.

Seguidamente, se gestionó ante el secretario del Instituto de Cultura y Turismo de la ciudad de Pamplona, la autorización para acceder al archivo musical del Museo Casa Colonial

(2018). Allí se hizo el registro fotográfico de una parte los manuscritos, actividad que se llevó a cabo en varias sesiones, debido a su extensión.

Los manuscritos se organizaron y caracterizaron por nombre, género e instrumentación, para poder determinar cuáles estuviesen completos. En este orden, se delimitó el objeto de estudio a tres pasillos para banda sinfónica, dos de ellos del compositor nortesantandereano Víctor Manuel Guerrero Agüedo y uno de autoría anónima que se encontraron dentro del material musical del compositor en mención.

En tercer lugar, en aras de recuperar las obras elegidas, se procedió a realizar la edición con base en los siguientes lineamientos: Levantamiento digital de los manuscritos, ficha técnica, observaciones sobre el estado del documento original, edición digital e información del levantamiento digital de la partitura, así como del registro visual y sonoro.

Posteriormente; se definieron los criterios para la realización del análisis morfológico de los siguientes lineamientos las obras a nivel melódico, armónico, rítmico, estructural e interpretativo.

En quinto lugar; se efectuó el análisis de cada una de las obras. En este apartado también se generaron las reducciones de piano para facilitar a los estudiosos el acercamiento pedagógico al material.

Por último; se procedió a la redacción del documento final, generando conclusiones y recomendaciones con base en la información obtenida en la ejecución del trabajo.

Nivel de estudio

El nivel de la investigación es de carácter explicativo.

Según (Arias, 2012) “La investigación explicativa se encarga de buscar el porqué de los hechos mediante el establecimiento de relaciones causa-efecto” (p.26).

Sobre la base de estos planteamientos, la investigación en principio buscó explicar cómo realizar un análisis morfológico, concretamente de obras en formato para banda sinfónica y determinar cuáles pasos se deben seguir en la caracterización y edición.

Por otro lado, explicar la forma de construcción, función e interrelación musical del objeto de análisis.

Técnicas e instrumentos para el análisis de la información

Revisión bibliográfica. El ejercicio se hizo en aras de sustentar la información necesaria para la realización del trabajo. El material se obtuvo a través de diferentes repositorios institucionales, fuentes impresas y fuentes electrónicas como libros, tesis y trabajos de grados, web, revistas científicas y la consulta en bases de datos.

Análisis morfológico. Se realizó el estudio analítico de cada una de las obras.

Levantamiento digital de los manuscritos. Se empleó una cámara de teléfono, Motorola G5s de 16 megapíxeles.

Edición digital de audio de las obras. Este proceso se realizó a través de herramienta tecnológicas; *software Sibelius 7.5* y *Noteperformer 3 produced by Wallander Instruments*.

Criterios a considerar para el análisis morfológico de las obras

El análisis se estructuró en varias fases: estudio melódico, rítmico, armónico, estructural e interpretativo.

Análisis melódico. En este apartado se abordaron los parámetros morfosintácticos de la melodía, teniendo en cuenta los siguientes criterios: organización escalística, perfil melódico, estructura melódica, notas de adorno.

Análisis rítmico. En esta fase se aplicaron los siguientes criterios: análisis de compás y pulso, incisos y motivos, tipos de comienzo y final (tético, anacrúsico, acéfalo, masculino,

femenino), estructura rítmico métrica, concatenación de incisos, identificación de isorritmos e isoperíodos, combinaciones rítmico métricas (homorritmia, polirritmia), crecendos y disminuendos rítmicos, ritmo armónico, base rítmica de cada obra, identificación de motivo generador y sus variaciones. Análisis de parámetros morfosintácticos rítmico métricos, estructura rítmico métrica.

Análisis armónico. Identificación de tipos de acordes, cadencias, modulaciones, progresiones, ritmo armónico, análisis funcional y direccionalidad armónica.

Análisis fraseológico. Los criterios fueron los siguientes: Organización interna de la frase, tipos de frase (binaria, ternaria), proceso tonal y cadencias (frases conclusivas, frases suspensivas), aspectos interpretativos (puntos culminantes y fraseos).

Análisis estructural. Estudio de estructuras formales simples (forma binaria y ternaria simple). Identificación de elementos estructurales y su función (exposición, desarrollo, introducción, coda, puente y recapitulación).

Análisis de aspectos interpretativos. Nivel dinámico, de tempo, agógica y carácter.

En términos generales los criterios establecidos, fueron aplicados de acuerdo a las particularidades de cada obra.

Capítulo IV

Edición Digital de Partituras de Tres Pasillos para Banda Sinfónica

A continuación, se presenta la edición musical digital de tres obras escogidas para el proyecto. “Emmita”, Pasillo, “Mitigal” Pasillo, “Amor Inquieto” Pasillo. Esta edición contiene las partituras digitales editadas, así como sus respectivas fichas técnicas, con la descripción detallada del estado físico de los documentos manuscritos, el proceso y las decisiones tomadas en esta edición musical digital.

Consideraciones Generales

El punto de partida, son las copias manuscritas, de las partes encontradas dentro del material existente en el archivo musical del Museo Casa Colonial de Pamplona, se realizó en primera instancia una clasificación del material encontrado por instrumentos, determinando cuáles obras contaron con la instrumentación completa o en su defecto con la mayor parte de las mismas. Seguidamente, se procedió a clasificar por géneros musicales.

Al momento de la edición fue necesario reconstruir la partitura general de cada obra. Cuando se encontraron diferencias entre las partes y el score general reconstruido, se dio prioridad a la concatenación de los elementos dentro del discurso musical general.

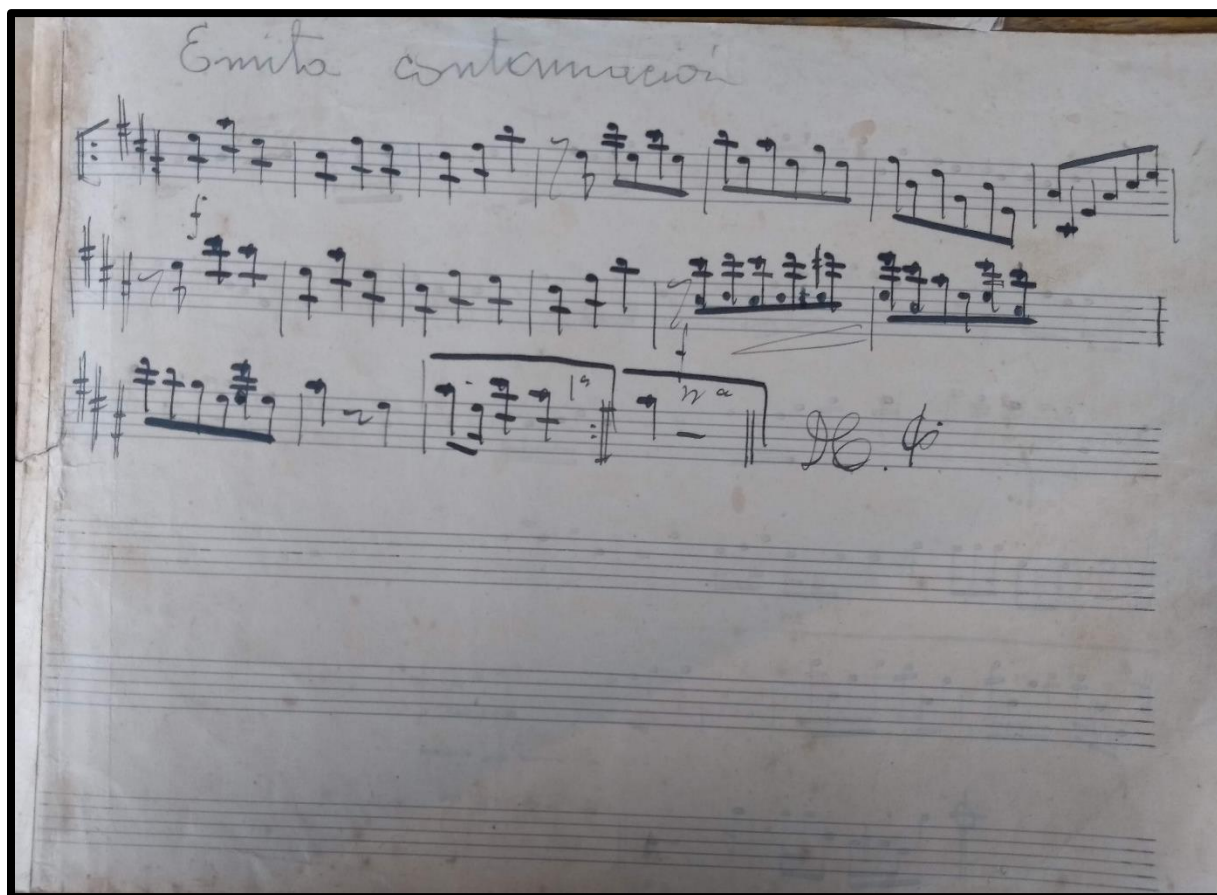
Se realizó una revisión en relación, a la métrica, tempo, articulación, dinámicas, respetando el manuscrito original. Por otra parte; se tomaron algunas decisiones en términos de instrumentación, tempo, adición, sustracción de compases, armonía, dinámicas, con base en la información obtenida del análisis morfológico y el registro sonoro de cada obra.

Levantamiento Digital de las Partituras. Ficha Técnica Obra: “Emmita” Pasillo de Autor**Anónimo****Figura 1***Facsímil de la Obra Pasillo “Emmita” parte I. Requinto Eb*

Nota. Facsímil de la Obra Pasillo “Emmita”. Antolinez, J. 2018. Escáner tomado en el Archivo Musical del Museo Casa Colonial de Pamplona, Norte de Santander, Colombia.

Figura 2

Facsímil de la Obra Pasillo “Emmita” parte II. Requinto Eb



Nota. Facsímil de la Obra Pasillo “Emmita”. Antolínez, J. 2018. Escáner tomado en el Archivo Musical del Museo Casa Colonial de Pamplona, Norte de Santander, Colombia.

Ficha Técnica N° 1 realiza por: Jairo David Antolinez Velandia

Fecha de Apertura de la Ficha Técnica: 19 de octubre de 2018

Fecha de Última Modificación: 28 de abril del 2021

Lugar: Archivo Musical del Museo Casa Colonial de Pamplona, Norte de Santander, Colombia.

Información de la Obra:

Título: “Emmita”.

Autor de la obra: Anónimo

Fecha de composición: Sf

Conformación Instrumental: Requinto en Eb, clarinete Bb, altos en Eb 1, 2, saxofón barítono, trombones 1, 2, barítonos, bajos en Eb. Percusión: Redoblante y bombo.

Observaciones Sobre el Estado del Documento Manuscrito

El documento comprende partichelas instrumentales.

Copia del documento original en tinta.

Extensión de Score general: No procede.

Extensión de partichelas: 11 páginas. 1. Requinto Eb, 2 páginas. 2. Clarinete Bb, 2 páginas. 3. Altos Eb, 2 páginas. 4. Saxofón barítono, 2 páginas. 5. Trombones, 1 página. 6. Bajos Eb, 1 página. 7. Percusión, 1 página.

Las partichelas se encuentra en buen estado, excepto las partes para percusión donde se observa deterioro.

Las distancias y tamaños en las partichelas son equitativas a lo largo de todo el documento.

Existencia: un (1) ejemplar.

Observaciones Sobre el Contenido del Documento Manuscrito y el Documento de la Edición Digital

En la revisión documental, no se encontró el score general de la obra. En la primera página de cada una de las partichelas instrumentales aparece el nombre de la obra y el género musical. Se observa ausencia de la firma del compositor.

El documento no presenta problemas de legibilidad.

La información en la reconstrucción del score general de la obra muestra ciertas novedades respecto del manuscrito original, como se describe a continuación.

Observaciones Generales

La tonalidad original de la obra está en Do menor, sin embargo, para efectos del presente estudio, el score digital y todas las partes estarán escritas Re menor, así como los ejemplos empleados en el análisis morfológico.

Seguidamente; en el manuscrito original se encuentran las partichelas para el Clarinete requinto. No hay parte individual para el clarinete Bb 1, porque el clarinete requinto cumple esta función, sin embargo; en la sección B, compás 33 hay una indicación para tocar con clarinete. En este sentido, se duplica la línea del requinto con el clarinete Bb 1, por ser un instrumento más común en las bandas de nuestro contexto. Esta línea también puede ser ejecutada por los saxofones altos. En relación al manuscrito que aparece con el nombre clarinete dos, será clarinetes 2 y 3, escrito en una misma partichela. (Edición digital del score general).

En tercer lugar; en la parte de la introducción, compás 3, 4, 11, 12, 23, el compositor emplea un signo de abreviación para indicar que el motivo se repite, en la edición digital se escriben las notas sin emplear el signo de abreviación.

En cuarto lugar; en el manuscrito original, compás 22, 56-58 aparece un *divis*, sin estar indicado, por medio de la duplicación de la voz superior a la octava inferior, (por sonoridad y registro), en la edición digital, esta duplicación la realiza el clarinete 1. En el compás 33 aparece una indicación “clarinete”, en la edición digital, el clarinete duplica la línea del Requinto Eb en su totalidad. En el compás 36 hay una indicación de *bis*, en la edición digital se omite el signo y se escriben las notas textualmente.

Por último; en una posterior revisión, se encuentra una novedad en el uso de una abreviatura rítmica para escribir notas repetidas, que textualmente se escribirían en figura de corchea (compás 48-50, 56-58, 63), este recurso aparece literalmente en la edición digital y las partichelas del presente proyecto, mas no, en los ejemplos del análisis morfológico, puesto que fueron transcritos a figura de negra en una fase anterior, así mismo, con la línea de los saxofones altos en los compases ya refenciados.

Altos en Eb. Se escribieron para los saxofones alto 1 y 2, otros instrumentos opcionales son: Clarinete alto, corno o trompa, fliscorno o trompa.

Saxofón barítono. En esta partichela, no aparece la indicación del instrumento, sin embargo, por las características de la línea escrita, podría ser interpretada por el saxofón barítono por el bombardino (eufónio), o el fliscorno barítono.

Bajos en Eb. El manuscrito no especifica un instrumento en especial, la línea podría ser ejecutada por un fliscorno bajo o un saxofón barítono. En el presente estudio se realiza la transcripción para la tuba teniendo como tonalidad basal, Re menor.

Percusión. Está escrita en una sola partichela (Bombo y Caja)

Información del Levantamiento Digital de la Partitura

Edición musical

La edición en digital fue realizada por el investigador Jairo David Antolinez Velandia en el Museo Casa Colonial de Pamplona, desde las copias disponibles del documento (partichelas). Se utilizó el programa Sibelius 7.5, en versión Pc, para realizar el levantamiento en digital del documento manuscrito.

Existen Archivos de audio en formato *.wav* de la edición del manuscrito en digital

Existen archivos de imagen en formato *pdf* de la copia del manuscrito

Existen archivos de imagen en formato *pdf* de la edición del manuscrito en digital

Número de Páginas de la partitura en digital

Partitura general (score): 2 páginas. Tamaño carta

Partitura para clarinete Eb: 2 páginas. Tamaño carta

Partitura para clarinete Bb 1, 2: 2 páginas. Tamaño carta

Partitura para saxofón barítono: 2 páginas. Tamaño carta

Partitura para trombón 1, 2: 2 páginas. Tamaño carta

Partitura para bombardino: 2 páginas. Tamaño carta

Partitura para barítono: 2 páginas. Tamaño carta

Partitura para tuba: 1 página. Tamaño carta

Partitura para percusión: 1 página. Tamaño carta

Total, de páginas correspondientes a partichelas: 16 páginas. Tamaño carta.

Registro visual

El registro visual del documento fue realizado en el Archivo del Museo Casa Colonial de Pamplona, desde los ejemplares disponibles de la partitura. Empleando una cámara de teléfono Motorola G5s de 16 megapíxeles.

Con la aplicación de la cámara se efectuó la captura y edición de imágenes del manuscrito original.

Registro sonoro

Archivo en formato Wav, motor de audio Notepformer 3 *produced by Wallander Instruments.*

Levantamiento Digital de las Partituras. Ficha Técnica Obra: “Mitigal” Pasillo de Víctor**Manuel Guerrero Agüedo****Figura 3***Facsímil de la Obra Pasillo “Mitigal” cornetín 1*

Nota. Facsímil de la Obra Pasillo “Mitigal”. Antolinez, J. 2018. Escáner tomado en el Archivo Musical del Museo Casa Colonial de Pamplona, Norte de Santander, Colombia.

Ficha técnica N° 2 realizada por Jairo David Antolínez Velandia

Fecha de apertura de la ficha técnica: 15 de noviembre de 2018

Fecha de última modificación: 29 de abril del 2021

Lugar: Archivo Musical del Museo Casa Colonial de Pamplona, Norte de Santander, Colombia.

Información de la Obra:

Título: “Mitigal”

Autor de la obra: Víctor Manuel Guerrero Agüedo (1886-1956)

Fecha de composición: Sf

Conformación Instrumental:

Cornetín I, II, requinto en Eb, clarinete Bb I, II, III, barítonos I, II, bombardino, bajos Bb, batería.

Observaciones Sobre el Estado del Documento Manuscrito

El documento comprende partichelas instrumentales.

Copia del documento original en tinta.

Extensión de Score general: No procede.

Extensión de partichelas: 9 páginas.

