

**ENTRE BAMBUCOS Y PASILLOS.  
UNA PERSPECTIVA DEL ESTILO MUSICAL DE ADOLFO MEJÍA**

**ALBER FAIR CORREDOR MESA**

**LICENCIATURA EN MÚSICA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL**

**BOGOTÁ  
2018**

**ENTRE BAMBUCOS Y PASILLOS.  
UNA PERSPECTIVA DEL ESTILO MUSICAL DE ADOLFO MEJÍA**


**ALBER FAIR CORREDOR MESA**

**ASESORES:**

**ESPERANZA LONDOÑO LARROTA  
ALBERTO LEONGÓMEZ HERRERA**

**LICENCIATURA EN MÚSICA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL**

**BOGOTÁ  
2018**

	<b>FORMATO</b>
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>
Código: FOR020GIB	Versión: 01
Fecha de Aprobación: 07-06-2018	Página 1 de 2


1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	ENTRE BAMBUCOS Y PASILLOS. UNA PERSPECTIVA DEL ESTILO MUSICAL DE ADOLFO MEJÍA
Autor(es)	CORREDOR MESA ALBER, FAIR
Director	ALBERTO LEONGÓMEZ HERRERA
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2018. 97 p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	Análisis musical, Adolfo Mejía, Ensamble jazz-rock, Adaptación.

2. Descripción
Trabajo de grado que se propone analizar el estilo musical en los aires de Bambuco y Pasillo del compositor Adolfo Mejía, para la adaptación al formato eléctrico del ensamble Jazz -Rock de la Universidad Pedagógica Nacional.

3. Fuentes
<ul style="list-style-type: none"> <li>-Bártok, B. (1979). Escritos sobre música popular. México: Siglo XXI editores.</li> <li>-González, J. (2012). La construcción de una identidad colombiana a través del Bambuco del siglo XIX. Pamplona: Editorial UPA</li> <li>- Herrera, E. (1987). Técnicas de arreglos para la orquesta moderna. Barcelona: Antoni Boch editor S.A</li> <li>- LaRue, J. (1989). Análisis del estilo musical. Barcelona: Editorial Labor S.A.</li> <li>- Mejía, A. (1990). Obras completas para piano. Bogotá: Patronato colombiano de artes y ciencias.</li> <li>-Montalvo, F y Pérez, J. (2006). Aplicación del conocimiento de improvisación en el Pasillo y el Bambuco de la región Andina colombiana. Bogotá: Ministerio de Cultura.</li> <li>-Ocampo, J. (1976). Música y folclor de Colombia. Bogotá: Editores Colombia S.A.</li> <li>-Perdomo, J. (1980). Historia de la música en Colombia. Bogotá: Plaza y Janes, Editores- Colombia Ltda.2</li> <li>- Piston, W. (1998). Armonía. EE.UU: Span press universitaria.</li> <li>-Restrepo, H. (1986). A mi cánteme un Bambuco. Medellín: Ediciones Autores Antioqueños.</li> </ul>

4. Contenidos
Inicialmente se encuentra una descripción y planteamiento del problema de investigación, seguido de una contextualización histórica colombiana y descripción musical de los aires tradicionales de Bambuco y Pasillo. Luego se resalta la vida y obra del compositor Adolfo Mejía para así dar inicio al análisis musical de las obras de Bambuco en E Mayor y Pasillo en Bm. De esta manera se llega a la propuesta musical donde se realizan las adaptaciones de estos dos temas musicales al formato de guitarras eléctricas, bajo eléctrico y batería, los cuales hacen parte del ensamble jazz rock de la Universidad Pedagógica Nacional.

5. Metodología
Para la metodología de análisis de las obras Bambuco en E mayor y Pasillo en Bm del compositor Adolfo Mejía, se baso en el libro de Jan LaRue "Análisis del estilo musical" el cual propone unos parámetros analíticos (Pequeña, mediana y gran dimensión) para la descripción de la obra musical. Ya para la propuesta de adaptación musical se tuvo en cuenta el libro de "Técnicas de arreglos para la orquesta moderna" de Enric Herrera.

	<b>FORMATO</b>
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>
<b>Código: FOR020GIB</b>	<b>Versión: 01</b>
<b>Fecha de Aprobación: 10-10-2012</b>	<b>Página 2 de 2</b>

#### 4. Contenidos

Dentro de este trabajo se presentan cuatro capítulos organizados de la siguiente manera: El primero habla del currulao desde lo histórico, etimológico, lo social, dancístico y musical. En lo musical se expone el formato de marimba del pacífico sur y los diferentes instrumentos que lo constituyen.

