

ANÁLISIS MORFOSINTÁCTICO DEL ESTUDIO DE PASILLO ITINERANTE DE  
JESÚS ALBERTO REY: DOCUMENTACIÓN ESTÉTICA, ANÁLISIS FORMAL,  
ANÁLISIS MELÓDICO, ANÁLISIS ARMÓNICO Y APORTES

INTERPRETATIVOS.

Presentado Por

Daniela Celis Pardo

Tutor metodológico

Dr. Jesús Castro Turriago

CC. 1110487330

Tutor interpretativo musical

Esp. Jairo David Antolínez Velandia

CC. 88034362

Trabajo de grado para optar al título de Maestra en Música, modalidad recital

Universidad de Pamplona  
Facultad de Artes y Humanidades  
Departamento de Artes  
Programa de Música  
Pamplona  
2022

## ABSTRACT

ANÁLISIS MORFOSINTÁCTICO DEL ESTUDIO DE PASILLO ITINERANTE DE  
JESÚS ALBERTO REY: DOCUMENTACIÓN ESTÉTICA, ANÁLISIS FORMAL,  
ANÁLISIS MELÓDICO, ANÁLISIS ARMÓNICO Y APORTES  
INTERPRETATIVOS.

Por

Daniela Celis Pardo

mayo de 2022

The present document is a product of research - creation permanent type, whose main focus is the morphosyntactic analysis of the work Itinerante, by the composer Jesús Alberto Rey Mariño. This research performs an aesthetic documentation on the conceptual elements of the work (Colombian Andean music, biographical data of the composer, the characteristics of the Colombian pasillo, and theoretical foundations on how to analyze the work). At the same time, a description of the results obtained in the morphosyntactic analysis is made. Finally, a section containing technical suggestions for the interpretation of the work is written in order to contribute to the knowledge of the compositional style of Jesús Alberto Rey, promoting the dissemination of his work at local, regional and national level.

## AGRADECIMIENTOS

Agradecer primeramente a Dios que me ha dado el privilegio de la vida y la salud para desarrollarme como profesional.

A los maestros que me han acompañado a lo largo de este proceso formativo, el doctor Jesús Castro, el maestro David Antolínez y el maestro Ioseph Carrillo, que con su conocimiento han orientado y contribuido en este proceso formativo.

Por último, agradecer a la Universidad de Pamplona, especialmente al programa de Música por brindarme los espacios y las herramientas necesarias para mi formación profesional.

## DEDICACIÓN

Dedico el presente trabajo a la memoria de mi abuelo Pedro Nel Pardo, quien hizo realidad mi deseo de estudiar Música en una institución de educación superior.

A mi abuela Dolly por ser mi apoyo y sostén a lo largo de mi proceso.

A mis padres, Henry Celis y Nancy Pardo por su apoyo, incondicionalidad y confianza en mis capacidades.

## NOTA DE SALVEDAD

### Responsabilidad del Estudiante

Yo, Daniela Celis Pardo, identificado con Cédula de Ciudadanía No. 1094285819, expedida en la ciudad de Pamplona/ N. Santander, manifiesto que según la Ley 44 del 5 de Febrero de 1993 expedida por el Congreso de Colombia; según la Ley 599 de 2000 , su Título VIII *-De los Delitos Contra los Derechos de Autor-* y sus artículos 270, 271, y 273,- expresados en el Código Penal Colombiano; y según el Decreto 1474 de 2002 *-Por el cual se promulga el “Tratado de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, sobre Derechos de Autor (WCT), adoptado en Ginebra, el veinte (20) de Diciembre de Mil Novecientos Noventa y Seis (1996)-* expedido por el Presidente de la República de Colombia, la producción intelectual de la totalidad de este trabajo de grado es de mi autoría, y realizando las respectivas referencias y citaciones bibliográficas de otros autores, me considero responsable de cualquier aspecto académico, político y/o legal sujetos a la aprobación y/o publicación del presente trabajo de grado.

Para constancia de la presente nota de salvedad y como creador del trabajo de grado, presento firma como soporte.

Firma del Estudiante, \_\_\_\_\_.

## TABLA DE CONTENIDOS

ABSTRACT.....	ii
AGRADECIMIENTOS .....	iii
DEDICACIÓN.....	iv
NOTA DE SALVEDAD.....	v
Responsabilidad del Estudiante .....	v
LISTA DE ILUSTRACIONES.....	viii
INTRODUCCIÓN .....	10
PLANTEAMIENTO PROBLEMA .....	11
Descripción del Problema.....	11
Formulación del Problema.....	11
OBJETIVOS .....	13
Objetivo General.....	13
Objetivos Específicos.....	13
JUSTIFICACIÓN .....	14
MARCO REFERENCIAL.....	15
Marco Teórico.....	15
Antecedentes .....	30
METODOLOGÍA.....	34

CAPÍTULO I – CARACTERÍSTICAS ESTÉTICAS DEL PASILLO PRESENTES EN LA OBRA ITINERANTE .....	36
CAPÍTULO II – ANÁLISIS FORMAL .....	45
CAPÍTULO III – ANÁLISIS MELÓDICO .....	51
CAPÍTULO IV– ANÁLISIS ARMÓNICO.....	56
CAPÍTULO V– SUGERENCIAS TÉCNICAS.....	58
CRONOGRAMA.....	<b>¡Error! Marcador no definido.</b>
CONCLUSIONES .....	70
ANEXO A– Partitura <i>itinerante</i> .....	71
ANEXO B.....	74
BIBLIOGRAFÍA .....	75

## LISTA DE ILUSTRACIONES

<i>Figure 1.</i> Melodía acéfala. Compases 1 al 14 del pasillo <i>Amalia</i> de Joaquín Arias.....	17
<i>Figure 2.</i> Melodía acéfala. Sección A de La Gata Golosa, Pasillo de Fulgencio García. 17	
<i>Figure 3.</i> Motivo Cadencial en el Pasillo de Fulgencio García titulado <i>Vino Tinto</i> .....	18
<i>Figure 4.</i> Motivo Cadencial en el pasillo de Carlos Vieco titulado <i>torrentes</i> . ....	19
<i>Figure 5.</i> Ostinato del acompañamiento, Compases 1 al 8 del pasillo de Fulgencio García titulado <i>coqueteos</i> . ....	20
<i>Figure 6.</i> Ostinato del acompañamiento, compases del 1 al 10 del pasillo de José A. Morales titulado Don Berna. ....	20
<i>Figure 7.</i> Inicio acéfalo en la melodía, compás 1 .....	36
<i>Figure 8.</i> Compás 1 al 5 del estudio de pasillo Itinerante. ....	36
<i>Figure 9.</i> Inicio acéfalo en la melodía, compás 7 .....	37
<i>Figure 10.</i> Compás 6 al 10 del estudio de pasillo Itinerante. ....	37
<i>Figure 11.</i> Inicio acéfalo en la melodía, compás 9 .....	37
<i>Figure 12.</i> Compás 6 al 10 del estudio de pasillo Itinerante. ....	38
<i>Figure 13.</i> Inicio acéfalo en la melodía, compás 17 .....	38
<i>Figure 14.</i> Compás 14 al 17 del estudio de pasillo Itinerante. ....	38
<i>Figure 15.</i> Inicio acéfalo en la melodía, compás 41 .....	39
<i>Figure 16.</i> Compás 37 al 41 del estudio de pasillo Itinerante. ....	39
<i>Figure 17.</i> Ostinato rítmico de pasillo compás 2 .....	39
<i>Figure 18.</i> Compás 1 al 5 del estudio de pasillo Itinerante. ....	40
<i>Figure 19.</i> Variación 1 del ostinato rítmico de pasillo compás 3 .....	40
<i>Figure 20.</i> Compás 1 al 5 del estudio de pasillo Itinerante. ....	40

<i>Figure 21.</i> Variación 2 del ostinato rítmico de pasillo compás 14 .....	41
<i>Figure 22.</i> Compás 14 al 17 del estudio de pasillo Itinerante. ....	41
<i>Figure 23.</i> Variación 3 del ostinato rítmico de pasillo compás 43 .....	41
<i>Figure 24.</i> Compás 42 al 46 del estudio de pasillo Itinerante. ....	42
<i>Figure 25.</i> Motivo cadencial delimitante.....	42
<i>Figure 26.</i> Compás 6 al 10 del estudio de pasillo Itinerante. ....	43
<i>Figure 27.</i> Motivo cadencial delimitante ornamentado .....	43
<i>Figure 28.</i> Compás 33 al 36 del estudio de pasillo Itinerante. ....	43
<i>Figure 29.</i> Ornamentación ampliada del motivo cadencial delimitante .....	44
<i>Figure 30.</i> Compás 60 al 63 del estudio de pasillo Itinerante. ....	44
<i>Figure 31.</i> Parte A del estudio de pasillo Itinerante. ....	46
<i>Figure 32.</i> Parte B del estudio de pasillo Itinerante.....	47
<i>Figure 33.</i> Parte C del estudio de pasillo Itinerante.....	49
<i>Figure 34.</i> Análisis melódico (Parte A) del estudio de pasillo Itinerante.....	52
<i>Figure 35.</i> Análisis melódico (Parte B) del estudio de pasillo Itinerante. ....	53
<i>Figure 36.</i> Análisis melódico (Parte C) del estudio de pasillo Itinerante. ....	55
<i>Figure 37.</i> Análisis armónico del estudio de pasillo Itinerante. ....	57
<i>Figure 38.</i> Ejemplo para abordar el staccato en la MI.....	61
<i>Figure 39.</i> Ejemplo para abordar el staccato en la MI.....	61
<i>Figure 40.</i> Compás 42 al 63 del estudio de pasillo itinerante.....	73

## INTRODUCCIÓN

El presente documento, es un producto de investigación – creación tipo permanente, que se enfoca en el análisis morfosintáctico de la obra *Itinerante*, del compositor Jesús Alberto Rey Mariño.

Dicho documento realiza, en primera instancia una documentación teórica acerca de la música de la región andina colombiana, específicamente el pasillo y las características estéticas del mismo; seguidamente, presenta información biográfica del compositor Jesús Alberto Rey. De igual forma, aborda principios formales y teóricos además de una breve contextualización sobre investigación – creación. También, se realiza un estudio sobre el estado del arte, adjuntando investigaciones sobre la música de la región andina, trabajos de grado que tienen relación con el compositor y la obra, obtenidos del repositorio de la UNAB, la tesis doctoral del Dr. Jesús Castro, y grabaciones existentes de la obra como referente audiovisual. Seguidamente, se exponen las características estéticas del pasillo, el análisis formal; y de la misma manera, el análisis melódico y armónico de la obra, sustentado todo en la teoría del libro *form in music* de Peter Spencer y Peter M. Temko. Finalmente, se realiza un apartado de sugerencias técnicas para el estudio de pasillo *Itinerante*, en donde se propone el abordaje de dos aspectos relevantes en la obra: el uso del pedal y la digitación, elementos útiles para el músico intérprete, tomando como referencia lo expuesto en la tesis doctoral “*estudio de la enseñanza del pedal de resonancia del piano a través del análisis de las obras pedagógicas*” por Oliver Curbelo, y el libro “*la digitación pianística*” de Albert Nieto.