1. Cornetín I, II, 2 páginas. 2. Requinto Eb, 1 página. 3. Clarinete Bb I, II, III, 2 páginas.
4. Barítonos I, II, 1 página. 5. Bombardino, 1 página. 6. Bajos Bb, 1 página. 7. Batería, 1 página.

Las partichelas se encuentra en estado de deterioro, principalmente Requinto en Eb, cornetín II, Batería

Las distancias y tamaños en las partichelas son equitativas a lo largo de todo el documento.

Existencia: un (1) ejemplar.

Observaciones sobre el Contenido del Documento Manuscrito y el Documento de la Edición Digital

En la revisión documental, se encontraron las partichelas mas no el score general de la obra. En la primera página de cada una de las partichelas instrumentales aparece el nombre de la obra y el género musical y las iniciales del compositor en las partes de cornetín I, II, clarinete en Bb, II, III, barítonos I, II.

El documento en general no presenta problemas de legibilidad notables, sin embargo, las partes de batería, debido al deterioro del papel, si presentan cierto nivel de dificultad para su lectura directamente del manuscrito.

La información en la reconstrucción del score general de la obra, muestra ciertas novedades por instrumento, respecto del manuscrito original como se describe a continuación.

Cornetín I, II. Fueron asignados para trompeta Bb I, II, no descartando la posibilidad de que las partes puedan ejecutarse con el cornetín, según disponibilidad.

Clarinete Eb, clarinetes Bb I, II, III. Se mantienen igual que el original. Clarinetes Bb refuerzan la línea del clarinete Eb y clarinetes II, III, también cumplen funciones de duplicación melódica y de base armónica.

Bombardino. No presenta novedad respecto del original, con excepción del compás 10-13 donde debido al signo de repetición fue necesario hacer coincidir las partes respecto del score general, basado en los criterios armónicos que sugiere la obra.

Barítonos. La partichela hace uso de la abreviatura para indicar que se repite un compás, igualmente en el compás 38 parece la indicación “Bis”, en la edición digital se escribe todo con notación normalmente.

Bajos en Bb. Esta partichela es asignada a la tuba, no descartando que pueda ejecutarse por un clarinete Bajo, esto de acuerdo a la disponibilidad instrumental (saxofón tenor, fliscorno barítono y bombardino)

Batería. Está escrita textualmente sin empleo de signos de abreviación.

Información del Levantamiento Digital de la Partitura

Edición musical

La edición digital fue realizada por Jairo David Antolinez Velandia en el Museo Casa Colonial de Pamplona, desde las copias disponibles del documento (partichelas). Se utilizó el programa de edición musical Sibelius 7.5, en versión Pc, para realizar el levantamiento en digital del documento manuscrito.

Existen archivos de audio en formato *.wav* de la edición del manuscrito en digital.

Existen archivos de imagen en formato *pdf* de la copia del manuscrito.

Existen archivos de imagen en formato *pdf* de la edición del manuscrito en digital.

Número de páginas de la partitura en digital

Partitura general (Score): 10 páginas. Tamaño carta

Partitura para clarinete Eb: 1 página. Tamaño carta

Partitura para clarinete Bb 1, 2: 2 páginas. Tamaño carta

Partitura para trompeta 1, 2, 3: 2 páginas. Tamaño carta

Partitura para barítono 1, 2: 2 páginas. Tamaño carta

Partitura para bombardino 1, 2: 2 páginas. Tamaño carta

Partitura para barítono: 2 páginas. Tamaño carta

Partitura para tuba: 1 página. Tamaño carta

Partitura para percusión: 1 página. Tamaño carta

Total, de páginas correspondientes a partichelas: 13 páginas. Tamaño carta.

Registro visual

El registro visual del documento fue realizado en el Archivo del Museo Casa Colonial de Pamplona, desde los ejemplares disponibles de la partitura. Empleando una cámara de teléfono Motorola G5s de 16 megapíxeles.

Con la aplicación de la cámara se efectuó la captura y edición de imágenes del manuscrito original.

Registro sonoro

Archivo en formato Wav, motor de audio Noteperformer 3 *produced by Wallander Instruments.*

Levantamiento Digital de las Partituras. Ficha Técnica Obra: “Amor inquieto” Pasillo de Víctor Manuel Guerrero Agüedo

Figura 4

Facsímil de la Obra Pasillo “Amor inquieto”. Barítono solo



Nota. Facsímil de la obra Pasillo “Amor Inquieto”. Antolinez, J. 2018. Escáner tomado en el Archivo Musical del Museo Casa Colonial de Pamplona, Norte de Santander, Colombia.

Ficha técnica N° 3 realizada por: Jairo David Antolinez Velandia

Fecha de apertura de la ficha técnica: 26 de octubre de 2018

Fecha de última modificación: 29 de abril del 2021

Lugar: Archivo Musical del Museo Casa Colonial de Pamplona, Norte de Santander, Colombia.

Información de la obra

Título: “Amor inquieto”

Autor de la obra: Víctor Manuel Guerrero Agüedo (1886-1956)

Fecha de composición: Sf

Conformación Instrumental: Flauta, altos en Eb 1, 2, cornetín 2: Trombón 1, 2, 3, bajos Bb, bombardino, percusión.

Observaciones Sobre el Estado del Documento Manuscrito

El documento comprende partichelas instrumentales.

Copia del documento original en tinta.

Extensión de Score general: No procede.

Extensión de partichelas: 9 páginas. 1. Flauta, 1 página. 2. Altos en Eb 1, 2, 1 página. 3. Cornetín 2, 1 página. 4. Trombón 1, 2, 3, 2 páginas. Bajos Bb, 1 página. Bombardino 1 página, Percusión 1 página.

Las partichelas son legibles a excepción de la parte del barítono, donde fue necesario reconstruir la línea melódica, respetando el estilo la obra, ya que por deterioro del manuscrito se perdió esa parte 60-68.

Las distancias y tamaños en las partichelas son equitativas a lo largo de todo el documento.

Existencia: un (1) ejemplar.

Observaciones Sobre el Contenido del Documento Manuscrito y el Documento de la Edición Digital

En la revisión documental, no se encontró el score general de la obra.

El documento no presenta problemas de legibilidad.

La información en la reconstrucción del score general muestra ciertas novedades respecto del manuscrito original, como se describe a continuación.

Flauta. En la edición digital se duplica a la octava superior la línea de la flauta, asignándosela a la flauta I, ya que por el registro en que está ubicado la línea original no es favorable para la proyección del sonido dentro de la instrumentación general.

También; tomando en cuenta que no se encontró la parte de cornetín uno, pero si la de cornetín dos, en la presente edición, se le asigno así mismo, la línea principal para la trompeta Bb1.

Altos Eb. En la presente edición se le asignó a los saxofones altos no descartando que esta línea pueda ser interpretada por cualquier otro instrumento que este dentro de la clasificación (clarinete alto, corno o trompa, fliscorno alto)

Cornetín 2. Esta línea fue asignada para la trompeta en Bb 2, debido a que es más común dentro de nuestro contexto.

Trombón 1, 2. Están escritos en una partichela y trombón 3 en otra.

Bajos en Bb. Esta parte fue asignada para el clarinete bajo y la tuba. Esta parte también puede ser interpretada por un saxofón tenor, un fliscorno barítono, todo de acuerdo a la disponibilidad instrumental.

Bombardino. Para esta línea se hizo necesario la reconstrucción parcial entre los compases 60- 68, debido al deterioro y faltante de este fragmento. La reconstrucción se hace en base al estilo musical, contexto melódico y armónico de la obra.

Percusión. Fue escrita en una sola partichela (redoblante y bombo)

Información del Levantamiento Digital de la Partitura

Edición musical

La edición en digital fue realizada por Jairo David Antolinez Velandia en el Museo Casa Colonial de Pamplona, desde las copias disponibles del documento (partichelas). Se utilizó el programa de edición musical Sibelius 7.5, en versión Pc, para realizar el levantamiento en digital del documento manuscrito.

Existen Archivos de audio en formato *.wav* de la edición del manuscrito en digital.

Existen archivos de imagen en formato *pdf* de la copia del manuscrito.

Existen archivos de imagen en formato *pdf* de la edición del manuscrito en digital.

Número de Páginas de la partitura en digital

Partitura general (score): 14 páginas. Tamaño Carta

Partitura para flauta 1, 2: 4 páginas. Tamaño carta

Partitura para clarinete bajo: 2 páginas. Tamaño carta

Partitura para saxofón alto: 2 páginas. Tamaño carta

Partitura para trompeta Bb 1, 2: 4 páginas. Tamaño carta

Partitura para trombón 1, 2, 3: 4 páginas. Tamaño carta

Partitura para barítono: 2 páginas. Tamaño carta

Partitura para tuba: 2 páginas. Tamaño carta

Partitura para batería: 2 página. Tamaño carta

Total, de páginas correspondientes a partichelas: 22 páginas. Tamaño carta.

Registro visual

El registro visual del documento fue realizado en el Archivo del Museo Casa Colonial de Pamplona, desde los ejemplares disponibles de la partitura. Se empleó una cámara de teléfono Motorola G5s de 16 megapíxeles.

Con la aplicación de la cámara se efectuó la captura y edición de imágenes del manuscrito original.

Registro sonoro

Archivo en formato Wav, motor de audio Noteperformer 3 *produced by Wallander Instruments.*

CAPITULO V

Análisis Morfológico

Obra: Pasillo Emmita

Autor: Anónimo

Formato: Banda sinfónica

Figura 5

Pasillo “Emmita” partitura, clarinete Bb

Pasillo Emmita

Introducción
Sección I (compases 1 - 25)

Clarinete en Sib 

Cl. 

Cl. 

Cl. 

B

1. | 2. |
Sección II (compases 26-45)

Cl. 24 

Inflexión melódica Punto culminante, tensión


Cl. 29 

Cl. 34 


Cl. 39 


C

1. | 2. |
Sección III (compases 46 - 64)

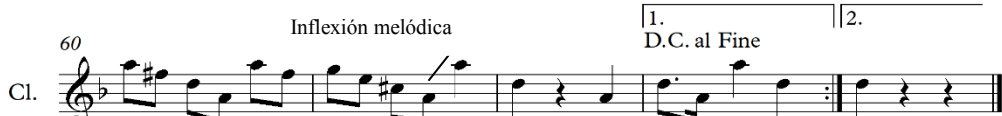
Cl. 44 

Inflexión melódica Nota más grave ↓

Cl. 49 

Cl. 55 

Inflexión melódica 1. | 2. |
D.C. al Fine

Cl. 60 

Nota: Pasillo “Emmita” partitura, clarinete Bb. Fuente, elaboración propia. El ejemplo se encuentra escrito en notas reales.

Análisis de la melodía

Análisis de parámetros morfosintácticos

Organización escalística

Organización interválica alrededor de las notas re-la, do-sol, fa-do (I, V)

Claras relaciones sensible-tónica entre los compases 5-6, 12-13, 20-21, 24-25 e igualmente en la segunda y tercera sección

Cadencia perfecta entre los compases 5-6, 24-25, 53-54, 63-64

En la primera sección, la melodía permanece en la tonalidad basal, en la segunda se realiza un breve énfasis en la tonalidad de Fa mayor para luego volver a la tonalidad inicial, en la tercera sección, la melodía modula a La mayor.

Se trata de una melodía tonal, Re menor, breve énfasis en Fa mayor, Re Mayor. Centro tonal en Re.

Análisis del perfil melódico

Ámbito de tesitura: La³- Mib⁶, esto es, dos octavas y una quinta disminuida.

Estudio de la interválica

Primera sección, predominio de intervalos conjuntos. Segunda sección, alternancia de intervalos conjuntos y disjuntos por fragmentos. Tercera sección, predominio de intervalos disjuntos.

Uso de intervalos cuarta, quinta y tercera para el génesis de la melodía, compensada por grados conjuntos. En la segunda sección como novedad, se observa el empleo del intervalo de sexta mayor ascendente, descendente y en la tercera sección el uso del intervalo de séptima y octava ascendente.

Formulación melódica basada sobre las notas principales de las triadas, tónica, dominante, dominante con séptima, dominante de la subdominante, subdominante y subdominante sobre el segundo grado.

Salto de tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima, octava y onceava

En la primera sección, melodía instrumental, pero con un carácter vocal marcado, por su tesitura e intervalos cómodos en la primera sección. En la segunda y tercera sección su carácter es más instrumental debido al empleo de saltos interválicos pequeños, grandes y la escala cromática.

Perfil melódico. En la primera sección presenta un contorno melódico de carácter ondulado, en la sección dos y tres se alterna el dibujo ondulado con el quebrado.

Inflexión melódica a la tonalidad de la dominante en los compases 19, 20 por medio de dos saltos consecutivos en una misma dirección, generando un intervalo de séptima mayor en el extremo del segmento melódico. En el compás 29, con salto ascendente de sexta en breve énfasis sobre el grado III, Fa mayor. En el compás 33 se observa el intervalo más amplio empleado durante toda la obra (onceava). Compases 51, 61, salto de séptima ascendente en la dominante y salto de inflexión melódica de octava hacia la tónica.

Punto culminante de esta sección: si bien, es la nota más aguda dentro de esta sección y toda la obra (Mib6) alcanzada por bordadura superior (compases 14, 16), en dos ocasiones, esta no genera el efecto de punto álgido, por el contrario; en el compás 19 el Re5, siendo la nota más grave y apareciendo solo una vez en esta sección, puede ser tomado como punto álgido, sin ser la nota más aguda, pero si la más grave.

En la segunda sección, en el compás 14, se alcanza en esta parte el punto álgido, Re6 (Tónica), como nota de inicio del pasaje cromático descendente, que cumple la función de

conexión con segunda frase del periodo 2, para retornar a la tonalidad basal. La nota más grave de este pasaje es Do #3 (sensible).

En la tercera sección, la nota más alta se presenta en tres ocasiones en los compases 29, 60, 61,63 (La6). El punto más grave de esta sección y de toda la obra es el La3 en los compases 53,54.

Punto culminante de toda la obra se ubica en el compás 33. En este aspecto, no se observa una predeterminación formal para la ubicación del punto álgido de toda la obra.

Estructura melódica

Puntos de reposo relativo en el compás 13. Se trata de un reposo momentáneo sobre la tónica después de una cadencia (sii, V7, i), el reposo conclusivo de la sección I se encuentra en el compás 25. En la sección II, reposo relativo en el compás 33 sobre el tercer grado (D/III, III), el reposo conclusivo de esta sección, se encuentra en el compás 45, sobre la tónica (V, i). En la tercera sección, reposo relativo en el compás 54, sobre la tónica (V7 con 9na, I), reposo conclusivo en el compás en el compás 64 en la tónica (I con 9na, V7 con 9na, I).

Sección I, los compases 6, 7 se observa una breve intención de imitación melódica entre la línea melódica del clarinete y el bombardino a intervalos de tercera menor descendente. En el compás 15, una contra melodía por parte del bombardino a manera de ornamentación, basada en contornos melódicos de arpegios. La función asignada al bombardino es de diálogo con la línea melódica principal, a través del arpegio de las funciones armónicas según el contexto melódico y de refuerzo por medio de unísono. En la tercera sección se observa un diálogo en segundo plano a nivel rítmico, entre los trombones, compases 48-51 y los saxofones alto, compases 52-55, nuevamente trombones 56-59 y saxofones alto 60-64.

Notas de adorno

El motivo melódico inicial, en su cabeza contiene una bordadura superior como giro característico. Este recurso aparece en diferentes momentos de la obra, compases 6, 14-15, 16, 18, bordadura inferior compás 32-33, 59. El uso de notas de paso es frecuente.

Al inicio de la segunda sección se evidencia el uso de la ornamentación, en forma de apoyatura doble, recurso que no es un gesto característico de la obra, sino usado de manera circunstancial.

Análisis del ritmo y la métrica

Análisis de parámetros morfosintácticos rítmicos-métricos

Compas

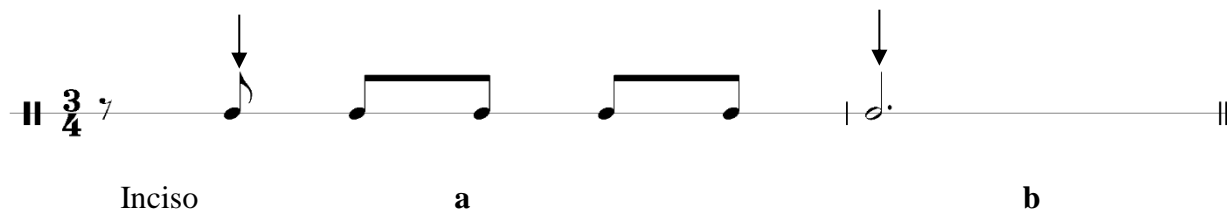
La medida de compas es simple- ternario y el pulso rítmico de toda la pieza es la negra. No hay indicación metronómica. No se contemplan cambios de compás por lo cual entra en la clasificación isométrica.