El segundo capítulo recopila información sobre la historia y evolución del bajo eléctrico, seguido por el tercer capítulo donde se habla de didáctica presentando la evolución de su concepto y las diversas concepciones que se tienen en torno a ella; y aprendizaje significativo relacionándolo directamente con el musical.

En el cuarto y último capítulo se desarrolla un ejercicio de análisis en donde se identifican los elementos constitutivos musicales del currulao los cuales se emplearán para el aprendizaje de la interpretación del bajo eléctrico en dicho género.

Adicionalmente se desarrolla una cartilla que funcionará como guía didáctica, en la cual, en primera instancia se expone una breve reseña del contexto social, cultural y artístico del currulao. En el primer capítulo se explican los ritmotipos de los instrumentos de percusión (Bombo golpeador, bombo arrullador, cununo hembra, cununo macho y guasá) presentados con onomatopeyas e incluidos en el lenguaje del bajo eléctrico a través de una serie de ejercicios. En la segunda parte, se presentan algunos melodiosos del género que son usados en la marimba de chonta, los cuales al igual que con los instrumentos de percusión se enseñaran en el bajo eléctrico a través de una serie de ejercicios.


Y en la tercera parte de la cartilla se desarrolla el rol del bajo eléctrico como instrumento acompañante a través de ejercicios que evidencian los ritmotipos que se han desarrollado a través de la inclusión de este instrumento en el género.

#### 5. Metodología

El tipo de investigación elegido para la realización de este proyecto es cualitativa, bajo un enfoque etnográfico y como herramientas de recolección de datos se usan, las entrevistas y el análisis de diferentes obras musicales pertenecientes al folclor de la región del Pacífico Sur Colombiano.

#### 6. Conclusiones

Este proyecto de investigación permitió conocer a fondo los elementos constitutivos musicales del currulao vistos desde los diversos factores que intervienen este tipo de músicas folclóricas. Al comenzar la búsqueda por resolver muchas incógnitas acerca de la ejecución musical de este género, empezó a surgir un camino que llevaba a buscar en primer lugar su sentido histórico, pues es una música que cuenta la historia de una nación afligida, esclavizada, herida y agredida pero que en medio de su dolor buscaba expresiones que generaran luz en medio de tanta oscuridad. Eso es el currulao, la marimba y los tambores relatando la historia de sus antepasados a través de sus sonidos melancólicos pero cargados de esperanza. Este factor histórico es el primero y muy importante para la interpretación, se podría decir que este género es para Colombia lo que es el blues para Estados Unidos.

<b>Elaborado por:</b>	DANIEL H. SÁNCHEZ LOZANO
<b>Revisado por:</b>	

<b>Fecha de elaboración del Resumen:</b>	24	05	2018
--	----	----	------

## RESUMEN

El siguiente trabajo de investigación pretende acercar a los estudiantes del ensamble Jazz-Rock de la Universidad Pedagógica Nacional a las músicas tradicionales de la región Andina colombiana, el Bambuco y el Pasillo. Adquiriendo conocimientos desde una perspectiva histórica de estos dos aires nacionales y desde una visión analítica del estilo musical del compositor Adolfo Mejía. Este trabajo aporta material de repertorio con base en este compositor, donde se realizó adaptaciones al formato eléctrico de dos de sus obras para piano, Bambuco en E y Pasillo en Bm. De manera que se puedan aportar elementos musicales a partir del análisis de la obra, para enriquecer la sonoridad del ensamble Jazz-Rock. Visualizar tanto los aires nacionales como la obra de Adolfo Mejía en este espacio académico, es uno de las metas de este proceso investigativo.

Palabras claves: Análisis musical, Adolfo Mejía, Bambuco, Pasillo, Adaptación.

## TABLA DE CONTENIDO

### Contenido

1.	Introducción .....	12
2.	Descripción del problema.....	13
3.	Pregunta problémica .....	14
4.	Objetivo general .....	14
4.1.	Objetivos Específicos .....	14
5.	Justificación .....	15
6.	Metodología .....	16
6.1.	Enfoque .....	16
6.2.	Instrumentos de recolección de información .....	16
7.	Referentes teóricos conceptuales.....	17
7.1.	Raíces.....	17
1.1.	Bambuco.....	19
7.1.1.	Orígenes. ....	20
7.1.2.	Escritura.....	24
7.1.3.	Características Rítmicas.....	26
7.1.4.	Melodía.....	27
7.1.5.	Forma del Bambuco. ....	27
7.1.6.	Armonía.....	28
7.2.	Pasillo .....	29
7.2.1.	Origen. ....	29
7.2.2.	Escritura.....	30
7.2.3.	Características Rítmicas.....	31
7.2.4.	Forma del Pasillo. ....	33
7.2.5.	Armonía.....	33
7.3.	Adolfo Mejía Navarro .....	35
7.3.1.	Biografía.....	35
7.3.2.	Obra.....	40
8.	Análisis.....	42