## PLANTEAMIENTO PROBLEMA

### Descripción del Problema

Una de las temáticas más discutidas en la actualidad en Colombia por las comunidades científico-artísticas es el concepto relacionado con la investigación-creación. Según el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Minciencias, los productos materializados en las áreas de Artes, Arquitectura y Diseño (AAD) se tipifican en productos efímeros, productos permanentes, y productos procesuales (ver marco teórico). El presente documento titulado *Análisis morfosintáctico del Estudio de Pasillo “Itinerante” de Jesús Alberto Rey: documentación estética, análisis formal, análisis melódico, análisis armónico y aportes interpretativos* materializa una investigación seria e informada que desglosa un producto permanente (el análisis morfosintáctico) y un producto efímero (la interpretación de la obra en el recital de grado). Así, se busca contribuir con la conservación del patrimonio material e inmaterial musical colombiano y difundir la obra de Jesús Alberto Rey, específicamente la obra “*Itinerante*”.

### Formulación del Problema

Debido a la tesis previamente socializada, relacionada con la materialización de productos de investigación-creación permanentes y efímeros que nutran el estado del arte nacional; basados en las normativas del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Minciencias; y que promueva la conservación del patrimonio material musical colombiano, surgió la siguiente pregunta problema que orientó el camino de la presente investigación: ¿cómo realizar una investigación seria e informada que documente

aspectos relacionados con la estética y el análisis musical del *Estudio de Pasillo*  
“*Itinerante*” de Jesús Alberto Rey?

## OBJETIVOS

### Objetivo General

Analizar el estudio de pasillo *Itinerante* de Jesús Alberto Rey, mediante herramientas como la documentación estética, el análisis formal, el análisis melódico, el análisis armónico y los aportes interpretativos.

### Objetivos Específicos

- Documentar los elementos conceptuales de la obra *Itinerante* concernientes con el sustento teórico de la investigación.
- Analizar formalmente la estructura de la obra.
- Describir los fundamentos estructurales que caracterizan el contenido melódico presente en la obra.
- Realizar un análisis armónico de la obra.
- Proponer sugerencias técnicas e interpretativas para la obra.

## JUSTIFICACIÓN

El presente documento, en primer lugar, se realiza por el interés personal sobre la música andina colombiana, los compositores y obras que resaltan la cultura y tradición musical de la región. Así mismo, se realiza con la intención de profundizar sobre la trayectoria musical del músico pamplonés Jesús Alberto Rey, compositor de la obra en la que se centra dicho documento. En segundo lugar, la intención con la que se desarrolla el presente trabajo tiene relación con los retos personales que genera la comprensión de la obra *Itinerante* a nivel técnico e interpretativo, teniendo como fin la materialización efímera de la composición que refleje una interpretación estéticamente acertada y fundamentada en principios sólidos que caractericen la interdisciplinariedad técnica – refiriéndose al lenguaje idiomático del piano, teórica – refiriéndose a los compuestos formales, armónicos y melódicos de la obra, y estilística – refiriéndose a los principios estéticos del pasillo colombiano.

Así mismo, la realización de dicho documento contribuye al conocimiento del estilo compositivo de Jesús Alberto Rey, propiciando la divulgación de su obra a nivel local, regional y nacional; generando mayor interés en sus composiciones, así como en sus aportes a la pedagogía musical.

Por ende, el presente documento se realiza mediante una documentación estética, un análisis formal, un análisis melódico o sub estructural, un análisis armónico y por último un apartado donde se indican sugerencias técnicas para la interpretación de la obra.

## MARCO REFERENCIAL

### Marco Teórico

La presente investigación se fundamenta en estudios de tópicos relacionados con la investigación-creación, específicamente sobre músicas colombianas de la región andina. Las temáticas referenciales que soportan el desarrollo de la misma son:

#### *Música andina colombiana:*

El término música andina en Colombia se refiere a una serie de géneros musicales gestados en dicha región.

Según José Revelo Burbano la música de la zona andina colombiana comprende expresiones artísticas de departamentos como Tolima, Nariño, Putumayo, Cauca, Valle del Cauca, Quindío, Risaralda, Antioquia, Cundinamarca, Santander, Norte de Santander, Huila y Boyacá. Estas expresiones artísticas son amplias y variadas ya que cada departamento le da su toque cultural derivando varios estilos tradicionales como la danza, el pasillo, el bambuco, entre otros. (Revelo, 2012, p. 10 citado por Castro, 2016, p5)

Debido a la pluralidad de géneros y/o estilos musicales que se gestan en dicha región, el presente documento se enfoca en explorar el pasillo colombiano.

#### *Pasillo*

De acuerdo con el investigador Jesús Castro, “el pasillo es un estilo de música popular colombiana de la zona andina. Los pasillos siempre se escriben en compás triple de 3/4. Los pasillos se estructuran en tres tramos y se construyen en áreas tonales relacionadas.” (Castro, 2016, p 25). Para la investigadora Diana Sánchez, el pasillo se escribe en forma ternaria 3/4 acentuando en el primer y tercer tiempo. El formato

tradicional conocido se compone de guitarra, tiple, bandola y requinto, aunque es vasta las adaptaciones para diversos formatos como piano y voz. (Sánchez, 2007, p. 51)

Los inicios de este estilo tradicional colombiano se remontan hacia el año 1800. Anacrónicamente hablando, a principios de siglo XIX, surge la necesidad de buscar una danza más “acorde” con el ambiente cortesano de la sociedad burguesa, semifeudal y *chapetones*<sup>1</sup> acomodados. Esto, debido a que los estilos populares como el torbellino, el bambuco o la guabina tenían un carácter que se consideraban representativos de los “*plebeyos*”<sup>2</sup>. Por tal razón consideran incorporar el baile de mayor auge en el viejo continente, el Waltz austriaco, que en España pasó a ser “vals” y en Francia el “valse”.

Dentro de las características musicales del pasillo colombiano, el estilo aborda varios elementos musicales; para este apartado se mencionan tres:

1. El inicio acéfalo en melodías: esta característica se evidencia en el inicio de la melodía con un silencio de corchea. A continuación, se presentan los siguientes ejemplos que tienen relación con la característica mencionada anteriormente:

---

<sup>1</sup> Chapetón es un término que se aplica al español recién llegado a América. chapetones. (n.d.) *Gran Diccionario de la Lengua Española*. (2016). Retrieved April 21 2022 from <https://es.thefreedictionary.com/chapetones>

<sup>2</sup> Plebeyo hace referencia a una persona que pertenece a la clase social baja plebeyo. (n.d.) *Gran Diccionario de la Lengua Española*. (2016). Retrieved April 21 2022 from <https://es.thefreedictionary.com/plebeyo>

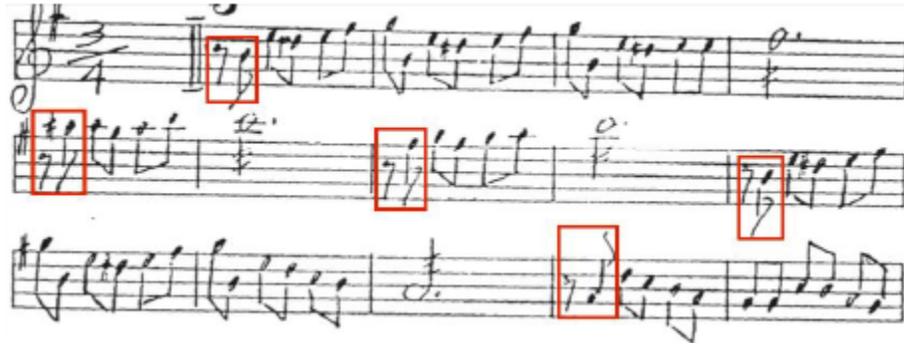


Figure 1. Melodía acéfala. Compases 1 al 14 del pasillo *Amalia* de Joaquín Arias.

Fuente> *Exploring Three Colombian-Andean Folk Style (Danza, Pasillo, and Bambuco): An Analysis and Arrangement of Three Colombian Pieces for Flute and Piano* Dissertations Doctoral, Jesús Castro, 2016. P. 27.



Figure 2. Melodía acéfala. Sección A de *La Gata Golosa*, Pasillo de Fulgencio García.

Fuente> *Exploring Three Colombian-Andean Folk Style (Danza, pasillo, pasillo, and Bambuco): An Analysis and Arrangement of Three Colombian Pieces for Flute and Piano*, Dissertations Doctoral, Jesús Castro, 2016, P.27.

2. Motivo cadencial: elemento rítmico que se utiliza para señalar el final de una sección, y a su vez delimita la forma de la obra. Las siguientes imágenes de fragmentos de pasillo, contienen los motivos cadenciales característicos de este estilo.

*VINO TINTO* *pasillo*  
*Fulgencio García*

Figure 3. Motivo Cadencial en el Pasillo de Fulgencio García titulado *Vino Tinto*.

Fuente *Exploring Three Colombian-Andean Folk Style (Danza, Pasillo, and Bambuco) An Analysis and Arrangement of Three Colombian Pieces for Flute and Piano*, Dissertations Doctoral, Jesús Castro, 2016, P.28.

TORRENTES Pasillo  
Carlos Vico

The musical score is handwritten and features the following elements:

- Title:** TORRENTES (underlined)
- Composer:** Pasillo Carlos Vico
- Staff 1:** Chords: C, Dm, G7
- Staff 2:** Chords: C, C7, F, Fm, C
- Staff 3:** Chords: C, G7, C. **Red box highlights the notes G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4.**
- Staff 4:** Chords: D7, G7, C, G7
- Staff 5:** Chords: C, Dm, G7, C. **Red box highlights the notes G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4.**
- Staff 6:** Chords: Ab, Bbm, Eb7
- Staff 7:** Chords: Ab, Fm, Cm
- Staff 8:** Chords: G7, Cm. **Red box highlights the notes G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4.**

Figure 4. Motivo Cadencial en el pasillo de Carlos Vico titulado *torrentes*.

Fuente> *Exploring Three Colombian-Andean Folk Style (Danza, Pasillo, and Bambuco): An Analysis and Arrangement of Three Colombian Pieces for Flute and Piano*, Dissertations doctoral, Jesús Castro, 2016, P. 29.

3. Ostinato del acompañamiento: Es un patrón rítmico que realiza la mano izquierda. A continuación, veremos los siguientes ejemplos de este motivo rítmico.