Incisos y motivos

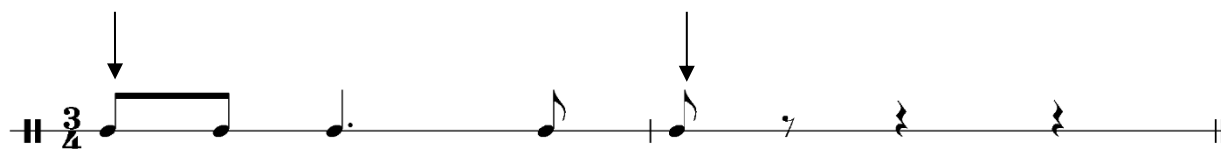
Figura 6

Pasillo "Emmita" Incisos y motivos

Motivo 1. Acéfalo



Motivo 2. Tético masculino



Motivo 3. Tético

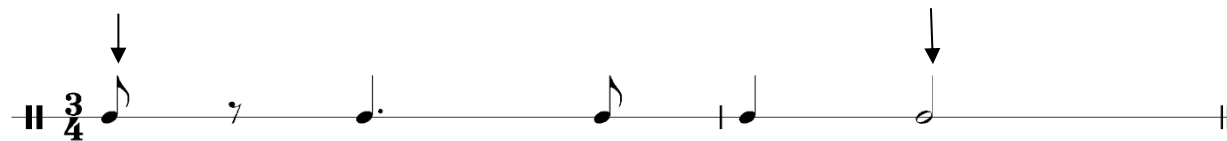
femenino



Inciso rítmico

a**b**

Motivo 4. Tético femenino



Inciso rítmico

a**b**

Motivo 5. Acéfalo femenino



Inciso rítmico

a**a**

Nota. Pasillo “Emmita” incisos y motivos (5). Fuente, elaboración propia.

Estructura rítmico- métrica

Se pueden distinguir tres periodos en toda la pieza, estos a su vez se dividen cada uno en dos frases, cuatro semifrases y dos motivos respectivamente.

Figura 7

Pasillo “Emmita” estructura rítmico métrica, periodo I

The figure displays three staves of musical notation in 3/4 time, illustrating the rhythmic structure of the piece. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. Brackets and lines above the staves group the notes into phrases and motifs, labeled with letters and numbers. The first staff (measures 1-6) is labeled 'A' and contains 'Motivo 1', 'Variación I', and 'Variación II'. The second staff (measures 7-11) is labeled 'A1' and contains 'Motivo 2 materiales extraídos de variación I, II', 'Motivo 1', and 'Variación III'. The third staff (measures 12-18) is labeled 'a3' and contains 'Variación IV' and 'Motivo 2, variación I'. The time signature is 3/4, and the piece begins with a double bar line and a repeat sign.

Nota. Pasillo “Emmita” estructura rítmico métrica, periodo I. Fuente, elaboración propia.

a. Formado por dos motivos similares iguales en su inicio y con variación en su final respecto del primero.

a1. Formado por la variación II del motivo inicial y el motivo II.

a2. Formado por el motivo inicial y su variación.

a3. Formado por la variación IV del motivo 1, y la variación I del motivo 2

Figura 8

Pasillo “Emmita” estructura rítmico-métrica, periodo II

The musical score is divided into three systems, each enclosed in a blue box. The first system (measures 1-6) is in 3/4 time and contains Motivo I, variación V ornamentada (measures 1-3), Motivo III (measures 4-5), and Motivo I variación VI (measures 6-7). Above the staff, a bracket labeled 'B' spans measures 1-7, with sub-brackets 'a4' and 'a5' under measures 1-3 and 4-7 respectively. A red arrow points from measure 6 to measure 7. The second system (measures 7-11) starts at measure 7 and contains Motivo I variación VI (measures 7-8), a section with the text 'Por acumulación rítmica se refuerza el punto álgido de' (measures 9-10), Motivo I variación VIII (measures 10-11), and Motivo IV (measures 12-13). Above the staff, a bracket labeled 'C' spans measures 7-13, with sub-brackets 'a6' and '3' under measures 7-10 and 10-11 respectively. The third system (measures 12-15) starts at measure 12 and contains Motivo I variación VII (measures 12-14) and Motivo I (measures 15-16). Above the staff, a bracket labeled 'a7' spans measures 12-16.

Nota. Pasillo “Emmita” estructura rítmico-métrica, periodo II. Fuente, elaboración propia.

a4. Formado por dos motivos diferentes de carácter acéfalo y tético.

a5. Formado por dos motivos con una variación al inicio y con final igual para los dos.

Carácter acéfalo.

a6. Formado por dos motivos diferentes, de carácter tético y acéfalo respectivamente.

a7. Formado por dos motivos de igual inicio y diferente final.

Figura 9

Pasillo “Emmita” estructura rítmico-métrica, periodo III

The figure displays three staves of musical notation in 3/4 time, illustrating the rhythmic structure of the 'Emmita' pasillo. The notation includes notes, rests, and bar lines, with various motives and variations labeled below. Above the staves, brackets and letters (D, b, c, b1, d) indicate the grouping and relationship between different sections of the music.

Staff 1: Shows the first measure (measure 1). It is divided into three sections: 'Motivo' (measures 1-2), 'Motivo V' (measures 3-4), and 'Motivo I variación VII' (measures 5-6). Above the staff, a bracket labeled 'D' spans the entire measure. Below the staff, a bracket labeled 'b' spans measures 1-4, and a bracket labeled 'c' spans measures 5-6.

Staff 2: Shows measures 7-8. It is divided into two sections: 'Motivo I variación VIII por aumentación rítmica' (measures 7-8) and 'Motivo V' (measures 9-10). Above the staff, a bracket labeled 'D' spans the entire measure. Below the staff, a bracket labeled 'b1' spans measures 7-8.

Staff 3: Shows measures 11-13. It is divided into three sections: 'Motivo I variación VII' (measures 11-12), 'Motivo I variación IX' (measures 13-14), and 'Motivo V variación I' (measures 15-16). Above the staff, a bracket labeled 'd' spans the entire measure.

Nota. Pasillo “Emmita” estructura rítmico-métrica, periodo III. Fuente, elaboración propia.

- a. Formado por dos motivos diferentes y dos iguales
- b. Formado por el motivo 1 y su variación
- b.1 Formado por el motivo 1 por aumentación rítmica
- d. Motivo 1 variación rítmica VII

Los tres periodos se desarrollan a partir del motivo rítmico generador y sus variaciones por adición, sustracción y aumentación rítmica.

Estos tres periodos rítmicos presentan la siguiente secuencia

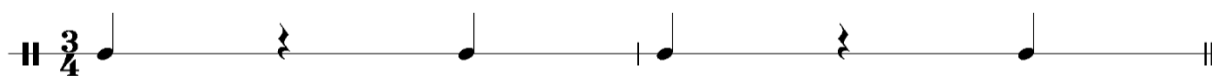
A- A1/ B-C/ D-D1

Figura 10

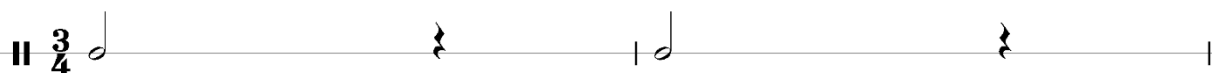
Pasillo "Emmita" patrones rítmicos principales

Tuba

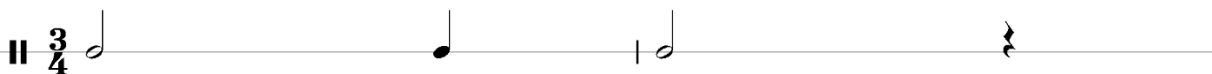
a.



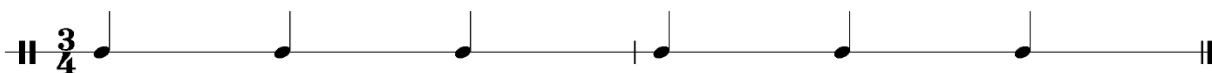
b.



c.



d.



Trombones y bombardino

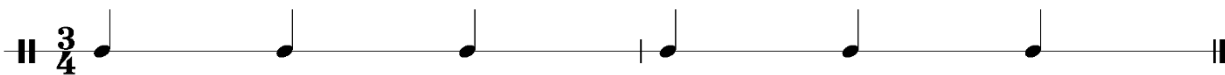
a.



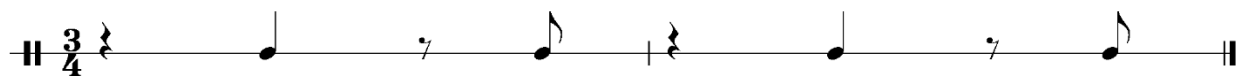
b.



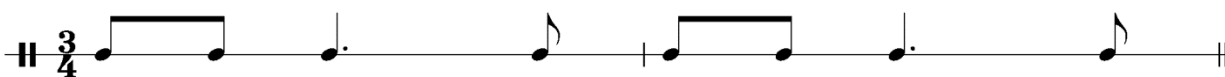
c.

*Clarinetes y saxofones*

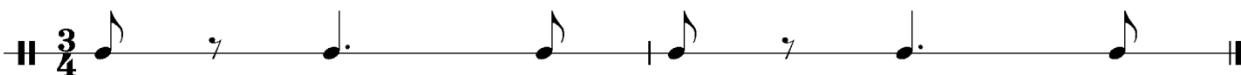
a.



b.



c.

*Bombo y redoblante*

a.



b.



c.



d.



e.

Percusión



f.

Percusión



g.

Percusión



h.

Percusión



Nota. Patrones rítmicos principales por instrumento para la construcción de la base rítmica en la Obra. Fuente, elaboración propia.

Análisis armónico

Figura 11

Pasillo "Emmita" Base rítmico-armónica. Análisis funcional

Pasillo Emmita

Background

Bajos

f t D⁷ D⁷ t t D⁷ D⁷ t D⁷

Dm

A

Semicadencia

Pno.

t *p* t t t Sii° 7₉ D

Cadencia conclusiva, estructural

11

Pno.

s ii°7 D⁷ 9^b t $\begin{matrix} 6-5 \\ 4-3 \end{matrix}$ t D⁷/s
3

16

Pno.

D⁷9^b/s s 4-3 D *f* t t 3 D⁷

21

Pno.

p *p* t t 3 D⁷ D⁷ 3 t t 3 D⁷ D⁷ 3 t D⁷ t 5

Cadencia

26 **B**

Pno.

f

f

F: D T

Cadencia perfecta, estructural

31

Pno.

p

p

D7 5 D7 T Dm: *p* D7

36

Pno.

t 3 D 3 D

41

Pno.

t t D⁷ D⁷ t t D⁷ D⁷ t D⁷

3 3 3 3

Cadencia

46

Pno.

t D: T f f f

D⁷ T D⁷ Sii

3 3

52

Pno.

D⁷ 9 D⁷ 9 Sii D⁷ 9 T T T f f

3 3 3 3

58

Cadencia rota

Pno.

Sii

T

T

61

Cadencia perfecta, final

1.

2.

Pno.

Ø7₉

D7₉

T

D₉

T

T

5

Nota. Pasillo “Emmita”. Análisis funcional. Fuente, elaboración propia.

Análisis de parámetros armónicos

Organización acordal por tercetas, con acordes de tres y cuatro sonidos. Predominan las funciones de carácter tonal, tónica y dominante (I-V). El *background* armónico emplea disposición cerrada y semi abierta principalmente con el saxofón alto I, II y trombón I, II. También, se emplea con frecuencia el acorde de dominante con séptima en estado fundamental y su resolución de forma escolástica.

El lenguaje es tonal, cada final de sección cierra con cadencia perfecta. El centro tonal es Re. En todo el discurso armónico se observan dos modulaciones, la primera intratonal haciendo

una breve modulación a una tonalidad vecina, lo cual es característico del estilo de esta música, en este caso el énfasis es sobre el tercer grado, siendo enlazado por su dominante (D/III), compás 26-33. La segunda modulación es por modulación directa o cromática a la tonalidad paralela mayor, también cambio estilístico propio de esta música, compases 45-47.

Las notas de adorno no es una característica influyente en esta obra, el planteamiento rítmico-armónico es estable en función de la melodía. En la tercera sección hay un tratamiento colorístico de la voz principal por duplicación a diferentes interválicas, sus movimientos son principalmente paralelos.

El ritmo armónico es lento, principalmente de blanca con puntillo, empleando generalmente un cambio armónico a un compás o dos compases.

Figura 12

Pasillo "Emmita" ritmo armónico

Pasillo Emmita

The musical score for 'Pasillo Emmita' is presented in two systems. The first system, labeled 'Ritmo armónico', shows a 3/4 time signature and a melody of four dotted half notes. The second system, labeled 'R.A.', starts at measure 5 and features a melody with a repeat sign and a box labeled 'A' above the first measure. The accompaniment in the second system consists of chords, with a piano (*p*) dynamic marking at the beginning.

11

R.A

16

R.A

21

R.A

26

R.A

B

31

R.A

37

R.A

42

R.A. 

47

R.A. 

53

R.A. 

59

R.A. 

Nota. Pasillo “Emmita” análisis del ritmo armónico. Fuente, elaboración propia.

Análisis fraseológico

Figura 13

Pasillo "Emmita" partitura, melodía y contramelodía, periodo I

Pasillo Emmita

Cl. I, Bb y Eb

Melodia

Contralíneas

p Tbn, Bd

f

6

Cl. I, II, II

Pno.

p

mf Bd.

2

11

Pno.

p

mf

16

Pno.

f

f

The image displays a musical score for the piece "Pasillo Emmita". It is divided into three systems. The first system, measures 1-5, features a melody for Clarinet I (Cl. I) in Bb and Eb, and a contralinea for Trombone (Tbn) and Bass Drum (Bd). The melody is in 3/4 time and consists of eighth-note patterns. The contralinea provides a rhythmic accompaniment with a strong dynamic of *f*. The second system, measures 6-10, shows the piano accompaniment (Pno.) with a melody for Clarinet I, II, and II. The piano part has a dynamic of *p* in the right hand and *mf* in the left hand. The third system, measures 11-15, continues the piano accompaniment with a dynamic of *p* in the right hand and *mf* in the left hand. The final system, measures 16-20, shows the piano accompaniment with a dynamic of *f* in both hands.

Nota. Pasillo “Emmita” partitura, melodía y contramelodía. Ejemplo para el análisis de la sintaxis del periodo I. Fuente, elaboración propia.

Dos frases binarias simétricas de 8 compases, dos semifrases de cuatro compases. Cada semifrase se divide en dos motivos de dos compases, tres acéfalos y uno tético

Periodo: I (compases 6-21) = 16 compases

Frases: a (compases 6-13) = 8 compases, a1 (compases 14-21) = 8 compases

Semifrases: a-b (compases 6, 9 y 10, 14) = 4+4 compases, a1-b1 (compases 14, 17 y 18, 21) = 4+4 compases.

Motivo: a - a1 (6, 7 y 8, 9) = 2+2 compases, a2 - b (10, 11 y 12, 13) = 2+2 compases, a, a3 (14, 15 y 17, 21) = 2+2 compases, a4, b1 (18, 19 y 21, 22) = 2+2 compases

Figura 14

Pasillo “Emmita” Esquema para el análisis fraseológico. Periodo I

Periodos		a								
		16								
Frases	Preludio	a				a1				Interludio
		8				8				
Semifrase		a	b			a1	b1			
		4	4			4	4			
Motivo		a	a1	a2	b	a	a3	a4	b1	4

Nota. Fuente, elaboración propia

Figura 15

Pasillo "Emmita" partitura, melodía y contramelodía, periodo II

The image displays a piano score for the piece "Emmita", specifically the second period. The score is written for piano (Pno.) and consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system begins at measure 26 and includes a first ending bracket. The second system starts at measure 31 and features a triplet in the treble staff. The third system begins at measure 36. The fourth system starts at measure 41. The fifth system begins at measure 46 and includes a first ending bracket. Dynamics markings include *f*, *mf*, and *p*. The key signature changes from one flat to two sharps between measures 46 and 47.

Nota. Pasillo “Emmita” partitura, melodía y contramelodía. Ejemplo para el análisis de la sintaxis del periodo II. Fuente, elaboración propia.

Dos frases binarias, cuatro semifrases, 6 motivos acéfalos y dos téticos.

Periodo: II (compases 26-41) = 16 compases

Frases: b (compases 26-33) = 8 compases, c (compases 34-41) = 8 compases

Semifrases: c-d (compases 26-29 y 30-33) = 4+4 compases y e-f (compases 34-37 y 38-41) = 4+4 compases.

Motivos: a5, c, (26, 27 y 28, 29) = 2+2 compases, a6, a7 (30,31 y 32, 33) = 2+2 compases, a8, d (34,35 y 36, 37) = 2+2 compases, a7, a (38, 39 y 40, 41) = 2+2 compases.

Figura 16

Pasillo “Emmita” Esquema para el análisis fraseológico. Periodo II

Periodos		b								
		16								
Frases	Preludio	b				c				Interludio
		8				8				
Semifrase		c		d		e		f		
		4		4		4		4		
Motivo		a5	c	a6	a7	a8	d	a7	a	4

Nota. Fuente, elaboración propia.

Figura 17

Pasillo “Emmita” partitura, melodía y contramelodía, periodo III

The musical score for Figure 17 shows measures 46 to 51. Measure 46 starts with a first ending bracket. Measure 47 has a second ending bracket. Measure 48 is marked with a box containing the letter 'C' and a forte 'f' dynamic. The score includes a piano part with a melody in the right hand and a contramelody in the left hand. There are accents (>) on notes in measures 48, 49, and 50.

52

Pno.

58

Pno.

61

Pno.

Nota. Pasillo “Emmita” partitura, melodía y contramelodía. Ejemplo para el análisis de la sintaxis del periodo III. Fuente, elaboración propia.

Dos frases, cuatro semifrases, cinco motivos téticos y tres acéfalos.

Periodo: III (compases 46-61) = 16 compases

Frases: d (compases 46-53), d1 (compases 54-61)

Semifrases: g-h (compases 46-49 y 50-53), g-i (compases 54-57 y 58- 61)

Motivos d, e (46, 47 y 48, 49) = 2+2 compases, a7, a8 (50, 51 y 52, 53) = 2+2 compases, e, a7 (54, 55 y 56, 57) = 2+2 compases, a9, e1 (58, 59 y 60, 61) = 2+2 compases.

Figura 18

Pasillo “Emmita” Esquema para el análisis fraseológico. Periodo III

Periodos		c							
		16							
Frases	Preludio	d				d1			
		8				8			
Semifrase		g	h	g	i				
		4	4	4	4				
Motivo		d	e	a7	a8	e	a7	a9	e1

Nota. Fuente, elaboración propia

Análisis de estructura

La obra está diseñada en tres secciones, en forma ternaria simple, sin recapitulación. La tonalidad basal de la primera sección es Re menor. En la segunda sección, se observa un breve énfasis en Fa mayor (relativa mayor), para luego volver a la tonalidad inicial. La tercera y última sección, emplea modulación directa. Está en la tonalidad de Re mayor.

Figura 19

Pasillo “Emmita”. Análisis estructural. Sección I

Compases	5	10	15	20	25															
Secciones	Introducción	A																		
	5	20																		
Periodos		a																		
		16																		
Frases	Preludio	a		a1		Interludio														
		8		8																
Semifrase		a	b	a1	b1															
		4	4	4	4															
Motivo		a	a1	a2	b	a	a3	a4	b1	4										
Función armónica	t	D	t	D	D,t	t	s/ii	s/ii	D	t	D/s	s	D	t	D	t	t	D	t	D,T
D																				
F																				
Dm																				

Nota. Fuente, elaboración propia.

Primera sección: va hasta el compás 25 y está constituida por una breve introducción (compases 1-5), dos frases de ocho compases cada una, un interludio con el mismo material de la introducción (compases 22-25). Cada una de las partes reposa en una cadencia perfecta (V, I) sobre la tónica.

Figura 20

Pasillo “Emmita”. Análisis estructural. Periodo III

Compases	30		35		40		45					
Secciones	B											
	20											
Periodos	b											
	16											
Frasas	b				c				Interludio			
	8				8							
Semifrase	c	d		e	f							
	4	4		4	4							
Motivo	a5	c	a6	a7	a8	d	a7	a	4			
Función armónica	D/III	III	D/III	III	D	D6/4	D	D	t	D	t	D,t
D												
F												
Dm												

Nota. Fuente, elaboración propia.

Segunda sección: también contiene dos frases, cada una de ocho compases y la aparición nuevamente del interludio (compases 42-45). Esta sección en sus primeros ocho compases hace un reposo momentáneo sobre el tercer grado en su primera frase e inmediatamente el discurso melódico y armónico es conducido por medio de un pasaje cromático en la segunda frase a la tonalidad inicial. Esta parte concluye haciendo uso nuevamente, de la cadencia perfecta. (compases 26-45)

Figura 21

Pasillo "Emmita". Análisis estructural. Sección III

Compases	50		55		60		64	
Secciones	C							
	19							
Periodos	c							
	16							
Frases	d				d1			
	8				8			
Semifrase	g	h		g	i			
	4	4		4	4			
Motivo	d	e	a7	a8	e	a7	a9	e1
Función armonica	T	S/ii	D7	T	T	S/ii	T	D T D T
D								
F								
Dm								

Nota. Fuente, elaboración propia.

Tercera sección: esta sección tiene dos frases, cada una de ocho compases. Esta sección, modula de manera directa a la tonalidad paralela, Re mayor. Se genera un contraste notable a nivel armónico, concluyendo con la cadencia autentica perfecta (compases 46-64)

Esta obra tiene una estructura ternaria que corresponde al esquema A - B - C.

La **sección A** está compuesta por un periodo de tipo binario A - A1, a su vez cada frase se compone de cuatro semifrases.

Motivos: motivo generador, de carácter acéfalo.

La **sección B** Tiene una estructura binaria en un periodo, así mismo cuatro semifrases.

Motivos: Motivo generador variado, presentado de forma tésica y acéfala.

La **sección C Estructura** binaria, un periodo, dos frases cada una de ocho compases, así como cuatro semifrases.

Las tres secciones son asimétricas (25 compases- 20 compases- 19 compases respectivamente), en los tres periodos, cada uno de 16 compases, así como a nivel de frases (ocho compases) y semifrases (cuatro compases). Se observa simetría.

Análisis de aspectos interpretativos

La introducción: A nivel dinámico se observa una clara diferenciación de planos sonoros extremos, *forte-piano*, indicando dinámica *forte* a la sección de metales (trombones, bombardinos y tuba) y percusión. La sección de maderas indica matiz piano (clarinetes Mib, Bb, Saxofón barítono), este último instrumento, si bien forma parte del ritmo armónico no tiene indicación dinámica.

Sección A, en los compases 7, 8 se genera un contraste por cambio de matiz al indicar piano, exceptuando la línea del bombardino que tiene un matiz *mezzo forte*, para resaltar la breve imitación del motivo inicial y el recurso de interacción con la línea principal. Del compás 11-14 todos los instrumentos tienen indicación de matiz piano, excepto la sección de percusión con matiz *forte*, generando un contraste dinámico y tímbrico. En los compases 15-18, el bombardino no tiene dinámica indicada, pero siguiendo las orientaciones de los compases 7. 8 y teniendo en cuenta el rol del bombardino en relación a la línea melódica principal, el matiz claramente puede ser *mezzo forte*. Los compases 19, 20 tienen indicación de *forte* y los trombones en *mezzo forte* para concluir la segunda frase del periodo. Seguidamente se prosigue con el interludio, en matiz *piano*, compases 21, 25.

Sección B, inicia con un matiz *forte* y en la línea del bombardino aparece por primera vez el uso de un regulador que va desde un *mezzo forte* a *forte* para reforzar la direccionalidad del

dibujo melódico ascendente, predominantemente por grados conjuntos. Compases 35-38, después del pasaje cromático, indica *piano* para la sección de metales y percusión, manteniendo la intensidad *forte* en las maderas, además; el uso de acentos que también afectan la intensidad para la línea del bombardino. En los compases 38, 39, utiliza el regulador en *crescendo* en el bombardino. Todos van a un *forte* (maderas, metales) y un *mezzo forte* en la sección de percusión.

Sección C, esta sección al igual que la sección I se caracteriza por el contraste marcado de *forte* y *piano*. Los compases 48-52, todos los instrumentos indican matiz *forte* lo cual concuerda con el cambio de tonalidad por modulación directa a Re mayor, además emplea acentos indicados en el bombardino y el saxofón barítono, compases 48,49. Seguidamente matiz *piano* del 53-55 y *forte* del 56-64.

Se concluye que en la sección A, se hace empleo del primer plano y plano de fondo. En la sección B, uso de reguladores para indicar la dirección de la línea melódica. Sección C, contrastes extremos entre *forte*, *piano*.

Las dinámicas utilizadas en toda la obra son: *piano*, *mezzoforte*, *crescendo* y *forte*.

A nivel de articulaciones no hay mayor orientación, se emplea la articulación de acento que tiene efecto también en la intensidad.

La construcción de la melodía parte de un motivo generador de carácter acéfalo, el cual varía en sus dos primeras notas empleando intervalos de cuarta quinta, este motivo es variado con intervalos disjuntos, variaciones rítmicas y melódicas.

No hay indicación de tempo, pero un tempo sugerido puede ser *allegro*, negra a 130 para que se pueda apreciar cada uno de los elementos de la obra.

Análisis morfológico

Obra: Pasillo Mitigal

Origen: Salazar de las Palmas, Norte de Santander, Colombia

Formato: Banda sinfónica

Figura 22

Pasillo "Mitigal" partitura, clarinete Bb

Pasillo Mitigal

Sección I (compase 1-16) Compositor: Victor Manuel Guerrero Agüedo
(1886-1956)

Clarinete en Sib

A

Cadencia andaluza Inflexión melódica

6

Cl.

p

Cadencia V, i

12

Cl.

B Sección II compases 17-32

Inflexión melódica

19 Cl.

27 Cl. Cadencia V, i

33 Cl. Sección 2 compases 17-48 C *f* *p* Inflexión melódica

39 Cl. *f*

44 Cl. Intercambio modal Cadencia V, I Inflexión melódica

Nota. Pasillo “Mitigal” partitura, clarinete Bb. Fuente, elaboración propia. El ejemplo se encuentra escrito en notas reales.

Análisis de parámetros morfosintácticos

Organización escalística

Organización interválica alrededor de las notas sol-re (I, V)

En la primera sección se observan claras relaciones sensible-tónica, sin embargo; en los compases 5-8 se observa el uso del séptimo grado descendido de la escala menor natural, generando un proceso cadencial conocido como cadencia Andaluza. Esta sección termina con cadencia perfecta V, I. La segunda sección la melodía principal va acompañada de una contra

melodía, girando en torno a los grados I, V7, IV, I, V/IV, IV. Esta sección termina con una cadencia V, I. En la tercera sección continúa el discurso melódico girando alrededor de las relaciones V, I. Esta sección termina con cadencia V, I.

En la primera y segunda sección, la melodía permanece en la tonalidad basal, Sol menor. En la tercera sección por modulación directa, el discurso melódico está en la tonalidad paralela, Sol mayor.

Se trata de una melodía tonal, en G menor, que emplea la cadencia Andaluza en la primera sección. En la tercera sección G mayor, realiza un breve intercambio modal, que nos recuerda la tonalidad inicial al emplear la subdominante menor, compás 45. El centro tonal de la obra es Sol.

Perfil melódico

Ámbito de tesitura: Re 4 – Mib 5, esto es, una octava y un semitono cromático.

Registro extremo: Re 4 – Sol 5, esto es, una octava y una cuarta justa.

Nota: Referencia, línea de trompeta en Bb.

Estudio de la interválica

Primera sección, frase 1, se observa uso mixto de intervalos conjuntos versus disjuntos, en la frase dos, predominio de intervalos disjuntos entorno a las notas principales de cada triada. Segunda sección, retorno al uso de intervalos conjuntos versus disjuntos. Tercera sección, predominio de intervalos conjuntos a nivel motivico.

Uso de intervalo de tercera descendente para el motivo generador, compensado por grados conjuntos en dirección opuesta y transportado a diferentes alturas. La segunda y tercera sección mantiene el mismo planteamiento. A diferencia de las dos primeras secciones que

culminan con el uso del intervalo de octava ascendente, la última sección concluye con sexta menor ascendente.

Formulación melódica basada sobre las notas principales de las triadas, tónica, dominante, dominante con séptima, dominante de la subdominante, subdominante.

Saltos de tercera, octava y sexta ascendente.

Perfil melódico. En la primera sección presenta un contorno melódico heterogéneo de carácter descendente, ascendente, descendente y predominancia de direccionalidad descendente en cuanto a notas estructurales. En los compases 9-16 perfil discontinuo. En la sección dos, primera frase, continúa el empleo de igual contorno con una direccionalidad melódica de predominio ascendente y en la segunda frase direccionalidad descendente. Tercera sección: contorno melódico ascendente, descendente, ascendente y a nivel de notas estructurales, igual forma de pensamiento, con compensación por grados conjuntos.

Inflexión melódica a la tonalidad de la dominante en el compás 8, pasaje al cual antecede una secuencia melódica en los compases 5-7 que desencadenan en el punto de inflexión del final de la primera semifrase, compás 8. Entre el compás 31 y 32 se presenta otro punto de inflexión como desenlace de una secuencia rítmico- melódica descendente, concluyendo esta sección. En la tercera sección en los compases 34, 36 puntos de inflexión melódica por tercera y cuarta ascendente, otro punto de inflexión entre el compás 44-45, por tercera descendente. Esta sección concluye con salto de sexta ascendente.

Punto culminante. A nivel melódico no se evidencia una previa planificación al respecto. Predomina la conducción y sentido armónico para identificar posibles puntos de tensión, sin embargo; en la primera sección nos referiremos al compás 8, teniendo, un Re 4 sobre la dominante como la nota más grave y un Sol 5 como la nota más aguda sobre la tónica, compás

16. Nota: Referencia, línea de trompeta en Bb, ya que los clarinetes están duplicando a la octava superior el registro principal de la melodía y en esta sección comparten la línea principal.

En la segunda sección, en el compás 26, sin ser el punto más agudo, es punto importante de tensión melódica, Fa 5, compás 26 (dominante de la subdominante), al igual la nota más alta está en el compás 32, Sol 5 el cual ya había aparecido al final de la sección uno.

En la tercera sección, la nota más alta, sigue siendo Sol 5, apareciendo en varios momentos. La nota más grave es La4 en el compás 35, 43 sin ser puntos culminantes.

Estructura melódica

Puntos de reposo relativo en el compás 8 y conclusivo en el compás 16, semicadencia sobre el V y cadencia perfecta V, I respectivamente, siendo el reposo conclusivo de la sección I. En la sección II, reposo relativo sobre el V, I, IV, compases 20, 24, el reposo conclusivo de esta sección, se encuentra en los compases 31, 32, sobre la tónica (V, i). En la tercera sección, reposo relativo en el compás 40, sobre la tónica, reposo conclusivo en el compás 48 sobre la tónica (V, I).

Sección I, se observa un juego de melodía y contramelodía entre clarinete- trompeta y el bombardino, este segundo basado en el material del motivo generador, compases 1-5. En el compás 6-9 el bombardino arpeggia la cadencia andaluza en yuxtaposición con la melodía principal que hace uso del recurso de la ornamentación en los compases 6, 7.

La función asignada al bombardino, como en la anterior obra, es de diálogo con la línea melódica principal, pero en la sección dos, va duplicado por la línea de las trompetas, generando una relación evidente con respecto a la línea de los clarinetes. En la tercera sección hay un tratamiento homófono de la melodía, donde el clarinete 3 y trompeta 3 completan las demás

voces de las funciones acórdicas. El bombardino también duplica la melodía y cumple funciones de acompañamiento a través del arpeggio de las funciones de forma horizontal.

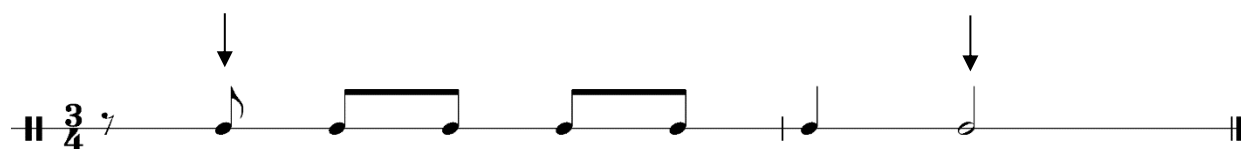
Notas de adorno

Se observa el uso de la ornamentación en dos ocasiones. Este recurso no es un gesto desarrollado durante toda la obra sino, usado de forma puntual, compases 5, 6.

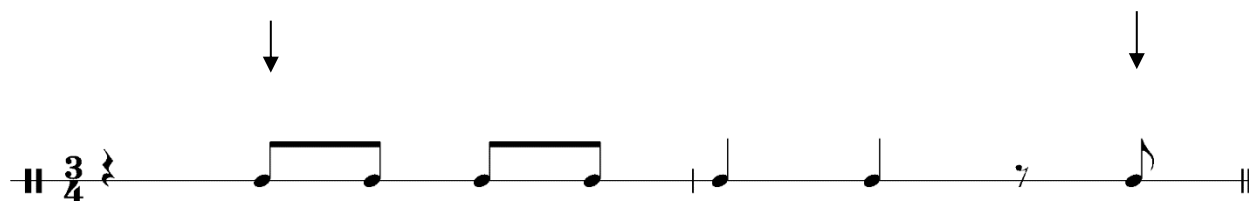
Figura 23

Pasillo "Mitigal" Incisos y motivos

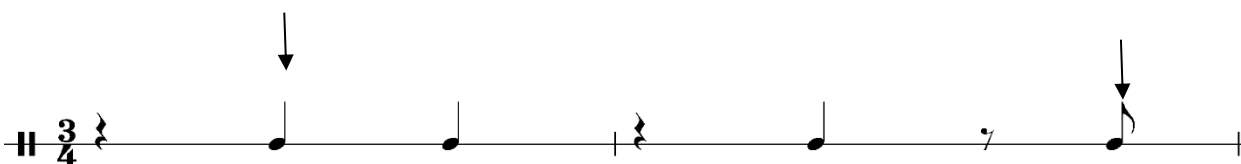
Motivo 1. Acéfalo femenino. Motivo en común con la obra anterior.