*Figure 5.* Ostinato del acompañamiento, Compases 1 al 8 del pasillo de Fulgencio García titulado *coqueteos*.

Fuente> *Exploring Three Colombian-Andean Folk Style (Danza, Pasillo, and Bambuco): An Analysis and Arrangement of Three Colombian Pieces for Flute and Piano*, Dissertations Doctoral, Jesús Castro, 2016, P.31.



*Figure 6.* Ostinato del acompañamiento, compases del 1 al 10 del pasillo de José A. Morales titulado *Don Berna*.

Fuente> *Exploring Three Colombian-Andean Folk Style (Danza, Pasillo, and Bambuco): An Analysis and Arrangement of Three Colombian Pieces for Flute and Piano*, Dissertations Doctoral, Jesús Castro, 2016, P. 31.

*Jesús Alberto Rey Mariño:*

Tomando como referencia el informe de investigación de Diana Echeverri y Johanna Calderón 2012, en su segundo apartado dedicado al maestro Jesús Alberto Rey se menciona que, nace el 24 de diciembre de 1956 en la ciudad de Pamplona, Norte de Santander, y fallece el 01 de agosto de 2009 en la ciudad de Bucaramanga, Santander. El documento resalta al compositor como una figura importante en la consolidación de las nuevas sonoridades de la música colombiana. Nace en una familia de larga tradición musical entre ellos su abuelo materno Felipe Mariño y su padre Carlos Julio Rey, quien fue docente de música y director de la banda del Batallón de Pamplona. Años más tarde, específicamente en 1978, conocería a la pedagoga y bailarina Gabriela Echeverri quien sería su compañera por el resto de su vida.

La formación musical Rey Mariño inicia a muy temprana edad, y es allí donde tiene sus primeros acercamientos a los instrumentos musicales como el tiple, el cuatro y el piano, siendo este último su instrumento favorito. Realiza sus estudios en el colegio Provincial San José de Pamplona donde se integra a la banda de vientos como intérprete de trompeta. En 1974 obtiene su grado como bachiller.

Ingresa al programa de Licenciatura en Pedagogía Musical en el año 1976 en la Universidad Pedagógica Nacional en Bogotá bajo la tutoría Rito Mantilla, Roberto Pineda Duque, Jesús Pinzón Urrea y Eduardo Carrizosa. Un año después obtiene el grado de Experto en Pedagogía Musical, y culminaría su carrera profesional en el año de 1981. Así mismo, complementa su conocimiento musical asistiendo a cursos de instrumentación y composición con Blas Emilio Atehortúa, Luis Fernando León, Andrés Posada Saldarriaga y Gustavo Yépez. (Echeverri y Calderón, 2012, p.p 56, 57, 58). Al

terminar su carrera profesional, se desempeñó como docente de educación básica y media y como compositor de sonoridades experimentales. Como fruto de su talento y trayectoria musical, Jesús Alberto Rey contribuyó con un catálogo de obras enmarcadas dentro de los géneros tales como: canciones infantiles, canciones de carácter popular, música para danza y teatro, arreglos corales e instrumentales entre otros. (Sánchez, 2007, p. 49)

Las obras de Jesús Alberto Rey, buscan que el intérprete tenga un acercamiento estético y estilístico a los ritmos y géneros de las músicas tradicionales de las músicas de la región andina colombiana, así como el desarrollo de las habilidades técnicas en el instrumento. Con el proyecto “*de negros y blancos en blancas y negras*”<sup>3</sup> recibe una beca de creación de Colcultura en el año 1996. Así mismo, obtiene el primer puesto en el *VI Concurso Nacional de Composición “Carlos Vieco Ortiz” convocado* organizado por la Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia con la obra “*Dos Impresiones Andinas*”.

Con relación a la música tradicional colombiana, Rey Mariño compone obras dedicadas a dos de los géneros más representativos de la región andina como son el “*Bambuco*”<sup>4</sup> y el “*Pasillo*”, conservando el aspecto métrico, y la estructura de repeticiones y secciones contrastantes armónicamente que le dan color a los acordes que tradicionalmente se utilizan en la interpretación de la música andina colombiana.

(Echeverri y Calderón, 2012, p. 68).

---

<sup>3</sup> 50 piezas breves para piano presentadas en distintas modalidades: piano solo, piano a cuatro manos, ejercicios para la práctica de la improvisación.

<sup>4</sup> Bambuco: es un género musical colombiano autóctono, considerado uno de los más representativos de ese país. Se escribe en 3/4 o en 6/8 y su formato original consta de tiple, bandola y guitarra. Bambuco. (2021, abril 11). *EcuRed*, Consultado el 22:45, abril 21, 2022 en <https://www.ecured.cu/index.php?title=Bambuco&oldid=3912643>.

“El lenguaje idiomático y compositivo que caracteriza la música de Rey Mariño, se caracteriza por el uso de recursos tales como el uso de secuencias armónicas de cuartas y acordes con notas agregadas que evaden la resolución de las disonancias al tono esperado. También, el compositor “rodea” con diferentes desplazamientos armónicos el centro tonal de la composición, logrando así un efecto “laberíntico” que se evidencia en las diversas formas y recursos que emplea el compositor para alejarse y volver a la tonalidad principal, mediante el uso de acordes que aportan color y riqueza armónica a la pieza musical.” (Echeverri y Calderón, 2012, pp. 68, 69).

*Dos impresiones andinas:*

La obra *Dos Impresiones Andinas* se estructura en dos movimientos inspirados en las estéticas musicales que caracterizan al pasillo y al bambuco colombiano, respectivamente. Los movimientos de la obra llevan por nombre “*Itinerante*” – composición que se percibe literalmente en la partitura como un estudio de pasillo– y “*Virtual*” – obra inspirada en el estilo de bambuco colombiano.

La intención del maestro al componer esta obra fue crear un ejercicio netamente académico, en el que se refleja la habilidad del compositor para implementar una armonía novedosa a la estructura del pasillo y del bambuco, así como el uso de texturas contrapuntísticas a partir del uso de acordes rotos. Esto se evidencia especialmente en el “Bambuco virtual”. (Echeverri y Calderón, 2012, p. 70). Como se mencionó anteriormente, este trabajo está enfocado en el estudio de pasillo “*Itinerante*”. La obra se estructura en tres secciones muy contrastantes debido a sus cambios de tonalidad frecuentes, y sus cambios de tempo de acuerdo a los impulsos que crea la música en

determinados momentos, proporcionando así un equilibrio entre lo “tradicional” y la llamada “nueva música colombiana” (Sánchez, 2007, pp. 52, 53). Lo anteriormente expresado, lo ratifica el compositor y arreglista colombiano Fernando León Rengifo, quién a su vez es Docente de la Universidad de los Andes, al expresar que, “chucho siempre buscó enriquecer en todos los niveles las formas tradicionales, y su música constituye modelos para la composición de nuevas expresiones en la música de la zona andina”. (Echeverri y Calderón, 2012, p. 70).

### *Form in Music*

Para el análisis teórico del presente documento nos vamos a fundamentar en el tratado de Wallace Berry que tiene por nombre *Form in Music*. Dicho tratado aborda el estudio de la coherencia musical (lógica y desarrollo) a través de la investigación sistemática de formas tradicionales de música tonal y de principios de forma, estructura y proceso. Para la presente investigación se estructura la referenciación teórica en la documentación de términos conceptuales entre los que se encuentran sección, periodo, grupo de frase, función de exposición, función de desarrollo, función terminativa, principio de forma rondó y forma da capo aria.

#### *Sección:*

El término sección puede referirse a la unidad mayor estructural, percibida como el resultado de la coincidencia de un gran número de fenómenos estructurales. Sin embargo, el término puede ser usado para definir pequeñas unidades estructurales, así, una gran sección puede ser compuesta de un número de pequeñas secciones y son definidas por cadencias, cambios en la tonalidad o textura. Estas secciones generalmente

se indican con letras mayúsculas (A B C) o cuando requiere nombres más funcionales tales como función de exposición, función de desarrollo y función terminativa. (Spencer, Temko, 1994, p.31)

*Periodo:*

El periodo es una unidad estructural análoga a la oración, es típicamente construida de dos o más pequeñas unidades llamadas frases. Si la frase es definida como la unidad estructural más pequeña termina con una cadencia.

El periodo podría ser entendido como un agrupamiento lógico de frases que dan una impresión de cierre. El cierre es percibido como resultado de la jerarquía de una actividad cadencial.

La mayoría de cadencias decisivas ocurren al final del periodo, en todos los casos la cadencia inconclusa relativa en el final de una apertura o antecediendo una frase produce la necesidad para un complemento, el cual es proveído por una frase consecuente. La identificación del periodo como una unidad estructural simple depende de la relación audible entre los fenómenos que caracterizan la frase en sí. (ibíd., p.34). Los periodos pueden ser: simétricos, asimétricos, paralelos o contrastantes. (ibíd., p47)

- Asimétrico: describe un periodo en el cual las frases difieren en longitud.
- Contrastante: describe un periodo en el cual el contenido musical de las frases difiere.
- Paralelo: describe un periodo en el cual el contenido de las frases es el mismo.

- Simétrico: Describe un periodo en el cual las frases son de la misma longitud.

*Grupo de frase:*

La estructura periódica describe solo un camino en el cual las frases son combinadas para hacer secciones de música más larga. En muchas secciones típicas de piezas extendidas de música la naturaleza conclusiva de un periodo no es apropiada para el diseño. Secciones en las cuales las frases son unidas por una serie de cadencias de una naturaleza inconclusa son a menudo llamadas grupos de frase. (ibíd., p.41).