Motivo 2. Acéfalo femenino



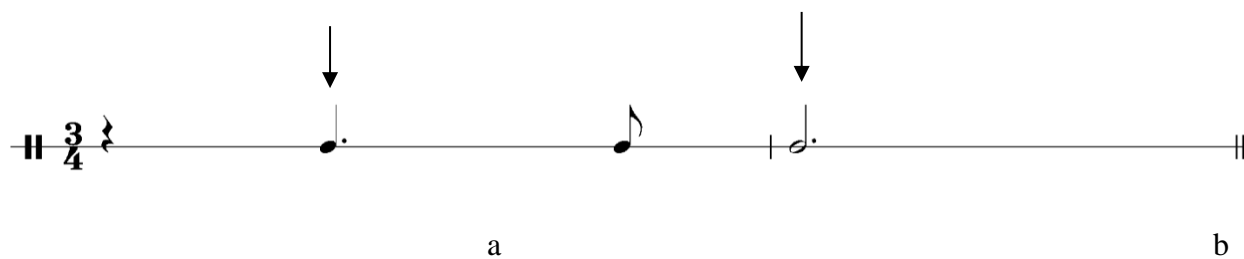
Motivo 3. Acéfalo femenino



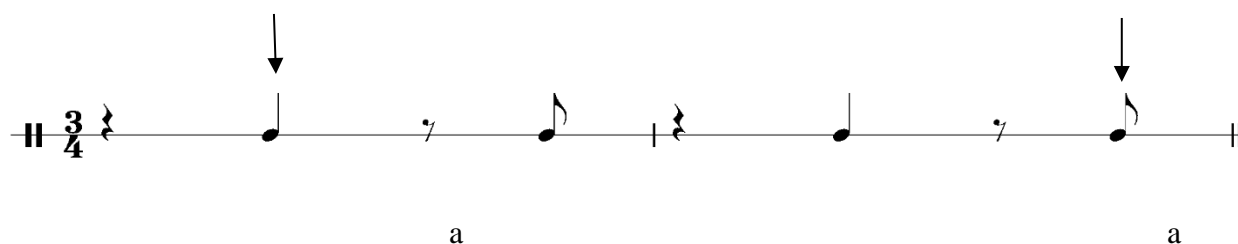
a

a1

Motivo 4. Acéfalo masculino



Motivo 5. Acéfalo femenino



Nota. Pasillo “Mitigal” incisos y motivos (5). Fuente, elaboración propia.

Estructura rítmico-métrica

La obra se compone de tres secciones, cada una se divide en dos frases, cuatro semifrases y dos motivos respectivamente.

- a. Formado por dos motivos acéfalos, empleando la repetición.
 - a1. Formado por la variación I y II del motivo inicial.
 - b. Formado por el motivo II y su variación I
 - b1. Formado por el motivo 2 variación I y empleo del recurso de repetición

Figura 24

Pasillo “Mitigal” estructura rítmico métrica, sección I

The musical score is written in 3/4 time. It is divided into two main sections, A and B, indicated by brackets above the staff.

Section A: Contains three measures of music. The first measure is labeled 'Motivo 1'. The second measure is labeled 'Motivo 1, repetición'. The third measure is labeled 'Motivo 1, variación I'. Above the staff, a bracket labeled 'A' spans all three measures. Within this bracket, a sub-bracket labeled 'a' spans the first two measures, and another sub-bracket labeled 'a1' spans the third measure. A box labeled 'A' is placed at the beginning of the first measure.

Section B: Contains four measures of music. The first measure is labeled 'Motivo 1, variación II'. The second measure is labeled 'Motivo 2'. The third measure is labeled 'Motivo 2, variación I'. The fourth measure is labeled 'Motivo 2, variación I'. Above the staff, a bracket labeled 'B' spans all four measures. Within this bracket, a sub-bracket labeled 'b' spans the second and third measures, and another sub-bracket labeled 'b1' spans the fourth measure. A box labeled 'B' is placed at the beginning of the second measure.

Measure numbers 7 and 14 are indicated at the start of their respective lines.

Nota. Pasillo “Mitigal” estructura rítmico métrica, sección I. Fuente, elaboración propia.

Sección II

- b2. Formado por el motivo 2, variación I, II
- b3. Formado por el motivo 2, variación I, II
- b4. Formado por el motivo 2, Variación III
- b5. Formado por el motivo dos, variación IV, V.

Figura 25

Pasillo “Mitigal” estructura rítmico métrica, sección II

The musical score for Pasillo "Mitigal" Section II is presented in three systems. The first system (measures 1-4) is labeled **B** and **b 2**, containing *Motivo 2, Variación II* and *Motivo 2, Variación III*. The second system (measures 5-8) is labeled **B2**, **b 3**, and **b 4**, containing *Motivo 2, variación II*, *Motivo 2, variación III*, *Motivo 2, variación III*, and *Motivo 2, variación III*. The third system (measures 9-12) is labeled **b 5**, containing *Motivo 2, variación IV* and *Motivo 2, variación V*. The score includes a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

Nota. Pasillo “Mitigal” estructura rítmico métrica, sección I. Fuente, elaboración propia.

Sección III

b6. Formado por dos motivos diferentes, motivo 2 variación VI

b7. Formado por el motivo 2, variación VI, VII

b6. Motivo 2, variación VI

b8. Motivo 2 variación rítmica VI, V

Figura 26

Pasillo “Mitigal” estructura rítmico métrica, sección III

B3

Motivo 2, variación VI

35

Motivo 2, variación VI Motivo 2, variación VI Motivo 2, variación VII

B4

41

Motivo 2, variación VI Motivo 2, variación VI

45

Motivo 2, variación VI Motivo 2, variación V

Nota. Pasillo “Mitigal” estructura rítmico métrica, sección III. Fuente, elaboración propia.

Los tres periodos se desarrollan a partir del motivo rítmico generador y sus variaciones por adición, sustracción y aumentación rítmica.

Estos tres periodos presentan la siguiente secuencia:

A – B – B1 – B2 – B3 – B4

Base rítmica

Sección I, primera semi frase (1-5), la base rítmico- armónica está a cargo de la tuba, llevando el pulso en el primero y tercer tiempo. Clarinetes y barítonos bloque armónico reforzados rítmicamente con el motivo invertido por los clarinetes. Barítono, motivo con carácter de dialogo, acompañado por el redoblante. Todos realizan una pausa momentánea en el compás 5.

Figura 27

Pasillo "Mitigal" Base rítmica, sección I

Pasillo Mitigal

Compositor: Victor Manuel Guerrero Agüedo
(1886-1956)

The musical score for the rhythmic base of the Pasillo 'Mitigal' is presented in 3/4 time. It features five staves: Clarinete II, III; Barítono; Bombardino; Tuba, eufonio; and Percusión. The score is divided into two measures, with the first measure marked with a box labeled 'A'. The Clarinete II, III part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Barítono part plays a rhythmic pattern of eighth notes, with a green box highlighting the first three measures. The Bombardino part plays a rhythmic pattern of eighth notes, with a red line underlining the first three measures. The Tuba, eufonio part plays a rhythmic pattern of eighth notes, with a blue box highlighting the first three measures. The Percusión part plays a rhythmic pattern of eighth notes, with a green box highlighting the first three measures. The score is marked with a *p* dynamic.

En la segunda semifrase hay un cambio rítmico para dar énfasis a la cadencia que ocurre entre los compases 6-9. La tuba y el eufónio acentúan los tiempos fuertes, bombardino y redoblante comparten secuencia rítmica, barítonos llevan una variante rítmica del motivo del

bombardino, clarinetes y trompetas los tres tiempos. El bombo interviene en el primero y tercer tiempo de cada compás. Todos realizan una pausa momentánea en el compás 9.

The musical score shows five staves: Clarinete II, III; Baritono; Bombardino; Tuba, eufonio; and Perc. The score is divided into measures 6, 7, 8, and 9. Measure 6 is marked with a '6' above the staff. The percussion part (Perc.) has a rhythmic pattern of eighth notes with rests, highlighted by a green bracket. The tuba and euphonium part (Tuba, eufonio) has a dotted half note, also highlighted by a blue bracket. The baritone (Baritono) and bombardino parts have eighth-note patterns. The clarinet part (Clarinete II, III) has a dotted quarter note followed by eighth notes. A purple box highlights a measure in the clarinet part. A red line is drawn across the baritone and bombardino staves. A green arrow points to the right in the percussion part, and a 'p' (piano) dynamic marking is present in the tuba/euphonium part.

En la tercera y cuarta semifrase, compases 10-17, la tuba y eufonio se unifican ritmicamente solidificando el piso ritmico, clarinetes, baritono y bombardino conforman un entramado ritmico por medio de la yuxtaposición de sus motivos, reforzados por el redoblante, finalizando en el compas 17 de madera homoritmica.

11

Clarinete II, III

Baritono

Bombardino

Tuba, eufonio

Perc.

16

Clarinete II, III

Baritono

Bombardino

Tuba, eufonio

Perc.

Nota. Pasillo “Mitigal” Base rítmica, sección I. Fuente, elaboración propia.

Sección II

Sección B, se desarrolla en isorritmo, modelo rítmico 1 en clarinetes, compases 17, 18 y modelo rítmico 2, por el bombardino, compases 18,19, la tuba y el eufonio van acentuando el pulso número uno, acompañados por el bombo. Baritono llevan acompañamiento rítmico

armónico, clarinetes motivo rítmico- melódico principal reforzado por el redoblante. Intercambio rítmico melódico entre clarinetes y bombardino, esta dinámica se mantiene hasta el final de la sección.

Figura 28

Pasillo "Mitigal" Base rítmica, sección II

The musical score for "Pasillo 'Mitigal' Base rítmica, sección II" consists of two systems of staves, measures 16-21 and 21-26. The instruments are Clarinete II, III; Baritono; Bombardino; Tuba, eufonio; and Perc. The score is annotated with several key elements:

- Measure 16:** A double bar line with a repeat sign is followed by a section labeled **B**. A purple box labeled "Modelo rítmico" highlights the rhythmic pattern in the Clarinete II, III part.
- Measures 17-21:** A purple box labeled "Modelo rítmico" highlights the rhythmic pattern in the Clarinete II, III part. A purple arrow labeled *p* points to the Bombardino part, indicating a dynamic change. A blue box highlights the Tuba, eufonio part, and a blue arrow points to the Perc. part.
- Measures 21-26:** The score continues with the same instruments. A purple box labeled "Modelo rítmico" highlights the rhythmic pattern in the Clarinete II, III part. A purple arrow labeled *p* points to the Bombardino part. A blue box highlights the Tuba, eufonio part, and a blue arrow points to the Perc. part.

Unificación rítmica de los baritono, tuba, eufónio y bombo, por su parte clarinetes y bombardino también comparten la rítmica entre sí.

26

Clarinete II, III

Baritono

Bombardino

Tuba, eufónio

Perc.

Esta sección termina homorítmicamente en el compás 32.

31

Clarinete II, III

Baritono

Bombardino

Tuba, eufónio

Perc.

Nota. Pasillo “Mitigal” Base rítmica, sección I. Fuente, elaboración propia.

Sección III

En esta última parte el bombo retoma el motivo expuesto en el compás 2-5, la tuba y el eufónio llevan un motivo similar entre si, con un variación en el primer tiempo. Clarinetes y baritonos llevan un motivo similar entre si, con un variación en el primer tiempo. Clarinetes y baritonos llevan el ritmo armónico acompañados por el redoblante, compas 33-40.

Figura 29

Pasillo "Mitigal" Base rítmica, sección III

The musical score for Figure 29 consists of five staves, each representing a different instrument. The instruments are Clarinete II, III; Baritono; Bombardino; Tuba, eufónio; and Perc. (Percussion). The music is in 4/4 time and marked with a forte (*f*) dynamic. The score is divided into four measures. The first measure shows the initial entry of the instruments. The second measure shows the continuation of the motifs. The third and fourth measures show the instruments playing together, with the percussion providing a steady rhythmic accompaniment. Green boxes highlight the motifs for Clarinete II, III and Bombardino in the first two measures. Blue arrows indicate the continuation of the motifs for Baritono, Tuba, eufónio, and Perc. across the measures.

Clarinete II, III

Baritono

Bombardino

Tuba, eufónio

Perc.

Nota. Pasillo “Mitigal” Base rítmica, sección III. Fuente, elaboración propia.

Figura 30

Pasillo “Mitigal” Patrones rítmicos principales por instrumento

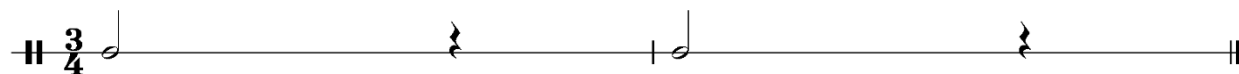
Tuba y Eufónio

a.

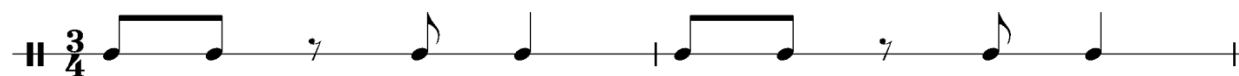
b.

c.

d.



e.

*Bombardino*

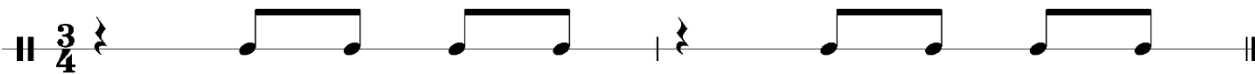
a.



b.



c.



d.



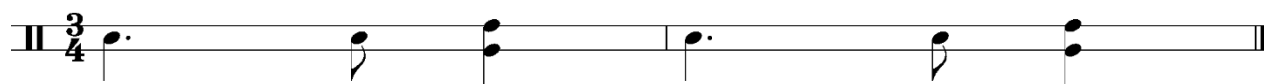
e.

*Baritono*

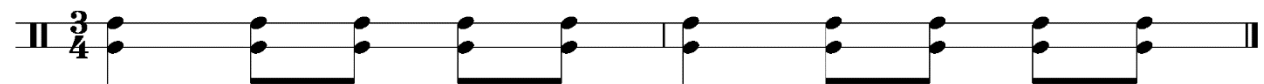
a.



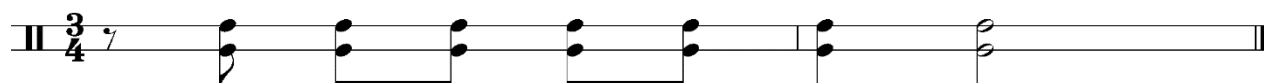
b.



c.

*Clarinete II, III*

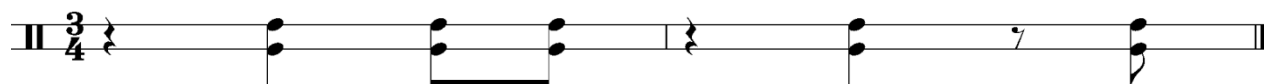
a.



b.



c.



d.



e.



Percusión

a.



b.



c.



d.



e.



Nota. Patrones ritmicos principales por instrumento para la contrucción de la base ritmica.

Fuente, elaboración propia.

Análisis armónico

Figura 31

Pasillo "Mitigal" base rítmico-armónica. Análisis funcional

Pasillo Mitigal

Compositor: Victor Manuel Guerrero Agüedo
(1886-1956)

A

Background y bajo

Gm: t sii D D7 t

$\text{♩} = 145$

A

Ritmo armónico

$\frac{3}{4}$

Semicadencia

6

Background y bajo

d s VI D s S
5

Ritmo armónico

2

11

Background y bajo

s s t t t sii D7
5 3 3

Ritmo armónico

15 Cadencia perfecta B

Background y bajo

Ritmo armónico

D^7 D^7 t t t

3 3 5

20

Background y bajo

Ritmo armónico

D^7 D^7 s s t t

3 3 5

26

Background y bajo

Ritmo armónico

D / ₃s D / ₃s s t ₃

31

Cadencia perfecta C

Background y bajo

Ritmo armónico

sii D 7 t G: T f D 7 D 7

C
5

Cadencia perfecta estructural

36

Background y bajo

Ritmo armónico

T ————— *p* *p* *p*
 ∅⁹ D7 ∅⁷ D7 T
 3 5

Cadencia perfecta estructural

41

Background y bajo

Ritmo armónico

————— *f* *f* *f*
 D⁷ D⁷ T
 5

Cadencia perfecta conclusiva

45

Background y bajo

Ritmo armónico

s 3 s T D⁷ T

Nota. Fuente, elaboración propia.

Análisis de parámetros armónicos

La organización acordal emplea acordes de tres y cuatro sonidos. El discurso armónico es tonal manejando las funciones propias de la música discursiva distención, tensión distención y background armónico está a cargo principalmente por los barítonos, bombardino Eufónio y tuba.

El lenguaje es tonal, sin embargo, en la primera sección se realiza empleo del modo eólico entre los compases 6-9 haciendo uso del séptimo grado descendido, sexto bemol para llegar al quinto grado, lo cual le da cierto estilo de corte español, puesto que este giro armónico se emplea en géneros como el pasodoble. Cada final de sección cierra con cadencia perfecta. El centro tonal es G. En toda la obra hay una modulación directa a la tonalidad paralela mayor, entre el paso de la segunda y tercera sección, compases 32-33. En el compás 45 se emplea la subdominante menor como intercambio modal, haciendo remembranza de la tonalidad inicial.

Las notas de adorno en esta obra se emplean en el compás 6,7. El ritmo armónico es lento, principalmente de blanca con puntillo, empleando un cambio armónico a un compás o dos compases.

Análisis fraseológico

Figura 32

Pasillo "Mitigal" partitura, melodía y contramelodía, periodo I

Pasillo Mitigal

Compositor: Victor Manuel Guerrero Agüedo
(1886-1956)

Melodia

Contralneas

Melodia

Contralneas

The musical score consists of two systems, each with a melody line and a counter-melody line. The first system is marked with a box containing the letter 'A'. The melody line features a sequence of eighth notes with grace notes, while the counter-melody line consists of dotted half notes. The second system begins at measure 6, with the melody line showing a change in rhythm and dynamics (marked 'p'). The counter-melody line continues with dotted half notes.

11

Melodia

Contralíneas

16

Melodia

Contralíneas

Nota. Pasillo “Mitigal” partitura, melodía y contramelodía. Ejemplo para el análisis de la sintaxis del periodo I. Fuente, elaboración propia.

Estudio de la sintaxis de la primera sección, compases del 1-16

En la primera sección hay dos frases binarias simétricas de 8 compases, dos semifrases de cuatro compases. Cada semifrase se divide en dos motivos de dos compases.

Periodo: 1 (compases 1-16) = 16 compases

Frases: A (compases 1-8) = 8 compases, B (compases 9-16) = 8 compases

Semifrases: a-a (compases 1- 4 y 5- 8) = 4+4 compases, a1-b1 (compases 9-12 y 13-16) = 4+4 compases.

Motivo: a - a (1, 2 y 3, 4) = 2+2 compases, a1 - a2 (5, 6 y 7, 8) = 2+2 compases, b, b1 (9,10 y 11, 12) = 2+2 compases, b2, b1 (13, 14 y 15, 16) = 2+2 compases

Figura 33

Pasillo "Mitigal" Esquema para el análisis fraseológico. Periodo I

Frases	A				B			
	8				8			
Semifrases	a		a		a1		b1	
	4		4		4		4	
Motivo	a	a	a1	a2	b	b1	b2	b1
	2	2	2	2	2	2	2	2

Nota. Fuente, elaboración propia.

Estudio de la sintaxis del segundo periodo, compases 17-32

Figura 34

Pasillo "Mitigal" partitura, melodía y contramelodía, periodo II

The musical score for Pasillo "Mitigal" (Periodo II) consists of two systems of staves. Each system includes a Melodia staff and a Contralneas staff. The first system begins at measure 16 and features a boxed 'B' above the melody line. The second system begins at measure 22. The music is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

28

Melodia

Contralineas

33

Melodia

Contralineas

Nota. Pasillo “Mitigal” partitura, melodía y contramelodía. Ejemplo para el análisis de la sintaxis del periodo II. Fuente, elaboración propia.

Dos frases binarias, cuatro semifrases y cuatro motivos respectivamente.

Periodo: 2 (compases 17-32) = 16 compases

Frases: B (compases 17-24) = 8 compases, B2 (compases 25-32) = 8 compases

Semifrases: b2-b3 (compases 17-20 y 21-24) = 4+4 compases y b4-b5 (compases 25-28 y 29-32) = 4+4 compases.

Motivos: b2, b3, (17, 18 y 19, 20) = 2+2 compases, b2, b3 (21, 22 y 23, 24) = 2+2 compases, b3, b3 (25, 26 y 27, 28) = 2+2 compases, b4, b5 (29, 30 y 31, 32) = 2+2 compases.

Figura 35

Pasillo "Mitigal" Esquema para el análisis fraseológico. Periodo II

Frases	B1				B2			
	8				8			
Semifrases	b2		b3		b4		b5	
	4		4		4		4	
Motivo	b2	b3	b2	b3	b3	b3	b4	b5
	2	2	2	2	2	2	2	2

Nota. Fuente, elaboración propia

Estudio de la sintaxis del tercer periodo, compases 33- 48

Figura 36

Pasillo "Mitigal" partitura, melodía y contramelodía, periodo III

33 **C**

Melodia

Contralíneas

38

Melodia

Contralíneas

Detailed description of the musical score: The score consists of two systems. The first system covers measures 33 to 37. The melody (top staff) starts with a forte (f) dynamic and features eighth and quarter notes with some accidentals. The counter-melody (bottom staff) also starts with a forte (f) dynamic and includes longer note values. The second system covers measures 38 to 42. The melody starts with a piano (p) dynamic, then shifts to forte (f) in measure 41. The counter-melody starts with a piano (p) dynamic and also shifts to forte (f) in measure 41. A 'C' in a box is placed above measure 33.

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled '43', consists of two staves: 'Melodia' (Melody) and 'Contralneas' (Counterlines). The melody staff shows a sequence of notes: a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The counterline staff shows: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a half note Bb4, a half note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The second system, labeled '46', also has two staves. The melody staff shows: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The counterline staff shows: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. Both systems are in a key signature of two flats and a 2/4 time signature.

Nota. Pasillo “Mitigal” partitura, melodía y contramelodía. Ejemplo para el análisis de la sintaxis del periodo III. Fuente, elaboración propia.

Dos frases, cuatro semifrases, cada semifrase se divide en dos motivos.

Periodo: 3 (compases 33-48) = 16 compases

Frases: B3 (compases 33-40), B4 (compases 41-48)

Semifrases: b6-b7 (compases 33-36 y 37-40), b6-b8 (compases 41-44 y 45- 48)

Motivos: b6, b6 (33, 34 y 35, 36) = 2+2 compases, b6, b7 (37, 38 y 39, 40) = 2+2 compases, b6, b6 (41, 42 y 43, 44) = 2+2 compases, b6, b5 (45, 46 y 47, 48) = 2+2 compases.

Figura 37

Pasillo "Mitigal" Esquema para el análisis fraseológico. Periodo III

Frases	B3				B4			
	8				8			
Semifrases	b6		b7		b6		b8	
	4		4		4		4	
Motivo	b6	b6	b6	b7	b6	b6	b6	b5
	2	2	2	2	2	2	2	2

Nota. Elaboración propia.

Análisis de estructura

La obra constituida por tres secciones, en forma ternaria simple, sin recapitulación. En la primera y segunda sección el centro tonal es sol menor. En la tercera y última sección, se emplea cambio de tonalidad por modulación directa a sol mayor.

Figura 38

Pasillo "Mitigal" Análisis estructural, sección I

Compases	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Secciones	A															
	16															
Frases	A								B							
	8								8							
Semifrases	a				a				a1				b1			
	4				4				4				4			
Motivo	a	a	a1	a2	b	b1	b2	b1	a	a	a1	a2	b	b1	b2	b1
	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
D																
Cm																
B																
A																
Gm o G																
F																
Eb																
D																

Nota. Fuente, elaboración propia.

Primera sección: desde el compás 1-16 y está constituida por dos frases de ocho compases cada una. Cada frase reposa en una cadencia, semi cadencia y cadencia perfecta respectivamente (V, I).

Figura 39

Pasillo “Mitigal” Análisis estructural, sección II

Compases	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32
Secciones	B															
	16															
Frasas	B1								B2							
	8								8							
Semifrasas	b2				b3				b4				b5			
	4				4				4				4			
Motivo	b2	b3	b2	b3	b3	b3	b4	b5	b2	b3	b2	b3	b3	b3	b4	b5
	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
D																
Cm																
B																
A																
Gm o G																
F																
Eb																
D																

Nota. Fuente, elaboración propia,

Segunda sección: (compases 17-32), también contiene dos frases, cada una de ocho compases. La primera frase tiene un reposo estructural sobre el primer grado en segunda inversión (I6/4). La segunda frase concluye en cadencia perfecta.

Figura 40

Pasillo “Mitigal” Análisis estructural, sección III

Compases	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48
Secciones	C															
	16															
Frases	B3								B4							
	8								8							
Semifrases	b6				b7				b6				b8			
	4				4				4				4			
Motivo	b6	b6	b6	b7	b6	b6	b6	b5	b6	b6	b6	b6	b6	b6	b6	b5
	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
D																
Cm																
B																
A																
Gm o G																
F																
Eb																
D																

Nota. Fuente, elaboración propia.

Tercera sección (compases 33-48), esta sección tiene dos frases, cuatro semifrases. Esta sección, modula de manera directa a la tonalidad paralela, G mayor. Se genera un contraste a nivel armónico, concluyendo con la cadencia autentica perfecta conclusiva.

La obra tiene una estructura ternaria que corresponde al esquema A - B - C.

La **sección A** está compuesta por un periodo de tipo binario A - B, a su vez cada frase se compone de cuatro semifrases.

Motivos: motivo b variado, de carácter acéfalo.

La **sección B** estructura binaria en un periodo, así mismo cuatro semifrases.

Motivos: Motivo generador variado.

La sección C Estructura binaria, un periodo, dos frases cada una de ocho compases, así como cuatro semifrases.

La obra es simétrica, tiene tres periodos, 6 frases, 12 semifrases.

Análisis morfológico

Obra: Pasillo Amor Inquieto

Origen: Salazar de las Palmas, Norte de Santander, Colombia

Formato: Banda sinfónica

Figura 41

Pasillo "Amor inquieto" partitura, trompeta Bb

Amor Inquieto
Pasillo

Victor Manuel Guerrero Agüedo
(1886-1956)

$\text{♩} = 60$

A ♩

Trompeta en Sib *mf*

Nota más baja

6

Tpt.

Punto más alto

Cadencia perfecta

12

Tpt.

Sensible

Nota más baja

The image shows a musical score for a trumpet (Tpt.) in 2/4 time, spanning measures 18 to 36. The score is annotated with several key features:

- Measure 18:** Starts with a dynamic marking of *f* and a section marker **B**. A box labeled "Punto más alto" points to a circled note in measure 21.
- Measure 24:** A box labeled "Nota más baja" points to a circled note in measure 24. The dynamic marking changes to *p*.
- Measure 30:** A box labeled "Cadencia perfecta" points to a circled note in measure 30. A red arrow points to a note in measure 29. The score includes first and second endings (1. and 2.) and a section marker **C**.
- Measure 30 (circled note):** A box labeled "Nota más baja" points to this note. An arrow labeled "Sensible" points to the same note.
- Measures 36-38:** A box labeled "Puntos de inflexión" points to the end of the phrase in measure 38.

2

Punto de inflexión

Punto más alto, sección 3 y de toda la obra, A5

Tpt. 42

Cadencia V7, I

Secuencia melódica 1

Tpt. 48

Punto más bajo, sección 3

Secuencia melódica

Variación secuencia melódica

Tpt. 55

Cadencia V, I, estructural

D.C. al fine

Tpt. 62

Nota. Fuente, elaboración propia

Análisis de la melodía

Análisis de parámetros morfosintácticos

Organización escalística

Organización interválica primera sección y segunda sección alrededor de las notas Mi^b-B^b, tercera sección Ab- Eb, cuarta sección Eb- B^b (I, V)

Claras relaciones sensible-tónica entre los compases 15-16, 12-13, 32-33, en las demás secciones se mantienen el uso de tónica- dominante- tónica.

Cadencia perfecta V, I entre los compases 15-16, 32-33, 49-50, 66-67

En la primera sección, la melodía tiene como tonalidad basal Mi bemol, en la segunda sección el eje sigue siendo el mismo, pero a diferencia de la anterior sección, ésta, parte del quinto grado, generando tensión a nivel melódico y el uso de la dominante secundaria del VI grado justo antes de terminar esta sección y reposar nuevamente en la tónica en los compases 32-33. En la tercera sección, la melodía modula a Lab Mayor, dándole un nuevo aire a la melodía. Sigue con el discurso de tensión distensión para concluir en los compases 49-50. En la cuarta sección hay retorno a la tonalidad basal por medio del uso de dominantes secundarias y el empleo de secuencias de carácter melódico, compases 52-55, 56-59, 60- 63, para concluir en los compases 66-67.

Se trata de una melodía tonal, en Mi bemol y La bemol. Centro tonal es Eb.

Perfil melódico

Ámbito de tesitura por secciones:

Sección I: F5 - Bb3= Octava justa+ quinta justa. Compases 2, 13, 15

Sección II: F5- Bb3= Octava justa+ quinta justa. Compases 18, 25, 32

Sección III: A5 – A3= Dos octavas justas. 46, 50, 51

Sección IV: F5 – C4= Octava justa + cuarta justa. Compases 59, 61

Ámbito de tesitura general

A5 – A3= Dos octavas justas. 46, 50, 51 tercera sección

Estudio de la interválica

Perfil melódico

Sección A, predominio de intervalos disjuntos con un perfil quebrado.

Sección B, predominio de intervalos conjuntos con perfil ondulado.

Sección C, se presenta un perfil heterogéneo o mixto, con alternancia de intervalos conjuntos y disjuntos.

Sección D, perfil ondulado con predominancia de intervalos conjuntos.

Encontramos la siguiente secuencia de pensamiento por secciones a nivel de perfil melódico: Intervalos disjuntos / conjuntos / mixtos / conjuntos. Contraste, confluencia y repetición.

Formulación melódica basada sobre las notas principales de las triadas, tónica, dominante, dominante con séptima y dominantes secundarias.

Salto de tercera, cuarta, quinta y sexta.

Inflexión melódica

Esta obra se caracteriza por emplear intervalos cortos en la conformación de sus frases, en la sección C, se puede observar varios puntos de inflexión melódica compases siendo el intervalo de sexta empleado a nivel interno el más extenso dentro de una frase compases 40, 41, 42.

Punto culminante

Sección A: encontramos el punto más alto en el compás 13, Fa5. Sección B compás 22. Sección C 46. Sección D 51.

El punto culminante de toda la obra se ubica en el compás 46 y el más grave en el compás 50 los dos están dentro de la sección C.

Estructura melódica

Puntos de reposo relativo en el compás 8 y conclusivo en el compás 16 basados en la relación V, I. En la sección II, reposo relativo en el compás 26 sobre el primer grado, el reposo conclusivo de esta sección, se encuentra en el compás 33, sobre la tónica (V, i). En la tercera

sección, reposo relativo en el compás 42, reposo conclusivo en el compás 50. En la cuarta sección reposo relativo 55, 59, 67, 68.

Notas de adorno

Esta obra no emplea notas de adorno como apoyaturas simples, dobles, trinos o grupetos, sin embargo, utiliza notas de paso y bordaduras.

Análisis del ritmo y la métrica

Análisis de parámetro morfosintácticos rítmicos-métricos

Compas

La medida de compas es simple- ternario. No hay indicación metronómica. No se contemplan cambios de compás por lo cual entra en la clasificación isométrica.

Figura 42

Pasillo "Amor inquieto" Incisos y motivos

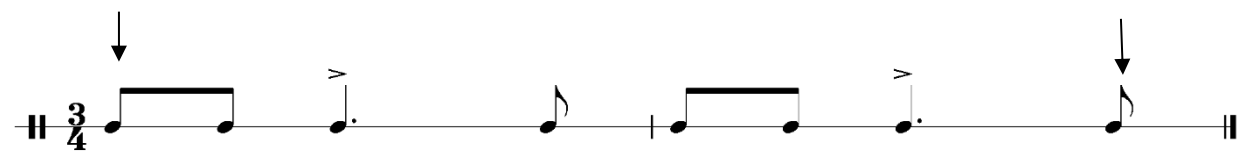
Motivo 1. Acéfalo femenino

Inciso a a1

Motivo 2. Acéfalo femenino

Motivo 3. Tético femenino


Inciso rítmico a b



Moti Inciso rítmico

a b

Detailed description: This musical notation is in 3/4 time. It consists of two measures. The first measure contains a quarter note with a downward arrow above it, followed by a beamed eighth note and a dotted quarter note with an accent (>) above it. The second measure contains a quarter note, a beamed eighth note, a dotted quarter note with an accent (>) above it, and a quarter note with a downward arrow above it. The piece ends with a double bar line.



Motivo 5. Tético femenino

Detailed description: This musical notation is in 3/4 time. It consists of two measures. The first measure contains a quarter rest, followed by a beamed eighth note and a dotted quarter note with a downward arrow above it. The second measure contains a beamed eighth note, a dotted quarter note, a quarter note, and a quarter note with a downward arrow above it. The piece ends with a double bar line.



Motivo 5. Tético femenino

Detailed description: This musical notation is in 3/4 time. It consists of two measures. The first measure contains a quarter note with a downward arrow above it, followed by a dotted quarter note. The second measure contains a quarter note, a half note, and a quarter note with a downward arrow above it. The piece ends with a double bar line.

Nota. Pasillo “Amor inquieto” Incisos y motivos. Fuente, elaboración propia.

Estructura rítmico-métrica

Se pueden distinguir cuatro secciones en toda la pieza, estos a su vez se dividen cada uno en dos frases, semifrases y motivos respectivamente.

Figura 43

Pasillo “Amor inquieto” estructura rítmico métrica, sección I

The figure illustrates the rhythmic and metric structure of the first section of the pasillo "Amor inquieto". It is written in 3/4 time. The score is divided into three systems, each with a corresponding bracketed section above it.

- System 1:** Labeled with a box 'A' above it. The melodic line consists of three measures: 'Motivo 1' (measures 1-2), 'Variación I' (measures 3-4), and 'Motivo 1' (measures 5-6). Brackets above the line indicate sub-sections 'a' (measures 1-4) and 'A' (measures 1-6).
- System 2:** Labeled 'Perc.' and 'A1'. The rhythmic line consists of three measures of 'Motivo 1' (measures 7-9). Brackets above the line indicate sub-sections 'a' (measures 7-9) and 'A1' (measures 7-9).
- System 3:** Labeled 'Perc.' and 'a1'. The rhythmic line consists of two measures of 'Motivo 1' (measures 10-11) and one measure of 'Variación II' (measure 12). A bracket above the line indicates sub-section 'a1' (measures 10-12).

Nota. Pasillo “Amor inquieto”. Fuente, elaboración propia.

a. Formado por dos motivos, el segundo es la variación del primero

a1. Formado por el motivo inicial y su variación.