“las frases tienen al igual que el idioma, sus puntos y sus comas llamados cadencia y semicadencia, estas a su vez dan una sensación de reposo final o reposo transitorio.” (Ingram, 2002, pp. 49,50)

*Función de exposición:*

El propósito de la función de exposición es, como sugiere la palabra, exponer materiales que son importantes en el contexto de la organización de la estructura completa. Esto se realiza en la sección mayor. (ibíd., p. 51, 52)

*Función de Desarrollo:*

Las funciones de Desarrollo son análogas a los pasajes literarios, cuyo propósito es amplificar o discutir ideas previamente introducidas. En los contextos musicales entonces, el atributo primario de los pasajes de Desarrollo es la presentación de material motivico escuchado previamente de forma variada, en adición, tales unidades son a menudo tonalmente inestables y así comparten algunos de los atributos asociados a la función transicional. (ibíd., p.55)

*Función terminativa:*

Como el término implica, la función terminativa busca llevar las secciones a un cierre. El atributo primario de la sección terminativa es la actividad tonal que confirma y refuerza una llave establecida. La actividad de cadencia continua y tonalidad estática, entonces, típicamente marca esta sección. Los pasajes terminativos pueden exhibir clara estructura de frase de unidades expositivas, o ellas pueden ser más fragmentadas. Por tanto, tales unidades podrían involucrar la variación de material motivico previamente expuesto y así podrían ser parcialmente desarrolladas en función. (ibíd., p.57)

*Principio de forma rondo:*

El principio de rondó puede verse como una expansión del principio ternario, En el cual se involucra una declaración, seguida por constantes alternantes y la Re declaración. Los movimientos de rondó por lo tanto, tienden a ser percibidos en cinco, siete, nueve o más partes principales que se pueden nombrar como: A-B-A-B-A, A-B-A-C-A, A-B-A-C-A-B-A, A-B-A-C-A-D-A. la parte A es comúnmente llamada *refrán* o *ritornello*, la parte B es nombrada de varias formas tales como: *couplet*, *digression*, *episode*, o *intermezzo*, dependiendo de algunas extensiones en el periodo bajo investigación. Para mayor claridad el refrán se puede denominar sección primaria, y las secciones de contraste se pueden denominar como secciones alternantes. (ibíd., P.170)

*Forma da capo aria:*

El principio ternario está compuesto de declaración, contraste y Re declaración, esto quiere decir que la pieza musical se divide en tres partes principales, la segunda de

las cuales es percibida como sustancialmente diferente de las similares primera y tercera parte. Las partes de los movimientos ternarios estándares son nombrados A B A. el principio ternario. (ibíd., P.76)

*Tesis doctoral: Exploring Three Colombian-Andean Folk Style (Danza, Pasillo, and Bambuco): An Analysis and Arrangement of Three Colombian Pieces for Flute and Piano:*

La presente investigación presenta una descripción detallada del pasillo, abarcando desde su definición, origen, y formato instrumental. Además, expone las características principales como lo es la melodía acéfala, el Ostinato del acompañamiento, y el motivo cadencial delimitante. Dichas características se evidencian por medio de ejemplos de obras escritas por autores tales como Luis A calvo, Fulgencio García, José A morales, entre otros. (Véase marco teórico, sección pasillo, paginas 17-21)

*Investigación – creación:*

El Dr. Jesús Castro en su ponencia *Aproximaciones a la investigación-creación en las artes musicales* realizada dentro del marco del evento *Estrategias para la visibilización de la producción y creación artística en la investigación* organizado por la *Red de Investigaciones de Tecnología Avanzada Rita de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas*, expone la tipificación, medición y caracterización de los productos de investigación en Colombia, establecido en la convocatoria 894 de investigación de Min. ciencias. Según la convocatoria 894, la tipología de los productos de investigación se divide en cuatro categorías: I) Productos resultados de actividades de generación de nuevo conocimiento; II) Productos resultado de actividades de desarrollo

tecnológico e innovación; III) Productos resultados de actividades de apropiación social del conocimiento y divulgación pública de la ciencia; y, IV) Productos de actividades relacionadas con la formación de recurso humano para la CTel.

En el campo de la Arquitectura, Arte y Diseño la convocatoria 894 de investigación de Min. ciencias, reconoce los productos resultado de la creación o de la investigación creación como productos de generación de nuevo conocimiento.

#### *Obras o Productos Resultados de Creación e Investigación–Creación en AAD*

Se entiende por obras, diseños y procesos de nuevo conocimiento, provenientes de la creación en AAD, aquellas obras, diseños o productos resultantes de los procesos de creación y de investigación–creación que implican aportes nuevos originales e inéditos a la AAD, a la cultura y al conocimiento en general a través de lenguajes simbólicos que expresan, interpretan y enriquecen de manera sustancial la vida intelectual, emocional, cultural y social de las comunidades humanas [...] (Minciencias, 2021, p. 196 citado por Castro, 2021)

#### *Tipificación de Productos en AAD*

La convocatoria 894 de Minciencias tipifica los productos de investigación en AAD en tres categorías: productos efímeros, productos permanentes y productos procesuales.

Los productos efímeros “son obras o productos, materiales e inmateriales, cuya existencia es de una duración limitada en el tiempo y cuya evidencia depende de la

memoria reconstructiva [...] El registro debe ser repetible, exportable y verificable”  
(Minciencias, 2021, pp. 196-197 citado por Castro, 2021).

Los productos permanentes “son obras, diseños o productos materiales e inmateriales, cuya existencia pretende ser ilimitada en el tiempo. La presencia y persistencia del objeto que registra la obra o producto demuestra su existencia [...]”  
(ibíd)

Los productos procesuales “son aquellas obras, diseños o productos materiales o inmateriales, en cuya naturaleza predomina la dinámica transformadora, sistemática y relacional, por esta razón, tienen un carácter abierto y no están sujetas a un marco espacio temporal predeterminado.”

#### Antecedentes

##### *Música De Las Regiones Andina Y Atlántica Colombianas En Tres Formatos Instrumentales*

En su trabajo de grado, Jeyson Castellanos “realiza seis arreglos y composiciones con música de las regiones andina y atlántica colombiana, para tres tipos de formatos instrumentales tales como banda de vientos, cuarteto de música colombiana, grupo base (guitarra, tiple y bandola) más tres instrumentos de viento.” (Castellanos, 2007, p.6)

##### *Exploring Three Colombian-Andean Folk Style (Danza, Pasillo, And Bambuco): An Analysis and Arrangement of Three Colombian Pieces for Flute and Piano*

El presente tratado doctoral realizada por el doctor Jesús Augusto Castro Turriago contiene análisis, comparaciones y transcripciones de tres piezas colombianas para flauta

y piano las cuales fueron escritas por compositores de tres estilos diferentes de música de la región andina colombiana. Las obras incluidas en el tratado son *Bandolita*, un pasillo de Luis Uribe Bueno; *Bambuquísimo*, un bambuco escrito por León Cardona; y, *Adiós a Bogotá*, una danza de Luis Antonio Calvo. (Castro, 2016, p.1). así mismo presenta el contexto histórico de la música de la zona andina colombiana, abarcando desde su origen, establecimiento y promoción como parte de la identidad nacional. (Castro 2016, p.3)

*El análisis estructural de la música tradicional andina colombiana como herramienta para el estudio profesional*

El presente trabajo pretende proporcionar herramientas que faciliten el análisis estructural de las obras musicales que pertenecen a los géneros tradicionales andinos colombianos. A través de la recopilación, el análisis de la literatura musical característica y específica correspondiente a dichos géneros, se busca concentrar y clasificar el conocimiento en torno al análisis estructural. (Sachli, Solomeniuk, y Litvin, 2017, p.106)

*Vida y obra de los compositores Alejandro Villalobos arenas y Jesús Alberto Rey Mariño*

El presente informe de investigación realiza un aporte significativo a la construcción del perfil biográfico del compositor Jesús Alberto Rey Mariño y Alejandro Villalobos; así mismo, i.) resalta los aspectos más relevantes del estilo compositivo, y ii.) describe los aspectos técnicos que caracterizan sus obras más representativas. (Calderón y Echeverri, 2012, p.vi)

### *Análisis del repertorio concierto de grado*

En su documento de trabajo de grado Diana Flórez expone y analiza cada una de las obras que hacen parte de su repertorio para el concierto de grado. Dentro de dichas obras se encuentra el estudio de pasillo *Itinerante* del maestro Jesús Alberto Rey Mariño. En dicho documento presenta un apartado sobre la bibliografía del maestro; así mismo, el tratado realiza un análisis de la obra y una breve descripción del estilo de pasillo. (Flórez, 2007)

### *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning.*

Richard Parncutt y Malcolm Troup en su libro *La ciencia y la psicología de la interpretación musical: estrategias creativas para la enseñanza y el aprendizaje* aborda de manera detallada aspectos técnicos del piano como lo es la digitación, la fuerza de los dedos y el ataque de las teclas. (McPherson, 2002)

### *La digitación pianística*

Albert Nieto en su libro intenta abarcar todo lo concerniente a la digitación, desde su evolución histórica hasta el tratamiento de las dificultades que encierra, englobando a éstas en una sistemática de doble vertiente: la puramente física, que comprende la anatomo-fisiología de la mano, la topografía del teclado y el ángulo del cuerpo, y la propia escritura pianística. (Nieto, 1995, p.19)

### *Grabación de video pasillo itinerante*

El pasillo *Itinerante* es una obra que tiene pocas grabaciones libres. Una de estas es la realizada en un formato de cámara casera por el intérprete Alfredo Saad en el año 2021, para participar del festival del pasillo de Aguadas Caldas.<sup>5</sup>

### *Grabación de video pasillo itinerante*

Otra de las interpretaciones existentes del pasillo itinerante es realizada por Ludwing Miranda para su recital de piano en la Universidad Autónoma de Bucaramanga en el año 2010. El formato de grabación es con cámara profesional con video y sonido en vivo.<sup>6</sup>

### *Grabación de video pasillo itinerante*

Interpretada por Fabián Mauricio Martínez en el año 2010 como parte de su repertorio para recital de grado en la Universidad Autónoma de Bucaramanga. Usando un formato de grabación casera.<sup>7</sup>

[https://www.youtube.com/watch?v=F11Rj0oPp\\_c](https://www.youtube.com/watch?v=F11Rj0oPp_c)

---

<sup>5</sup> <https://www.youtube.com/channel/UCTjkuTVe-1HyosKJcMtig9A>

<sup>6</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=mglZy5kDHPE>

<sup>7</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=F11Rj0oPp\\_c](https://www.youtube.com/watch?v=F11Rj0oPp_c)

## METODOLOGÍA

### *Fase 1: documentación estética*

La primera fase de la investigación consistió en una exploración estética sobre temas que orientaran la misma. Así mismo, se realizó un estudio sobre el estado del arte, abordando investigaciones existentes sobre la música de la región andina, trabajos de grado, tesis doctorales y grabaciones existentes de la obra que sirvieran como referente audiovisual. En segunda instancia, se abordaron referentes teóricos sobre principios formales, sobre investigación creación, sobre el pasillo y sus características estéticas, sobre el compositor y la obra como tal.

### *Fase 2: análisis formal:*

La segunda fase de la investigación consistió en delimitar formalmente las secciones de la obra, para ello se anexaron imágenes que facilitarían la comprensión de la información obtenida.

### *Fase 3: análisis melódico:*

La tercera fase se centró en el entendimiento del contenido melódico de la obra. Para ello se estudiaron principios tales como grupos de frase, periodo, función de exposición, función de desarrollo, fundamentados en el libro *Form in Music* de Peter Spencer y Peter Tenko. Posteriormente se tomó la partitura y mediante corchetes de colores se colocó la información obtenida de dicho análisis.

### *Fase 4:*

El análisis armónico consistió en el entendimiento de las funciones y progresiones tonales en las cuales se basa el lenguaje del contenido musical del compositor Jesús Alberto Rey.