Figura 44

Pasillo “Amor inquieto” estructura rítmico métrica, sección II

The musical score is presented in three systems, all in 3/4 time. The first system shows a melody with accents (>) and is divided into sections labeled 'B', 'b', and 'b1'. The melody consists of eighth notes and quarter notes. The second system, labeled 'Perc.', begins at measure 7 and features a rhythmic pattern of eighth notes, with a dynamic marking of *p* (piano). It includes sections for 'Variación III', 'Motivo 2', and 'Variación II'. The third system, also labeled 'Perc.', begins at measure 13 and features a rhythmic pattern of eighth notes, with a dynamic marking of *f* (forte). It includes sections for 'Motivo 1' and 'Variación IV'. A box labeled 'B' is positioned above the first system. Brackets and lines connect the labels 'b' and 'b1' to their respective sections in the first system, and 'a1' to its section in the third system.

Nota. Pasillo “Amor inquieto”. Fuente, elaboración propia.

- b. Formado por el motivo 2 acéfalo femenino y variación II del motivo generador
- b1. Formado por el motivo 2 acéfalo femenino y variación III del motivo generador
- a1. Formado por el motivo 1 acéfalo femenino y variación IV

Figura 45

Pasillo "Amor inquieto" estructura rítmico métrica, sección III

C

The musical score is presented on three staves. The top staff begins with a blue bracket labeled 'A2' above it, and two smaller brackets labeled 'a2' are positioned above the first and last measures. The music is in 3/4 time. The first four measures are labeled 'Motivo I y motivo 3' with a bracket. The next four measures are also labeled 'Motivo I y motivo 3' with a bracket. A blue line separates this from the middle staff, which starts with a blue bracket labeled 'A' above it and a bracket labeled 'a2' below it. The music is labeled 'Motivo 1 y motivo 3'. A blue line separates this from the bottom staff, which starts with a blue bracket labeled 'c' above it. The music begins at measure 7, indicated by the number '7' on the left. The first four measures of this section are labeled 'Motivo 3 y variación del motivo 1' with a bracket. The music concludes with a double bar line and repeat dots.

Nota. Pasillo "Amor inquieto". Fuente, elaboración propia.

- a2. Formado por dos motivos diferentes en los compases extremos y dos iguales en su interior. Motivo 1 y variación del motivo 1
- c. Motivo 3. Tético femenino

Figura 46

Pasillo “Amor inquieto” estructura rítmico métrica, sección IV

The figure displays three staves of musical notation in 3/4 time, illustrating the rhythmic structure of the piece. The first staff (measures 1-8) is marked with a 'D' in a box above measures 1-4 and a 'C' above measures 5-8. It features two motifs: 'Motivo 4' (measures 1-2) and 'Motivo 5' (measures 3-4). A bracket labeled 'd' spans measures 1-4, and another 'd' spans measures 5-8. The second staff (measures 9-13) is marked with a 'C' above measures 9-13. It features 'Motivo 4' (measures 9-10), 'Motivo 5' (measures 11-12), and 'Motivo 5' (measures 13-14). A bracket labeled 'd' spans measures 9-12, and a bracket labeled 'e' spans measures 13-14. The third staff (measures 14-16) is marked with 'D.C al fine' above measures 14-16. It features 'Variación del motivo 2' (measures 14-15) and a first ending (measures 16-17) followed by a second ending (measures 18-19). A blue arrow above the first staff points to the right, and another blue arrow above the second staff points to the right. A blue arrow above the third staff points to the right and then turns down at the end.

Nota. Pasillo “Amor inquieto”. Fuente, elaboración propia.

d. Formado por motivo 4 y por motivo 5, acéfalo femenino los dos

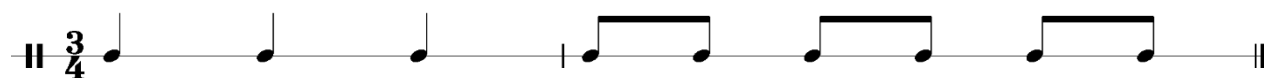
e. Formado por motivo 5 y la variación del motivo 2, acéfalo femenino, acéfalo masculino.

Las cuatro secciones se desarrollan a partir del motivo rítmico generador y sus variaciones por adición, sustracción.

Estos cuatro periodos rítmicos presentan la siguiente secuencia:

A-A1/ B-B1/ A2- A3/ – C- C1

b.



c.



d.



e.

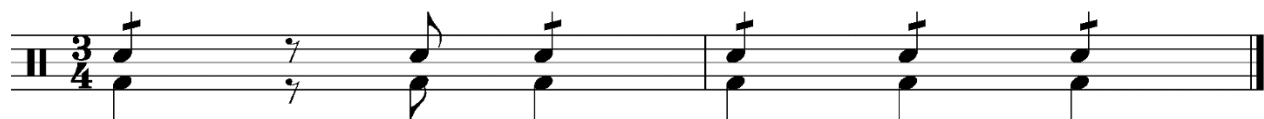


Bombo y redoblante

a.



b.



c.



d.



Nota. Pasillo “Amor inquieto” Patrones rítmicos para la construcción de la base rítmica.

Análisis armónico

Figura 48

Pasillo "Amor inquieto" "base rítmico-armónica. Análisis funcional

Amor Inquieto Pasillo

Victor Manuel Guerrero Agüedo
(1886-1956)

The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (Bb, Eb). It features a piano accompaniment and a horn section. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand bass line. The horn section includes Flute and Trumpets (mf), Alto Saxophones (mp), Trombones (I, II, II), and Tuba (p). The harmonic analysis is provided below the piano part.

Harmonic Analysis:

- Measures 1-2: Eb: T
- Measure 3: $\emptyset^7 / 3$ Sii
- Measure 4: S ii
- Measure 5: D 7

Additional Analysis (bottom system):

- Measure 7: T
- Measure 8: T
- Measure 9: T
- Measure 10: $\emptyset^7 / 3$ Sii
- Measure 11: S ii

14

Pno.

1. 2.

B

f

Pno.

1. 2.

B

f

T D D T T T D⁷

5 7 3

2

21

Pno.

p

Pno.

T D⁷ T D⁷/Tvi

5

28

Pno.

f

1.

Pno.

1.

D⁷/Tvi Tvi S T D⁷ T

35 **C**

Pno.

C

Ab: T D/sii s ii s ii

3

40

Pno.

Pno.

D D 7 T T Svi \emptyset 7 / 3 Svi

48

Pno.

1. 2.

D

p

Pno.

1. 2.

D

p

D^6_4 D^7 T T D^7

Eb:

55

Pno.

p

Pno.

T T D^7/vi T vi T vi S ii
3

4

Pno.

Pno.

62

D.C al final

1. 2.

D.C al final

1. 2.

→ D^6_4 S ii $D^7 9$ T T

5

Nota. Fuente, elaboración propia.

Análisis de parámetros armónicos

La presente obra emplea acordes conformados por tres y cuatro sonidos. Predomina el pensamiento armónico de tensión distensión (V-I). La base armónica emplea disposición cerrada y semi abierta a cargo de la línea de los saxos altos y los trombones. Se utiliza con frecuencia el acorde de dominante con séptima, al igual que la función de dominantes secundarias.

La obra es tonal. Su eje principal es Mi bemol. La primera y segunda sección está en Mib, la tercera sección tiene una modulación introtonal, sobre el cuarto grado de la tonalidad principal. La cuarta sección regresa a la tonalidad principal haciendo uso de dominantes secundarias de manera secuencial. Cada sección culmina con una cadencia V, I.

El ritmo armónico es principalmente de blanca con puntillo, empleando generalmente un cambio armónico por compás o dos compases.

Análisis fraseológico

Figura 49

Pasillo “Amor inquieto” partitura, línea melódica, periodo I

Amor inquieto
Pasillo

Victor Manuel Guerrero Agüedo
(1886-1956)

Trom ta en Sib 

Tpt. 

Tpt. 

Nota. Pasillo “Amor inquieto” partitura, línea melódica. Ejemplo para el análisis de la sintaxis del periodo I. Fuente, elaboración propia.

Estudio de la sintaxis del primer periodo (1-17)

Dos frases binarias simétricas de 8 compases, dos semifrases de cuatro compases. Cada semifrase se divide en dos motivos de dos compases.

Periodo: 1 (compases 1-17) = 17 compases

Frases: a (compases 1-8) = 8 compases, a1 (compases 9-16) = 8 compases

Semifrases: a-a1 (compases 1-4 y 5, 8) = 4+4 compases, a2-a3 (compases 9-12 y 13-16) = 4+4 compases.

Motivo: a - a1 (1, 2 y 3, 4) = 2+2 compases, a - a (5, 6 y 7, 8) = 2+2 compases, a, a (9,10 y 11, 12) = 2+2 compases, a, a2 (13, 14 y 15, 16) = 2+2 compases

Figura 50

Pasillo "Amor inquieto". Esquema para el análisis fraseológico. Periodo I

Compases	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
Secciones	A																
	17																
Frases	a								a1								
	8								8								
Semifrases	a				a1				a2				a3				
	4				4				4				4				
Motivo	a	a1	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a2			

Nota. Fuente, elaboración propia.

Estudio de la sintaxis del segundo periodo

Figura 51*Pasillo “Amor inquieto” partitura, línea melódica, periodo II*

The musical score for the trumpet part of 'Amor inquieto' is presented in three staves. The first staff begins at measure 18 with a dynamic marking of *f* and a first ending bracket over measures 18-21. The second staff begins at measure 24 with a dynamic marking of *p*. The third staff begins at measure 30 with a dynamic marking of *f* and a first ending bracket over measures 30-33. The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat).

Nota. Pasillo “Amor inquieto” partitura, línea melódica. Ejemplo para el análisis de la sintaxis del periodo II. Fuente, elaboración propia.

Dos frases binarias, cuatro semifrases, cada semifrase se divide en dos motivos de dos compases.

Periodo: 2 (compases 18-34) = 17 compases

Frases: b (compases 18-25) = 8 compases, b1 (compases 26-33) = 8 compases

Semifrases: b-b1 (compases 18-21 y 22-25) = 4+4 compases y b2-a4 (compases 26-29 y 30-33) = 4+4 compases.

Motivos: b, a2, (18, 19 y 20, 21) = 2+2 compases, b, a3 (22,23 y 24, 25) =2+2 compases, b, a2 (26, 27 y 28, 29) = 2+2 compases, a, a4 (30, 31 y 32, 33) = 2+2 compases.

Figura 52

Pasillo "Amor inquieto" Esquema para el análisis fraseológico. Periodo II

Compases	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	
Secciones	B																	
	17																	
Frases	b								b1									
	8								8									
Semifrases	b				b1				b2				a4					
	4				4				4				4					
Motivo	b	a2	b	a3	b	a2	a	a4										

Nota. Fuente, elaboración propia

Figura 53

Pasillo "Amor inquieto" partitura, línea melódica, periodo III

Frases isorrítmicas

30

Tpt. *f*

1. 2. C

2

Tpt.

Tpt.

Tpt.

1. 2.

Nota. Pasillo “Amor inquieto” partitura, línea melódica. Ejemplo para el análisis de la sintaxis del periodo III. Fuente, elaboración propia.

Dos frases, cuatro semifrases, cada semifrase se divide en dos motivos de dos compases.

Periodo 3: (compases 35-51) = 17 compases

Frases: c (compases 35-42), c1 (compases 43-50)

Semifrases: c-c1 (compases 35-38 y 39-42), c2-c3 (compases 43-46 y 47- 50)

Motivos a, c (35- 36 y 37- 38) = 2+2 compases, a, c (39, 40 y 41, 42) = 2+2 compases, a, c (43, 44 y 45, 46) = 2+2 compases, c, a4 (47, 48 y 49, 50) = 2+2 compases.

El esquema del periodo III

Figura 54

Pasillo “Amor inquieto” Esquema para el análisis fraseológico. Periodo III

Compases	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51
Secciones	C																
	17																
Frases	c								c1								
	8								8								
Semifrases	c				c1				c2				c3				
	4				4				4				4				
Motivo	a	c	a	c	a	c	a	c	c	c	c	a4					

Nota. Fuente, elaboración propia.

Figura 55

Pasillo "Amor inquieto" partitura, línea melódica, periodo IV

The image shows three staves of musical notation for a trumpet part. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 2/4 time signature. It contains several measures of music, including first and second endings. A box labeled 'D' is placed above a measure, with an arrow pointing down to it. To the right, a box labeled 'Frases Isorritmicas' has an arrow pointing to the right. The second staff continues the melody with first and second endings. The third staff also continues the melody with first and second endings. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like 'p'.

Dos frases, cuatro semifrases, cada una se divide en dos motivos de dos compases.

Periodo: 4 (compases 52-68) = 17 compases

Frases: d (compases 52-59), d1 (compases 60-67)

Semifrases: d-d1 (compases 52-55 y 56-59), d2-e (compases 60-63 y 64- 67)

Motivos d, e (52- 53 y 54- 55) = 2+2 compases, d, e (56,57 y 58, 59) = 2+2

compases, d, e (60, 61 y 62, 63) = 2+2 compases, e, b1 (64, 65 y 66, 67) = 2+2 compases.

Esquema del periodo IV

Figura 56

Pasillo “Amor inquieto” Esquema para el análisis fraseológico. Periodo IV

Compases	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	
Secciones	D																	
	17																	
Frases	d								d1									
	8								8									
Semifrases	d				d1				d2				e					
	4				4				4				4					
Motivo	d	e	d	e	d	e	d	e	e	b1								

Nota. Fuente, elaboración propia.

Análisis de estructura

La obra está diseñada en cuatro secciones, sin recapitulación

Primera sección: Cada una de las frases reposa en una cadencia perfecta (V, I) sobre la tónica (compás 1- 17)

Figura 57

Pasillo “Amor inquieto”. Análisis estructural. Sección I

Compases	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	
Secciones	A																	
	17																	
Frases	a								a1									
	8								8									
Semifrases	a				a1				a2				a3					
	4				4				4				4					
Motivo	a	a1	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a2				
Ab																		
Eb																		

Nota. Fuente, elaboración propia.

Segunda sección: También contiene dos frases, cada una de ocho compases. Esta sección inicia sobre el la dominante y concluye haciendo uso nuevamente, de la cadencia perfecta (compases 18-34)

Figura 58

Pasillo “Amor inquieto”. Análisis estructural. Sección II

Compases	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34
Secciones	B																
	17																
Frases	b								b1								
	8								8								
Semifrases	b				b1				b2				a4				
	4				4				4				4				
Motivo	b	a2	b	a3	b	a2	a	a4									
Ab																	
Eb																	

Nota. Fuente, elaboración propia.

Tercera sección: Esta sección tiene dos frases, cada una de ocho compases. Esta sección por modulación introtonal está en Ab, concluyendo con la cadencia V, I (compases 35-51)

Figura 59

Pasillo “Amor inquieto”. Análisis estructural. Sección III

Compases	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	
Secciones	C																	
	17																	
Frases	c								c1									
	8								8									
Semifrases	c				c1				c2				c3					
	4				4				4				4					
Motivo	a	c	a	c	a	c	a	c	c	a4								
Ab																		
Eb																		

Nota. Fuente, elaboración propia.

Cuarta sección: esta sección tiene dos frases, cada una de ocho compases. Esta sección, retorna a la tonalidad basal. Se genera un contraste de distensión a nivel armónico en relación a las secciones anteriores concluyendo en V, I (compases 52-68)

Figura 60

Pasillo “Amor inquieto”. Análisis estructural. Sección IV

Compases	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	
Secciones	D																	
	17																	
Frases	d								d1									
	8								8									
Semifrases	d				d1				d2				e					
	4				4				4				4					
Motivo	d	e	d	e	d	e	d	e	e	b1								
Ab																		
Eb																		

Nota. Fuente, elaboración propia.

Esta obra tiene una estructura ternaria que corresponde al esquema A - B - C - D

Sección A está compuesta por un periodo de tipo binario A - A1, a su vez cada frase se compone de cuatro semifrases.

Motivos: motivo generador, de carácter acéfalo.

Sección B tiene una estructura binaria en un periodo, así mismo cuatro semifrases.

Motivos: Motivo generador variado, presentado de forma tésica y acéfala.

Sección C Estructura binaria, un periodo, dos frases cada una de ocho compases, así como cuatro semifrases.

Las tres secciones son asimétricas (25 compases- 20 compases- 19 compases respectivamente), en los tres periodos, cada uno de 16 compases, así como a nivel de frases (ocho compases) y semifrases (cuatro compases). Se observa simetría.

Análisis de aspectos interpretativos

Dinámica, agógica, tempo y carácter

En la primera sección a nivel dinámico tenemos melodía con acompañamiento, indicando *mezzoforte* para la melodía a cargo de flauta I, II, trompeta I, II y piano para el soporte armónico por parte de trombones que van en bloque armónico y el bombardino que refuerza la armonía a través del arpegio de la armonía.

En la segunda sección: se presenta un contraste a nivel dinámico, indicando *forte* para la sección de los metales. Las flautas no tienen indicación de dinámica, pero por el registro en el que está escrita la flauta I, se puede deducir que el matiz debe ser *forte*. Este contraste dinámico va en concordancia con la tensión y distensión melódica apoyada en el uso de acentos indicados. También hay mayor movimiento a nivel armónico en los trombones y el bombardino que emplea intervalos más amplios basados en el arpegio de las armonías.

En la tercera sección no contiene indicaciones a nivel dinámico, sin embargo, mantiene la misma intensidad y el uso de notas largas que llevan direccionalidad por parte de los saxofones alto y el bombardino que contrastan con el movimiento de la melodía, compases 36-38, 40-42. También se presenta la acentuación de manera intencionada de tiempos débiles en la melodía lo cual también concuerda con el punto más alto de toda la obra, ubicado en el compás 46.

En la cuarta sección: se observa una distensión a nivel dinámico al indicar *piano* para la línea melódica y el acompañamiento. También se observa una clara imitación al término de cada sub frase, entre el bombardino y los trombones, compases 55-56, 59-60, 66-67. En esta sección las flautas y el bombardino sobresalen a nivel dinámico, produciendo un contraste a nivel tímbrico en relación a las secciones anteriores.

Las dinámicas utilizadas en toda la obra son: *piano*, *mezzoforte* y *forte*.

A nivel de articulaciones la primera sección predomina el uso del *non legato*, en la segunda sección uso del acento vs *legato* de dos notas, en la tercera *sección non legato, staccato* y acento versus *legato*, en la cuarta sección predominio de frases en *legato* en las trompetas.

La construcción de la melodía se desarrolla de forma isorrítmica en cada sección.

A nivel de tempo no hay indicación, pero una sugerencia, puede ser blanca con puntillo a 55, teniendo en cuenta que el ritmo armónico implícito de la melodía es lento, lo cual facilita la ejecución en el tiempo sugerido.

Capítulo VI

Conclusiones y Recomendaciones

De acuerdo con el trabajo de campo realizado en el Archivo Musical Museo Casa Colonial de Pamplona, se pudo determinar, que existen doce cajas con material en forma de manuscritos y partituras. Además, se comprueba que corresponde a música colombiana, latinoamericana, norteamericana y europea. Para la escogencia de las obras se tuvieron en cuenta los siguientes criterios:

El primer criterio, surge de la iniciativa por contribuir con el rescate y preservación del patrimonio musical del departamento, en este sentido, se decidió que las obras elegidas fuesen de un compositor nortesantandereano. El segundo criterio, fue con base al tipo de instrumentación, sujeto a las obras que estuviesen escritas en formato de banda sinfónica.

El tercer criterio para la elección, fue a partir del género musical, concretamente, se decide que las obras estuvieran escritas en ritmo de pasillo, así mismo, esta elección estuvo supeditada por las obras que se encontraron completas. El cuarto criterio, obedece a la identificación del compositor en los manuscritos. Por lo tanto, la selección de las obras, es el producto del ejercicio de clasificación del material de música colombiana por nombre, género, instrumento y compositor.

Por otra parte, respecto a la edición de obras no editadas, se debe tener presente que la acción forma parte de un proceso musical mayor. En principio, este proceso puede entenderse partiendo de la siguiente premisa: “La música es una relación por medio del sonido entre seres humanos”. (Herrera, 2020, p. 11) En otras palabras, podemos comunicarnos e interrelacionarnos a través del fenómeno sonoro. Además, en este diálogo participan compositores, intérpretes y los

oyentes, pero también; quienes realizan las partituras, los instrumentos musicales y las grabaciones (Herrera 2020). La edición es solo una parte del proceso musical.

También, al realizar una analogía del libro y el proceso musical, su relación de creación y flujo, en el primero, la información va desde el autor hasta el receptor, no obstante, debe pasar por el editor, el impresor y también por los proveedores de papel, tinta y la mano de obra. Además, participa el distribuidor, el librero y el lector, quien viene siendo el receptor final. Por otro lado, se le suman procesos como el cultural, el económico- social y el político- legal (Herrera 2020).

De la misma forma, ocurre en el proceso musical, pues se emplea material escrito para la producción musical. Es así, como "...la información se origina en el compositor a través de una idea escrita que fluye hacia el editor, el impresor y el distribuidor". (Herrera, 2020, p. 12)

En ese orden, se presentan dos escenarios, en el primero, la información va de los archivos o repositorios a los intérpretes y en la segunda opción, llega por vía directa entre el distribuidor y el intérprete (Herrera 2020). Así, "El intérprete toma la música escrita y la hace sonar para el oyente; este último puede escucharla de manera directa o por una grabación". (Herrera 2020, p. 12) Finalmente, él plantea los siguientes pasos en torno al estudio del objeto de investigación (fuentes musicales escritas): preservación, catalogación, edición, interpretación sonora y análisis del material en cualquiera de las etapas del proceso.

Respecto de la investigación, surge de la identificación del problema, donde se evidenció la existencia de obras de compositores nortesantandereanos que son inéditas y que pueden perderse por el estado en que se encuentran en el archivo musical del Museo Casa Colonial de Pamplona. De acuerdo con nuestro perfil académico, el planteamiento nos llevó a proponer la realización del análisis morfológico de tres obras para banda sinfónica, para contribuir en alguna

medida, a la solución del problema propuesto. En la ejecución del proyecto encontramos, también necesario plantear la edición musical de las obras para su preservación. Herrera (2020) afirma lo siguiente: “Para escuchar en el presente la música del pasado, si no se conserva oralmente o no hay grabación se necesita una fuente de música anotada desde donde pueda recrearse la música” (p. 13). Es así, como surge la necesidad de realizar la edición digital de los manuscritos y el análisis morfológico.

En el Archivo Musical del Museo Casa Colonial de Pamplona, hay un trabajo grande por realizar. Este consiste en la digitalización de todos los manuscritos para su preservación, así como su catalogación, ejercicio del cual se encontró evidencia, pero creemos que dicho proceso debe realizarse nuevamente con el rigor que amerita, para que, en un tercer momento, se realice la edición musical de los manuscritos y la información pueda ser democratizada.

Creemos que así, se puede cumplir con la última etapa del proceso propuesto, permitiendo que llegue la información a su receptor final, la comunidad.

Respecto del análisis morfológico realizado a las obras, también se pudo sacar algunas conclusiones:

A nivel estructural, se encontró un planteamiento simétrico por parte del compositor. Dos de las obras están estructuradas en tres partes y la tercera obra en cuatro partes. Al respecto, los pasillos en el S. XIX tenían una forma bipartita y ya en el siglo XX era tripartita, en algunos casos con una parte introductoria. Si bien, las obras elegidas no tienen fecha de creación, con base en las características mencionadas anteriormente, podemos deducir que fueron creadas en el S. XX en el contexto de la música nacional popular colombiana.

En relación al pasillo, Polanía (2004) afirma:

Desde el punto de vista formal el cambio más claro entre el S. XIX y el Siglo. XX, se observa en el paso de una pieza bipartita a una pieza con una sección adicional que se denominará trio y que en algunas ocasiones empleaba una corta introducción. Este modelo probablemente establecido por Pedro Morales Pino a inicios del S. XX, como lo señalan las observaciones de Guillermo Quevedo realizadas en 1909 y 1910, se emplea en la mayoría de los pasillos de la Colección Mundo al día. (p. 122)

Si bien, los pasillos del presente trabajo no aparecen publicados en la colección mencionada, estos, si guardan cierta relación con las características registradas. Por ejemplo: los dos primeros tienen una forma tripartita, el tercero, una breve introducción al inicio de cada sección. En el caso de “Mitigal” está constituido por tres partes, cada una va directo al tema, sin preámbulo. La tercera obra “Amor inquieto” tiene cuatro partes, cambiando el esquema de pasillo de tres secciones.

A nivel morfosintáctico, podemos concluir que las obras guardan una relación de frases de 8 compases, en su antecedente y consecuente. Este parámetro, es un rasgo común en las obras analizadas. En la mayoría de los pasillos de esta época los esquemas eran recurrentes. Es decir, generalmente cada sección constaba de 16 compases, simétricos a nivel motivico y en especial en la construcción fraseológica (Polanía, 2014). Estas características se constataron en el análisis.

Según la micromorfología, las obras analizadas comparten el uso de motivos claramente definidos con uso de la sincopa y desarrollos a través de repetición, variación y contraste. Otra característica estructural y de interpretación, es el uso de secciones repetidas. Este factor de forma, también está presente en las tres obras. Es de resaltar, que los contrastes, en el planteamiento musical se dan más a nivel armónico, empleando cambios de tonalidad entre secciones, concretamente a tonalidades vecinas o a la tonalidad paralela.

También, un rasgo característico a nivel rítmico, fue el uso de una estructura bien definida para el acompañamiento, realizando breves pausas en puntos cadenciales y cambios de sección.

Polanía (2014) afirma que los pasillos de esta época solían tener acompañamientos fijos y constantes. En este sentido, refiere que estos acompañamientos “... pueden romperse en algunos compases con arpegios o acordes cuando la melodía sugiere el patrón rítmico y especialmente en los compases donde se presentan las cadencias”. (p. 123) Estas características también se pudieron determinar en las obras.

A nivel armónico, se identificó el uso de claras relaciones de dominante y tónica, así, como el uso de dominantes secundares (triadas, tétradas), cadencias y semicadencias claramente definidas, marcando los signos de puntuación dentro del discurso. Además del cambio de tonalidad entre ciertas secciones.

En relación a la textura, se observó un uso predominante de melodía con acompañamiento (textura heterofónica) con algunas inclusiones de contramelodías. También, la instrumentación de cada obra varía en su planteamiento, influyendo en un timbre particular. Por ejemplo: en el pasillo “Emmita” la línea melodía está a cargo de las maderas (clarinetes Eb, Bb) y la base rítmico-armónico por los metales (trombón, bombardino, barítono y tuba), también; clarinetes III, cumplen funciones de acompañamiento y son enlace de conexión tímbrica entre maderas y metales.

En el caso del pasillo “Mitigal” hay un planteamiento similar, pero hay una novedad y es la inclusión del cornetín I, II en la línea melódica. En la edición digital, se asignó estas líneas a las trompetas en Bb I, II. Sin embargo, de contar con el cornetín, puede ser ejecutado sin

inconveniente alguno. En términos sinestésicos, la mixtura entre clarinetes y trompetas hace que el sonido de la melodía sea más aterciopelado.

En el pasillo “Amor inquieto” surge una novedad y es que no se encontraron los papeles de la trompeta I, pero estaban las partes para la trompeta II. Se toma una decisión en la edición digital de duplicar la línea de la melódica de las flautas con la trompeta I, asignándole la melodía principal, la cual quedo duplicada por las flautas, además se le subió una octava a la flauta I. En esta ocasión la mixtura a nivel melódico se presenta entre flautas y trompetas. La base rítmico-armónico está a cargo de los saxofones altos, (otra opción los barítonos), de igual forma, cuenta con tres trombones, el bombardino y la tuba. También se incluyó el clarinete bajo.

En la percusión, todas las obras tienen en común, partes escritas para el redoblante y el bombo. La instrumentación de las obras nos permite tener tres formas distintas de abordar el asunto.

A manera de reflexión final, considero que hoy tenemos la oportunidad de promover en la generación presente y futura, el sentido de pertenencia por el patrimonio musical, que es parte de nuestra identidad y memoria cultural, realizando acciones concretas en torno a su rescate, preservación, catalogación, edición musical, estudios analíticos y su socialización dentro y fuera de la comunidad académica, centros de formación, espacios culturales y ciudadanía en general. Dejo la inquietud a gestores culturales, músicos, investigadores, musicólogos, editores, docentes y formadores, entre otros, para que sigamos sumando esfuerzos en esta labor.

Bibliografía

- Arias, F. G. (2012). *El Proyecto de Investigación. Introducción a la metodología científica* (6 ed.). Episteme.
- Bennett, R. (1996). *Investigando los estilos musicales*. Akal.
- Cannova, M. P., & Eckmeyer, M. (2016). Historia de la música y morfología musical. *Clang*, 47-54. Obtenido de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/clang/article/view/85>
- Carcamo, C. Y. (2017). *Estudio investigativo para la recopilación, reparación y digitalización de las obras para piano del compositor norte santandereano Víctor Manuel Guerrero: análisis estructural y contexto*. Obtenido de <http://aplicaciones.unipamplona.edu.co/prestamo/>
- Castillo, C. A. (2019). La investigación musical a nivel de grado en la Universidad de la Loja: fuentes referenciales para el estudio musicológico. *Revista de investigación y pedagogía del arte*, 1-20.
- Chevalier, M. (2014). *Tratando de Morfología Musical*. Argentina: Universidad Tecnológica Nacional U.T.N.
- Colombia, A. C. (22 de 05 de 4 de julio de 1991). *Constitución política de Colombia*. Recuperado el 22 de 05 de 2021, de Constitución política 1991: <http://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?ruta=Constitucion/1687988>
- Colombia, C. d. (7 de 8 de 1997). *Ley General de Cultura*. Recuperado el 26 de 10 de 2018, de Museo Nacional: http://www.museonacional.gov.co/el-museo/normatividad/Documents/Ley_397de1997_ley_gral_de_cultura.pdf
- Franco, J. P., & Claro, J. A. (2017). Análisis de la obra musical seleccionada de cuatro compositores ocañeros. *Ingenio UFPSO*, 139-146.

- Gallardo Cadena Julio Cesar, C. O. (2010). *Transcripción y análisis morfológico de los aires musicales campesinos en las veredas de Casiano, Guyanas (Altos de Mantillas) y Aguablanca del municipio de Floridablanca de Santander*. Recuperado el 30 de 10 de 2018, de STUDYLIB: <https://studylib.es/doc/6904719/transcripcion-y-analisis-morfologico-de-las-variantes-rit...>
- García, J. D. (2020). *Memoria del Grupo Sincopando. Música de Cámara de Compositores Colombianos de Género Popular a Finales del Siglo XX. Edición de Partituras y Reseña Biográfica*. Trabajo de grado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Recuperado el 28 de 05 de 2021, de <https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/24757>
- Gonzalez, J. E. (1997). *Vida y obra Victor Manuel Guerrero Agüedo*. Obtenido de Catálogo de biblioteca: <http://catalogo.pedagogica.edu.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=175066>
- Herrera, J. (2020). Manejo digital de fuentes documentales para el conocimiento del patrimonio musical. *Documenta Musicae. El sincopando habanero, boletín del gabinete del patrimonio musical Esteban Salas*, 5, 10-16. Recuperado el 1 de 06 de 2021, de https://www.academia.edu/45684166/Manejo_digital_de_fuentes_documentales_para_el_conocimiento_del_patrimonio_musical
- Howard, J. (2000). *Aprendiendo a componer*. Ediciones Akal.
- Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Fondo de Cultura Económica.
- Méndez, A. C. (6 de 2009). Una aproximación a los ritmos andinos desde la armonía moderna. *Musica cultura y pensamiento. Vol 1 N° 1*, 131-138. Recuperado el 1 de 11 de 2018, de

http://www.conservatoriodeltolima.edu.co/images/revistas/MCP1/Musica_cultura_y_pen_samiento01_L.pdf

Olarte, G. E., & López, R. D. (2020). El patrimonio musical colombiano en el proceso de enseñanza aprendizaje de la educación básica y la media. *Universidad y Sociedad*, 12(1), 150-155. Recuperado el 22 de 05 de 2021, de <http://scielo.sld.cu/pdf/rus/v12n1/2218-3620-rus-12-01-150.pdf>

Polanía, J. C. (2004). *La música nacional popular colombiana. En la colección mundo al día (1924-1938)*. Unibiblos. Universidad Nacional de Colombia.

Rae. (s.f). *enclave*. Recuperado el 23 de 10 de 2018, de RAE:

<https://dle.rae.es/srv/fetch?id=SBOxisN>

Raizábal, M. L., & Raizábal, A. L. (2004). *Análisis Musical, claves para entender e interpretar la música*. Boileau.

Rue, J. L. (1989). *Análisis del estilo musical*. Labor.

Sachí, I. S. (31 de mayo de 2017). *El análisis estructural de la música tradicional andina colombiana como herramienta para el estudio profesional*. Recuperado el 31 de octubre de 2018, de Actualidades pedagógicas :

<https://revistas.lasalle.edu.co/index.php/ap/article/view/4044>

Sampieri, R. H., Collado, C. F., & Lucio, P. B. (2010). *Metodología de la investigación* (5 ed.). McGrawHill.

Santos, R. C. (2017). *Universidad San Francisco de Quito, Colegio de Música*. Obtenido de Repositorio USFQ: <https://repositorio.usfq.edu.ec/handle/23000/6913>

Schoenberg, A. (1989). *Fundamentos de la composición musical*. Real Musical.

Toch, E. (1989). *La melodía*. Barcelona: Labor.

- Torres, J. D. (21 de Mayo de 2018). *Propuesta de un material didáctico para la adaptación de la guitarra eléctrica al ritmo chocoano*. Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. Obtenido de <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/7920>
- UNESCO. (17 de 10 de 2003). *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Recuperado el 26 de 10 de 2018, de UNES: <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001897/189761s.pdf>
- Vargas, G. B. (15 de 09 de 2016). *Crónicas de Cúcuta*. Obtenido de Conozcamos nuestros músicos: <http://cronicasdecucuta.blogspot.com/2016/09/1003-conozcamos-nuestros-musicos.html>
- Vargas, J. J., & Espinosa, J. (2017). Norte de Santander, Colombia. Turismo histórico-cultural, naturaleza y aventura. *Dialnet*, 3(1), 145-175. Recuperado el 22 de 05 de 2021, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5975065>
- Vercesi, P., & Wiman, F. (2016). Desarrollo del proceso morfológico en la música tonal. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 202-218. Obtenido de Repositorio institucional UCA: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/951>
- Yepes, G. (2015). Micromorfología musical. *Ricercare*, 29-52.