*Fase 5:*

La última fase de la presente investigación consistió en documentar las sugerencias técnicas e interpretativas para la ejecución de la obra. Para ello se realizó la búsqueda de material teórico que permitiera sustentar lo que se propone. Posteriormente se graficaron dichas sugerencias en la partitura para luego anexarlas a la presente investigación.

# CAPÍTULO I – CARACTERÍSTICAS ESTÉTICAS DEL PASILLO PRESENTES EN LA OBRA ITINERANTE

## *Melodía acéfala*

La primera característica estética del pasillo, presente en la obra Itinerante de Jesús Alberto Rey, es el inicio acéfalo en sus melodías. Lo anterior se evidencia al comenzar cada sección, como se muestra a continuación:



Figure 7. Inicio acéfalo en la melodía, compás 1

Fuente: Elaboración propia<sup>8</sup>

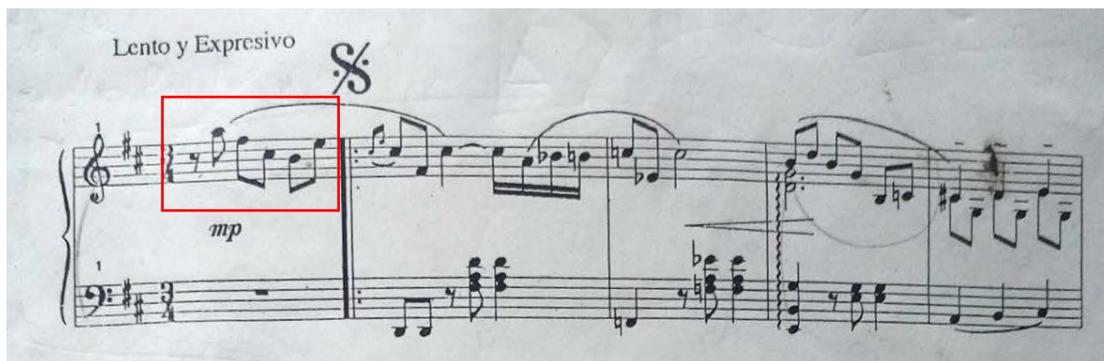


Figure 8. Compás 1 al 5 del estudio de pasillo Itinerante.

Fuente: Manuscrito original.

<sup>8</sup> Los presentes extractos que validan la tesis expuesta, fueron digitalizados del manuscrito original para facilitar la lectura. Sin embargo, dichos extractos pueden ser validados mediante la partitura original.

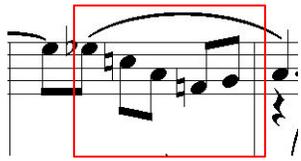


Figure 9. Inicio acéfalo en la melodía, compás 7

Fuente: Elaboración propia<sup>9</sup>



Figure 10. Compás 6 al 10 del estudio de pasillo Itinerante.

Fuente: Manuscrito original.

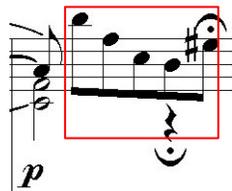


Figure 11. Inicio acéfalo en la melodía, compás 9

Fuente: Elaboración propia<sup>6</sup>

<sup>9</sup> Los presentes extractos que validan la tesis expuesta, fueron digitalizados del manuscrito original para facilitar la lectura. Sin embargo, dichos extractos pueden ser validados mediante la partitura original.

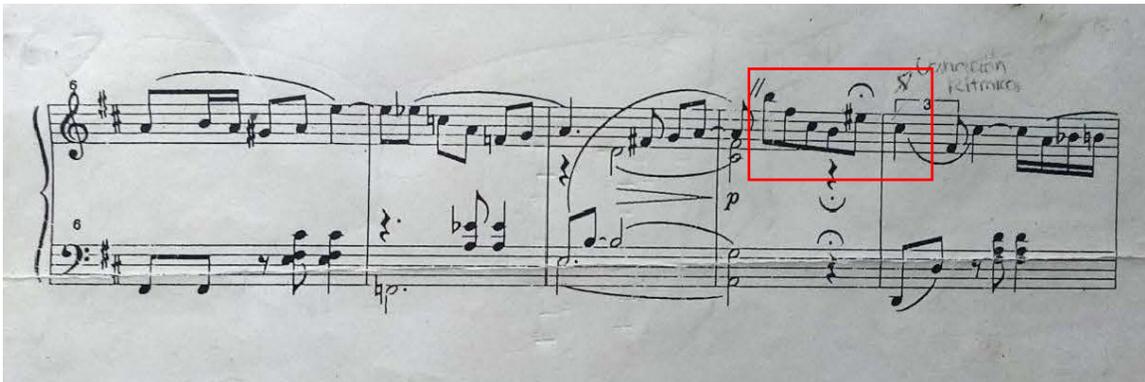


Figure 12. Compás 6 al 10 del estudio de pasillo Itinerante.

Fuente: Manuscrito original.

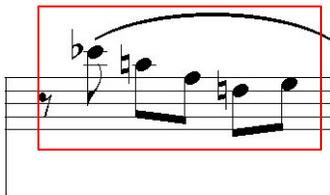


Figure 13. Inicio acéfalo en la melodía, compás 17

Fuente: Elaboración propia<sup>10</sup>



Figure 14. Compás 14 al 17 del estudio de pasillo Itinerante.

Fuente: Manuscrito original

<sup>10</sup> Los presentes extractos que validan la tesis expuesta, fueron digitalizados del manuscrito original para facilitar la lectura. Sin embargo, dichos extractos pueden ser validados mediante la partitura original.



Figure 15. Inicio acéfalo en la melodía, compás 41

Fuente: Elaboración propia<sup>6</sup>

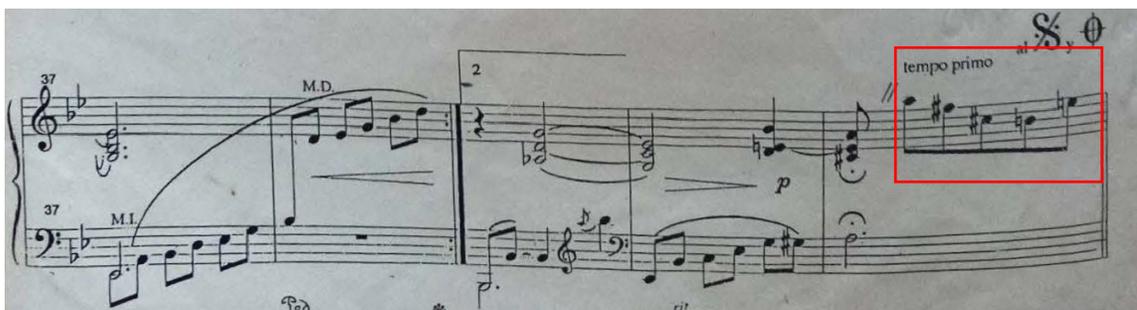


Figure 16. Compás 37 al 41 del estudio de pasillo Itinerante.

Fuente: Manuscrito original

### *Ostinato rítmico de pasillo*

La segunda característica estética del pasillo es el Ostinato rítmico, dicha característica se expone en diferentes ocasiones con una variación del motivo rítmico inicial. esto se evidencia a continuación:

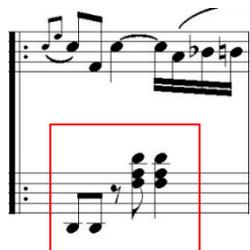


Figure 17. Ostinato rítmico de pasillo compás 2

Fuente: Elaboración propia<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Los presentes extractos que validan la tesis expuesta fueron digitalizados del manuscrito original para facilitar la lectura. Sin embargo, dichos extractos pueden ser validados mediante la partitura original.

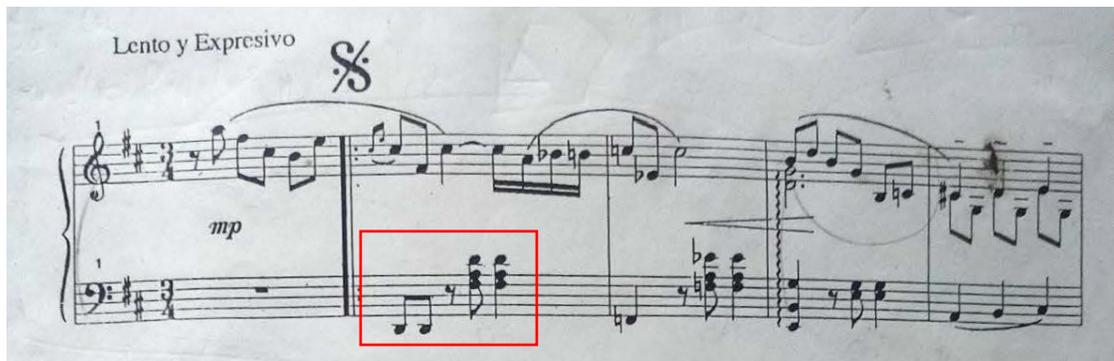


Figure 18. Compás 1 al 5 del estudio de pasillo Itinerante.

Fuente: Manuscrito original.



Figure 19. Variación 1 del ostinato rítmico de pasillo compás 3

Fuente: Elaboración propia<sup>12</sup>

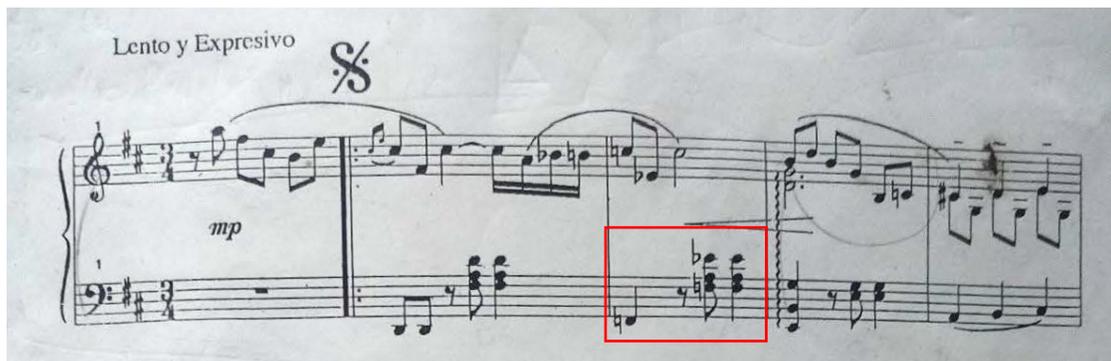


Figure 20. Compás 1 al 5 del estudio de pasillo Itinerante.

Fuente: Manuscrito original

<sup>12</sup> Los presentes extractos que validan la tesis expuesta fueron digitalizados del manuscrito original para facilitar la lectura. Sin embargo, dichos extractos pueden ser validados mediante la partitura original.



Figure 21. Variación 2 del ostinato rítmico de pasillo compás 14

Fuente: Elaboración propia<sup>13</sup>



Figure 22. Compás 14 al 17 del estudio de pasillo Itinerante.

Fuente: Manuscrito original



Figure 23. Variación 3 del Ostinato rítmico de pasillo compás 43

Fuente: Elaboración propia

<sup>13</sup> Los presentes extractos que validan la tesis expuesta, fueron digitalizados del manuscrito original para facilitar la lectura. Sin embargo, dichos extractos pueden ser validados mediante la partitura original.



Figure 24. Compás 42 al 46 del estudio de pasillo Itinerante.

Fuente: Manuscrito original

### *Motivo cadencial delimitante*

La tercera característica estética del pasillo, denominada motivo cadencial delimitante de secciones, se presenta en la obra *Itinerante*, compuesta por Jesús Alberto Rey, de manera muy sutil. Este elemento se expone dentro de las propias características de su lenguaje musical, lo cual se denota en la parte A. Este motivo cadencial, se presenta al final de la frase y se puede observar en el compás 20, de la siguiente manera:



Figure 25. Motivo cadencial delimitante.

Fuente: Elaboración propia<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Los presentes extractos que validan la tesis expuesta fueron digitalizados del manuscrito original para facilitar la lectura. Sin embargo, dichos extractos pueden ser validados mediante la partitura original.

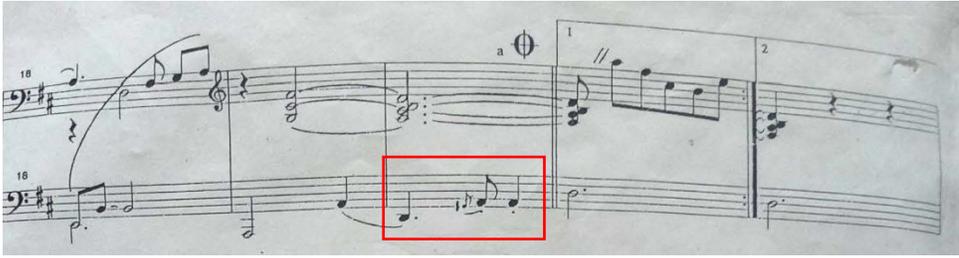


Figure 26. Compás 6 al 10 del estudio de pasillo Itinerante.

Fuente: Manuscrito original

Seguidamente, en la parte B, el compositor presenta el motivo cadencial delimitante ornamentado, hacia el compás 36 como se muestra a continuación:



Figure 27. Motivo cadencial delimitante ornamentado

Fuente: Elaboración propia<sup>8</sup>

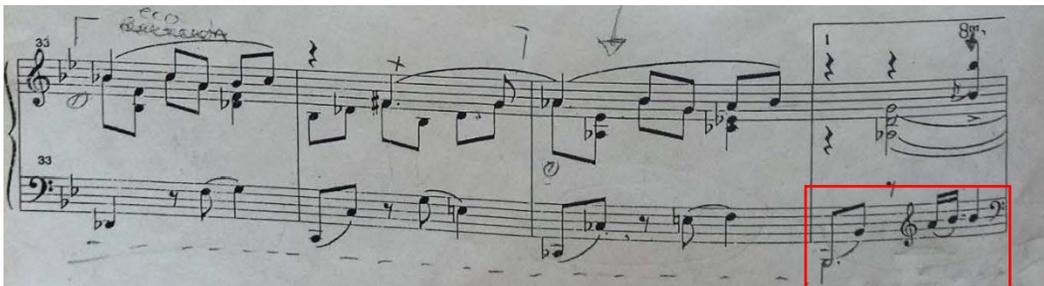


Figure 28. Compás 33 al 36 del estudio de pasillo Itinerante.

Fuente: Manuscrito original.

Finalmente, la parte C se encuentra delimitada por una segunda ornamentación del motivo cadencial delimitante, ornamentación ampliada en el compás 62, de la siguiente manera:



Figure 29. Ornamentación ampliada del motivo cadencial delimitante

Fuente: Elaboración propia<sup>15</sup>

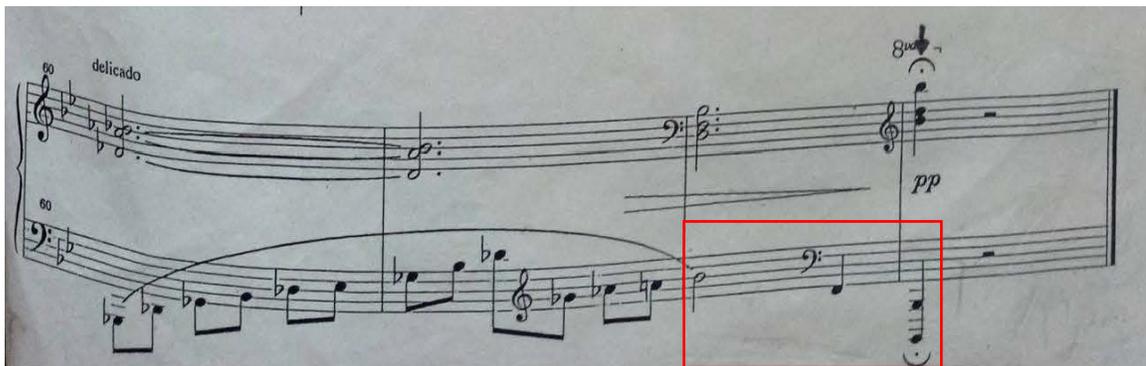


Figure 30. Compás 60 al 63 del estudio de pasillo Itinerante.

Fuente: Manuscrito original.

<sup>15</sup> Los presentes extractos que validan la tesis expuesta fueron digitalizados del manuscrito original para facilitar la lectura. Sin embargo, dichos extractos pueden ser validados mediante la partitura original.

## CAPÍTULO II – ANÁLISIS FORMAL

El pasillo Itinerante se estructura en tres partes contrastantes, A B y C. La estructuración de la obra se puede interpretar bajo la perspectiva de dos principios: i.) forma tripartita estructurada bajo el principio rondó, (véase pág. 28); y/o, ii.) forma Da capo aria. (véase pág.27). La sección A, delimitada en color rojo como se muestra en la figura 32, inicia en el compás 1 y finaliza en el compás 20.

The musical score is presented in three systems, each separated by a red horizontal line. The first system begins with the tempo and mood marking "Lento y Expressivo" and a fermata symbol, followed by the dynamic marking "mp". The music is in 3/4 time and D major. The first system covers measures 1 through 5. The second system covers measures 6 through 10, featuring a triplet in measure 9 and a dynamic marking of "p". The third system covers measures 11 through 20, ending with a fermata. The score includes both treble and bass staves with various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

The image shows a musical score for a piano piece. The first system, starting at measure 14, is marked 'Vivo' and features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. A 'rall....' (rallentando) instruction is placed over measures 15 and 16, followed by a 'Tempo primo' (return to original tempo) instruction. The second system starts at measure 18 and includes a first ending (1. //) and a second ending (2.).

Figure 31. Parte A del estudio de pasillo Itinerante.

Fuente: Elaboración propia<sup>16</sup>

Uno de los aspectos importantes para resaltar, es la influencia del jazz en la composición de esta obra, esto se evidencia en los diversos acordes que emplea con notas extendidas, dando un color y sonoridad distinta a la del pasillo tradicional. Además, en esta primera sección podemos determinar la textura hetero fónica, ya que realiza melodía con acompañamiento. En el compás 14 (véase figura) se presenta un cambio de agógica, hasta el segundo tiempo del compás 15, luego realiza un *rall* para volver al tempo primo en el compás 16.

La segunda sección, denominada desarrollo o parte B, se presenta en color azul en la figura 33 e inicia en el compás 23 y finaliza en el primer pulso del compás 41.

<sup>16</sup> Los presentes extractos que validan la tesis expuesta fueron digitalizados del manuscrito original para facilitar la lectura. Sin embargo, dichos extractos pueden ser validados mediante la partitura original.

23

28

33

37

M.D.

M.D.

1.

2.

M.D.

M.I.

rit.

Tempo primo  
al  $\frac{8}{4}$  y  $\Theta$

Figure 32. Parte B del estudio de pasillo Itinerante.

Fuente: Elaboración propia<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Los presentes extractos que validan la tesis expuesta fueron digitalizados del manuscrito original para facilitar la lectura. Sin embargo, dichos extractos pueden ser validados mediante la partitura original.

En la sección B, la textura sigue siendo hetero fónica, con la diferencia que el bajo tiene mayor movimiento, un ejemplo de ello lo podemos encontrar en el compás 25 (véase figura 33) donde el bajo realiza una contra melodía, generando intervalos consonantes, luego resuelve el tritono del compás 26 de manera natural, es decir el tritono de 5ta disminuida resuelve a tercera menor. Otro ejemplo donde el bajo tiene mayor movimiento lo podemos encontrar en el compás 29 y 30 (véase figura 33). A partir del compás 31 al 35 el compositor presenta dos voces en la mano derecha, donde resalta la voz superior, mientras acompaña el descenso cromático que realiza la mano izquierda, y esta a su vez realiza un tipo de pregunta-respuesta de manera sutil (véase figura 33) compases del 31 al 36, con una diferencia en el compás 36 donde realiza la pregunta-respuesta con una variación rítmica. Finaliza con una cadencia rota desde el compás 37 al 38, para conectar nuevamente con la sección A.

Finalmente, la parte C, definida en este análisis con color amarillo y expuesta en la figura 34, inicia en el compás 43 y finaliza en el compás 63. En esta sección se mantiene la textura hetero fónica, el bajo sigue realizando acompañamiento por medio de arpeggios, realizando un descenso cromático, esto se observa del compás 43 al 46 (véase figura 34). Dicha idea en la mano izquierda de acompañar por medio de arpeggios se mantiene hasta el compás 50. En los compases siguientes, la M.I alterna el Ostinato rítmico presentado en la primera sección, con arpeggios para llegar a la cadencia de la casilla 1 (compases del 56 al 58) y la casilla 2 (compases del 59 al 63). Es importante mencionar que la intención de esta sección es resaltar la melodía sobre el acompañamiento.

Figure 33. Parte C del estudio de pasillo Itinerante.

Fuente: Elaboración propia<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Los presentes extractos que validan la tesis expuesta fueron digitalizados del manuscrito original para facilitar la lectura. Sin embargo, dichos extractos pueden ser validados mediante la partitura original.

### *Perspectiva de estructuración formal bajo el principio rondó*

Como se menciona anteriormente, una de las perspectivas para la estructuración de la obra radica en el entendimiento de la misma bajo la organización del *principio de la forma rondó*<sup>19</sup>, ya que se alternan secciones contrastantes (B y C), con un refrán (A). Por lo tanto, la obra es presentada de la siguiente manera: ||: A :||: B :|| A ||: C :|| (Véase marco teórico pág.28)

### *Perspectiva de estructuración formal bajo el principio da capo aria*

La segunda interpretación de estructuramiento formal de la obra radica en la visión organizacional que otorga la forma da capo aria, ya que se presenta la sección A con repeticiones, se contrasta con una sección B con repeticiones, se repite literalmente sin ornamentaciones la sección A, y se sustituye el trio por una sección alterna que el compositor delimita como *Poco rubato e cantabile*.

---

<sup>19</sup> Se destaca que la forma de la obra no es un rondo debido a que no termina en refrán (refiriéndose a la sección A). Sin embargo, el compositor si utiliza el principio contrastante de la forma rondó debido a que alterna secciones diversas siempre con un refrán entre las partes.



b

---

Grupo de frase 1

b

---

Grupo de frase 2

**Vivo**                      *rall....*                      **Tempo primo**

b

---

Grupo de frase 3

b

Figure 34. Análisis melódico (Parte A) del estudio de pasillo Itinerante.

Fuente: Elaboración propia

La parte B, o el desarrollo, se compone de dos grupos de frases, el primero, de 4 compases, y el segundo, de 2 compases. En el desarrollo, se amplifica el grupo de frase 1 de forma secuencial, apareciendo por segunda vez, un tono abajo. En cuanto al grupo de

frase 2, este se amplifica y se desarrolla repitiéndose 2 veces más. La sección finaliza con un motivo cadencial de corcheas.

Grupo de frase 1 secuencia 1

Grupo de frase 1 secuencia 2      Grupo de frase 2 secuencia 1

Grupo de frase 2 secuencia 2      Grupo de frase 2 secuencia 3

Cadencia

Figure 35. Análisis melódico (Parte B) del estudio de pasillo Itinerante.

Fuente: Elaboración propia<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Los presentes extractos que validan la tesis expuesta, fueron digitalizados del manuscrito original para facilitar la lectura. Sin embargo, dichos extractos pueden ser validados mediante la partitura original.

La parte C, se caracteriza por estar sub estructurada en dos micro secciones a y b. En lo que respecta de la micro sección a, se evidencia que esta se organiza a manera de periodo simétrico paralelo, exponiendo así, un antecedente de 4 compases y un consecuente de 4 compases. El compositor delimita el antecedente y consecuente con un motivo cadencial, compuesto por corcheas con inicio acéfalo, por tal razón es importante que las últimas dos corcheas, no sean vistas por el intérprete como una anacrusa, sino como parte del enlace cadencial que delimita el antecedente.

La micro sección b, por otro lado, usa grupos de frases secuenciales que son repetidos 2 veces y finaliza con una cadencia. La segunda casilla usa un sexto grado menor prestado de si bemol (tercer grado de sol menor).

a

b

The image displays three musical excerpts from the 'Itinerante' study, each with specific annotations for melodic analysis:

- Excerpt 1 (Measures 32-45):** Labeled with 'secuencia 1' and 'Grupo de frase secuencia 2'. It features a piano (p) dynamic and a 'Cadencia' (cadence) at the end.
- Excerpt 2 (Measures 56-65):** Includes first and second endings. Annotations include 'f' (forte), 'M.D.' (Melodic Development), and a 'Cadencia'.
- Excerpt 3 (Measures 60-65):** Starts with 'delicado' (delicate) and ends with 'pp' (pianissimo) and '8va' (octave). It includes a 'Cresc.' (crescendo) marking and a final asterisk (\*).

Figure 36. Análisis melódico (Parte C) del estudio de pasillo Itinerante.

Fuente: Elaboración propia<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Los presentes extractos que validan la tesis expuesta fueron digitalizados del manuscrito original para facilitar la lectura. Sin embargo, dichos extractos pueden ser validados mediante la partitura original.

## CAPÍTULO IV– ANÁLISIS ARMÓNICO

La parte A se encuentra en tonalidad de Re mayor (primer grado). La armonía se mueve principalmente en función de tónica y dominante, realizando en ocasiones sustituciones tritonales de la tonalidad. La obra inicia en Re maj7, en el segundo compás realiza Fa 7, que corresponde al sustituto tritonal, posteriormente en el tercer compás se encuentra el segundo grado menor (Mi menor), seguido de la dominante (La mayor). Sobre la secuencia armónica anteriormente mencionada, se construye el lenguaje de la obra en la parte A de la misma. Hacia el compás 11, se ornamenta la armonía haciendo uso del cuarto grado menor (Sol menor), y se extiende a doble duración de 2 compases.

En cuanto a la parte B, esta se compone en el cuarto grado menor de la tonalidad, esto porque el compositor emplea un intercambio modal. El primer grupo de frase secuencial 1, se encuentra en Sol menor, el primer grupo de frase secuencial 2 inicia un tono abajo, es decir en Fm. El segundo grupo de frase secuencial 1 inicia en A<sup>°</sup>7, el grupo de frase 2 secuencial 2, inicia en Re bemol, y aquí se produce un descenso cromático que llega a la subdominante de sol menor (Do menor). El último grupo de frase 2, inicia en La bemol (sustituto tritonal) para ir hacia el primer grado (sol menor). La sección B finaliza con una cadencia rota hacia el tercer grado mayor (Si bemol).

La parte C se encuentra nuevamente en el cuarto grado menor, realizando un intercambio modal. El primer grupo de frase, se encuentra en Sol menor, el segundo grupo de frase en Fa mayor, el grupo de frase secuencial 1 inicia en Re menor, el grupo de frase secuencial 2 en Do sostenido menor con séptima. Una cadencia inicia en el compás 55 con anacrusa en Mi bemol mayor (sexto grado mayor) y se mueve en función de tónica, subdominante y dominante, concluyendo la segunda casilla con una cadencia

de Sol bemol mayor a Si bemol mayor, es decir, hacia el tercer grado mayor de la tonalidad.



Figure 37. Análisis armónico del estudio de pasillo Itinerante.<sup>22</sup>

Fuente: Elaboración propia.

<sup>22</sup> Para el entendimiento de la figura 38 se explica a continuación la nomenclatura utilizada en la imagen. en color rosado se encuentra la sección A, en color azul la sección B, y en color amarillo la sección C. seguidamente, de color morado se encuentra la micro sección a y b pertenecientes a la sección A y C. la nomenclatura G. F hace referencia a los grupos de frase que se encuentra de color verde, y el número que los acompaña hace referencia al orden que llevan. Y por último la nomenclatura G. F. S hace referencia al grupo de frase secuencial.

## CAPÍTULO V– SUGERENCIAS TÉCNICAS

Como se mencionó anteriormente en la introducción, la intención del presente capítulo es proponer sugerencias técnicas que beneficien la calidad sonora que a su vez está relacionada con la interpretación; mediante el uso de dos elementos técnicos como lo es la digitación y el uso del pedal.

### *La digitación pianística*

En primer lugar, mencionaremos la digitación pianística, el referente teórico que sustenta dicho aspecto técnico es el libro de Albert Nieto titulado *la digitación pianística*.

Al referirse a la digitación, Albert Nieto expresa lo siguiente

“hasta no dar con ella, se sufre. Todo permanece desligado: el cuerpo, el piano, la obra. el cuerpo está rígido, el piano no canta, la obra calla. Al encontrar la digitación justa se establece la unión: el cuerpo se distiende, canta el piano, la obra habla.” (Nieto, 1955, p.13)

Entendemos la digitación como el orden sucesivo o simultaneo de los dedos que deben ejecutar una pieza musical (nieto, 1955, p.25)

### *Evolución histórica*

La evolución de la digitación pianística está conectada con la evolución de otros factores tales como la de los instrumentos de Tecla, la forma de escritura al componer, que a su vez también está relacionada y dependía del factor mencionado anteriormente, y por último la técnica pianística.

Carl Czerny (1791-1857) fue el primero que establece una serie de normas con relación a la digitación:

- anulación del paso de los dedos más largos sobre los más cortos, utilizando el pulgar como el único “pivote” de la mano.
- el mismo dedo no debe usarse en dos o más teclas consecutivas
- el pulgar y el meñique no deben usarse en teclas negras
- uso de dedos diferentes en notas repetidas para favorecer la seguridad de percusión de la tecla. Se permite el uso del mismo dedo en indicaciones de staccato, o cuando se desliza el dedo de tecla negra a tecla blanca.

Por otra parte, la evolución de la escritura musical desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad ha permitido mejoras mecánicas del instrumento como de la técnica pianística, esto se refleja en la utilización del brazo y de la mano, logrando una digitación más enriquecida. Así mismo, la evolución del empleo del pedal permitió digitaciones más libres, pues el pedal en conjunto de la mano facilitaba realizar el *legatto*. (Nieto, 1955, P.33).

#### *El papel que cumple la digitación al estudiar una obra*

Cuando se inicia el estudio de una obra, por lo general se aconseja leerla atentamente de manera lenta fuera del piano y luego en él, seguidamente se procede a escoger y escribir la digitación en la partitura. Luego de tenerla establecida, es importante trabajar las manos separadas con distintas velocidades para así asegurar la lectura de la obra y la digitación propuesta. Dicha digitación debe cumplir con dos características importantes: a) respetar el contenido musical y b) la comodidad en la ejecución. (Nieto, 1955, P.43).

Albert Nieto menciona distintas facetas que están relacionadas directamente a la primera característica mencionada: respetar el contenido musical, las cuales se mencionan a continuación:

- Articulación: legato, staccato, portato, martellato.
- Tempo: se puede trabajar al digitar escalas o arpeggios, al subir la velocidad mayor número de dedos se debe emplear.
- Dinámicas: se puede evidenciar cuando se requiere un sonido fuerte *FF*, caso en el que se necesita una digitación especial para conseguir dicha sonoridad, de igual forma cuando se desea conseguir suavidad y delicadeza.
- Ritmo: el establecer una digitación puede ayudar a mantener el sentido rítmico. Por ejemplo, la pesadez del paso del pulgar permite mantener el ritmo en aquellas notas que tienen un acento métrico.
- El estilo pianístico
- El carácter

Comodidad de la realización:

En relación a la segunda característica, Albert Nieto resalta que dicho parámetro es flexible, ya que depende en primer lugar de la fisionomía de la mano del pianista, los movimientos que se hayan adquirido, y la capacidad de abertura de la mano en sí. Esto último lo sustenta el compositor impresionista Debussy (1862-1918) quien dejó sus estudios para piano sin digitar, argumentando que “una digitación impuesta no puede lógicamente adaptarse a las diferentes conformaciones de la mano” (Nieto, 1955, P.57).

de igual forma es necesario aclarar que no en todos los casos sucede esta situación al punto de descuidar las normas generales para todo tipo de manos.

Si bien es cierto, la digitación conveniente para lograr las dos características mencionadas anteriormente no es la más fácil de lograr, pero a medida que se practica de manera consciente se adquieren nuevos hábitos musculares que facilitarán la digitación propuesta.

A continuación, se presentan algunos ejemplos de digitaciones propuestas por Rachmaninoff<sup>23</sup>:



Figure 38. Ejemplo para abordar el staccato en la MI

Fuente: *la digitación pianística*, Libro, Albert Nieto, 1955, P58

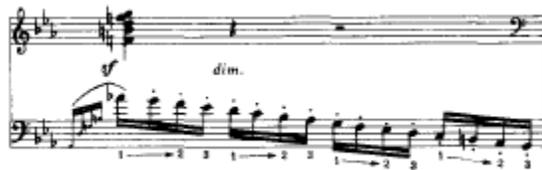


Figure 39. Ejemplo para abordar el staccato en la MI

Fuente: *la digitación pianística*, libro, Albert Nieto, 1955, p.58

---

<sup>23</sup>(1873-1943) Compositor, pianista director de orquesta ruso, considerado uno de los compositores más influyentes del siglo XX.

Para finalizar este apartado es importante mencionar algunos factores para tener en cuenta a la hora de digitar una obra. El primero es la previsión y consiste en adaptar la digitación a la necesidad de los diseños que aparezcan en la obra tales como aberturas, apoyaturas, dobles notas, acordes, arpegios, mordentes, entre otros. El segundo factor es la simultaneidad, esto quiere decir que la digitación se debe realizar al mismo tiempo en las dos manos, con el fin de verificar la efectividad al realizar ciertos movimientos.

El último factor a tener en cuenta es la pedalización, que se puede emplear como un recurso que le proporciona a la mano una mayor libertad, sin el riesgo de perder un legatto y mantener el sonido de cierta nota. Esto no quiere decir que se deba abusar del uso del mismo ya que es importante aprender a ligar con la propia mano. (Nieto, 1955, pp 59, 67, 69).

Con base a la información suministrada anteriormente, el presente capítulo propone una digitación para el estudio de pasillo *itinerante*, teniendo en cuenta los parámetros establecidos para la realización de escalas, acordes y arpegios, además de las normas propuestas por Carl Czerny. De igual forma es importante mencionar que existen pocas ediciones de la partitura y dichas ediciones no cuentan con una digitación.

En la figura 43 se presentan las imágenes de la partitura con la digitación propuesta.

#### *Uso del pedal de resonancia*

El pedal de resonancia, también conocido como pedal sonoro, pedal forte, pedal resonador, entre otros, es un recurso técnico-expresivo útil en la interpretación del piano para conseguir ciertos efectos sonoros. (Curbelo, 2013, p15).

Para la pianista Teresa Carreño el pedal de resonancia es una herramienta que permite embellecer el sonido del piano, así mismo resalta la importancia de usarlo de manera consciente, esto significa no usarlo para encubrir errores técnicos o de memoria.

(Curbelo, 2011, p 270)

Por tal razón, a la hora de usar el pedal es necesario asimilar las características armónicas de la obra, el estilo interpretativo de la época, y las características del instrumento con que él se cuenta. Así mismo, es importante que el pianista desarrolle su capacidad auditiva que le permita tener criterio sobre la forma de usar el pedal en cada caso.

#### *Función del pedal de resonancia*

El pedal de resonancia cumple dos funciones. La primera consiste en prolongar el sonido de las teclas que se hayan pulsado, quedando en vibración no solo la cuerda perteneciente a esa nota, si no las cuerdas pertenecientes a los sonidos armónicos naturales de ese sonido, y la segunda función es enriquecer el sonido mediante las cuerdas que vibran en relación a los armónicos mencionados anteriormente que se producen de forma natural. (Curbelo, 2013, pp 29,30)

#### *Símbolos*

Los símbolos que se han empleado para indicar el uso del pedal han evolucionado con el paso de los años, por ejemplo, a finales de siglo XVIII los compositores optaban por describir la acción en la partitura ya que la existencia de símbolos era nula

En el año 1973 aparece uno de los primeros símbolos utilizados para indicar el uso del pedal. el compositor y pianista Daniel Gottlieb Steibelt en su obra *Melange* emplea los siguientes:

⊘ indica accionar el pedal

⊙ indica levantar el pedal.

Años después Steibelt modifica sus propios símbolos utilizando el símbolo ⊕ para accionar el pedal y el símbolo \* para dejar de accionarlo. Compositores como Jan Ladislav Dussek en cambio utiliza el símbolo “*Ped*” para accionar el pedal y el símbolo ⊕ para levantarlo.

En el año 1990 el profesor de piano alemán Uli Molsen adoptó una simbología basada en líneas para indicar el uso del pedal de resonancia.

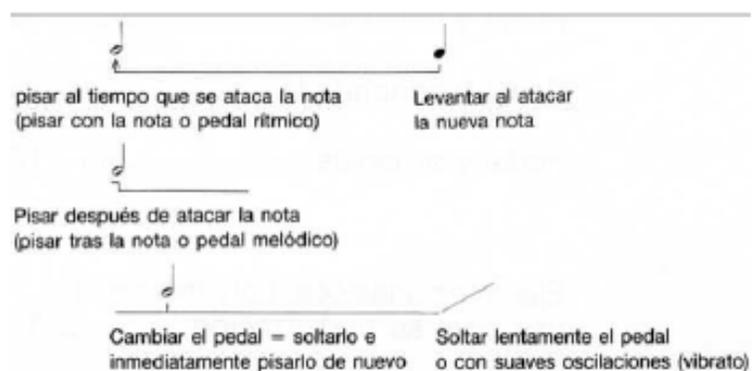


Figure 40. Simbología con líneas para el uso del pedal

Fuente: Molsen 1990, citado por Curbelo 2013, p 82.

Dicha simbología se emplea cuando se quiere dar una indicación más exacta del uso del pedal. otro ejemplo de ello se presenta a continuación:

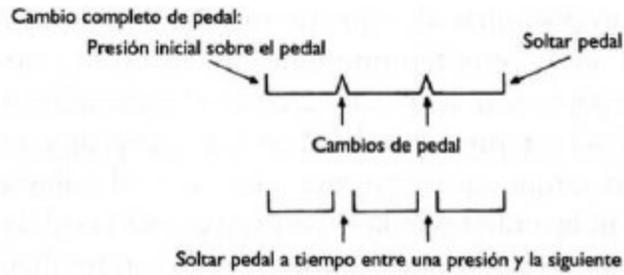


Figure 41. Simbología con líneas para el uso del pedal

Fuente: Molsen 1990, citado por Curbelo, 2013, p 83

Por consiguiente, se tomará como referencia la simbología con líneas para la propuesta del uso del pedal en la obra *itinerante* de Jesús Alberto Rey que se muestra a continuación En la figura 42

Figure 42. Partitura con digitación e indicación de pedal

Fuente: Elaboración propia

Lento y Expressivo  $\text{♩}$

*mp*







### CRONOGRAMA

	31/marzo – 07/abril	07/abril – 14/abril	14 abril- 21 abril	21 abril- 28 abril	28 abril- 05 mayo	05 mayo- 12 mayo
Marco teórico	X					
Estado del arte		X				
Análisis formal			X			
Análisis melódico			X			
Análisis armónico			X			
Recopilación de la información				X		
Justificación					X	
Objetivos					X	
Introducción						X
Metodología						X
Conclusiones						X

## CONCLUSIONES

El presente documento es un producto de investigación – creación tipo permanente, cuyo enfoque principal fue el análisis morfosintáctico de la obra *Itinerante*, del compositor Jesús Alberto Rey Mariño.

Con la realización de los capítulos y la información obtenida, se puede concluir que:

La elaboración de la documentación estética permitió ampliar el conocimiento que se tenía en relación a la música andina colombiana, especialmente el pasillo y sus características, así mismo, la búsqueda de material teórico que sustentara y orientara la realización del análisis planteado, facilitó la comprensión de la información y la manera de analizar la obra.

Con los resultados obtenidos del análisis morfosintáctico, se puede concluir que el compositor Jesús Alberto Rey mantiene presente las características tradicionales del pasillo, sin embargo, las presenta con algunas variaciones rítmicas que en algunas ocasiones se presenta de manera sutil.

De igual forma, la búsqueda de información teórica que diera soporte a las sugerencias técnicas planteadas brindó seguridad y mayor dominio a la hora de llevarlas a la práctica en las sesiones de estudio de la obra, favoreciendo así la interpretación de la obra reflejado en la calidad del sonido.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alfredo Saad. *Pasillo Itinerante*. [Video de YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/channel/UCTjkuTVe-1HyosKJcMtig9A>
- Calderón, J. y Echeverri, D. (2012). *Vida y obra de los compositores Alejandro Villalobos Arenas Y Jesús Alberto Rey Mariño*. Recuperado de <http://hdl.handle.net/20.500.12749/14315>.
- Castellanos, J., (2007). *Música de las regiones andina y atlántica colombianas en tres formatos instrumentales*. (Trabajo de Grado de Pregrado). Recuperado de <http://hdl.handle.net/20.500.12749/1066>.
- Castro, J., (2016). *"Exploring Three Colombian-Andean Folk Style (Danza, Pasillo, and Bambuco): An Analysis and Arrangement of Three Colombian Pieces for Flute and Piano"* (Dissertations. 370). Recuperado de <https://aquila.usm.edu/dissertations/370>
- Curbelo, O., (2013). *Estudio de la enseñanza del pedal de resonancia del Piano a través del análisis de las obras Pedagógicas*. (tesis doctoral).
- Curbelo, O., (2011). *La enseñanza del uso del pedal de resonancia: las teorías de Teresa Carreño*. *El Artista*, (8),267-276. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87420931018>
- Fabián Mauricio Martínez., (2010). *Pasillo itinerante*. [Video de YouTube]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=F11Rj0oPp\\_c](https://www.youtube.com/watch?v=F11Rj0oPp_c)
- Flórez, D. M. (2007). *Análisis del repertorio concierto de grado*. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.12749/1055>.
- Gran Diccionario de la Lengua Española*. (2016). Retrieved April 21 2022 from <https://es.thefreedictionary.com/chapetones>
- Gran Diccionario de la Lengua Española*. (2016). Retrieved April 21 2022 from <https://es.thefreedictionary.com/plebeyo>
- Ingram, J., (2002). *Orientación Musical*. Panamá: Universal Broks
- Ludwing Miranda., (2010). *Pasillo itinerante*. [Video de YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=mglZy5kDHPE>

Nieto, A., (1955). *La digitación pianística*. Barcelona: Fundación Banco Exterior.

Sachili, I., Solomeniuk, O., y Litvin, I., *El análisis estructural de la música tradicional andina colombiana como herramienta para el estudio profesional*. *Actualidades Pedagógicas*, (69), 105-120. doi:<https://doi.org/10.19052/ap.4044>

Spencer, P., Tenko, P., *Form in Music*. 1994. Reissued by Waveland Press, Inc.