8.1.	Gran Dimensión.....	43
8.2.	Mediana Dimensión .....	43
8.3.	Pequeña Dimensión .....	44
8.4.	Análisis del Bambuco # 2 E Mayor.....	45
8.4.1.	Introducción .....	45
8.4.2.	Parte A.....	46
8.4.3.	Parte B.....	51
8.4.4.	Reexposición parte A y Puente.....	58
8.4.5.	Parte C .....	60
8.4.6.	Parte D .....	65
8.4.7.	Gran Dimensión Bambuco E mayor.....	68
8.5.	Análisis del Pasillo # 3 Bm .....	70
8.5.1.	Parte A .....	70
8.5.2.	Parte B .....	74
8.5.3.	Parte C .....	78
8.5.4.	Gran Dimensión Pasillo en Bm. ....	85
9.	Adaptación al formato rock.....	87
9.1.	Propuesta Musical .....	89
10.	Conclusiones.....	95
11.	Bibliografía.....	97
12.	Anexos .....	99

## TABLA DE ILUSTRACIONES

Imagen 1. Ritmo-melodía del Bambuco.....	22
Imagen 2. Ritmo-melodía del Aguabajo.....	22
Imagen 3. Ritmo-melodía de la Jota Chocoana.....	22
Imagen 4. Melodía “El Tato”.....	23
Imagen 5. Melodía Aguabajo Tradicional.....	23
Imagen 6. Melodía “La Prisionera”.....	23
Imagen 7. Melodía “Zortziko Entzuten”.....	24
Imagen 8. Melodía “Cuatro Preguntas” <sup>3/4</sup> .....	24
Imagen 9. Melodía “Cuatro Preguntas” <sup>6/8</sup> .....	25
Imagen 10. Melodía “La Ruana”.....	25
Imagen 11. Célula rítmica Bambuco.....	26
Imagen 12. Variaciones rítmica Bambuco.....	26
Imagen 13. Ritmo melodía Bambuco.....	27
Imagen 14. Forma Bambuco.....	27
Imagen 15. Forma Rondo Bambuco.....	28
Imagen 16. Estructura armónica Bambuco.....	28
Imagen 17. Comparación Pasillo-Valse.....	30
Imagen 18. Melodía “Lejanía”.....	31
Imagen 19. Melodía “Cachipay”.....	31
Imagen 20. Rítmica Pasillo.....	32
Imagen 21. Variante Rítmica Pasillo.....	32
Imagen 22. Forma Pasillo.....	33
Imagen 23. Forma Rondo Pasillo.....	33
Imagen 24. Estructura Armónica Pasillo mayor.....	33
Imagen 25. Estructura Armónica Pasillo menor.....	34
Imagen 26. Foto 1 Adolfo Mejía.....	35
Imagen 27. Foto 2 Adolfo Mejía.....	36
Imagen 27. Foto 3 Adolfo Mejía.....	37
Imagen 28. Foto 4 Adolfo Mejía.....	37
Imagen 29. Foto 5 Adolfo Mejía.....	37
Imagen 30. Foto 6 Adolfo Mejía.....	38
Imagen 31. Foto 7 Adolfo Mejía.....	39
Imagen 32. Textura y Trama.....	43
Imagen 33. Introducción Bambuco E.....	46



Imagen 34. Parte A Bambuco E.....	47
Imagen 35. Sistema de Modos.....	48
Imagen 36. Pequeña Dimensión Armonía Bambuco E.....	50
Imagen 37. Tensiones Agregadas Bambuco E.....	50
Imagen 38. Comparación Motivo.....	51
Imagen 39. Contrapunto Parte B.....	51
Imagen 40. Parte B.....	52
Imagen 41. Parte B 2.....	53
Imagen 42. Parte B 3.....	53
Imagen 43. Melodía Parte B.....	54
Imagen 44. Similitud Célula Rítmica.....	55
Imagen 45. Hemiola.....	56
Imagen 46. Hemiola 2x3 Bambuco E.....	56
Imagen 47 Modo Lidio.....	57
Imagen 48. Tensiones Agregadas Bambuco E.....	57
Imagen 49. Motivo Rítmico Bambuco E.....	58
Imagen 50. Sincopa Caudal Bambuco E.....	58
Imagen 51. Reexposición y Puente Bambuco E.....	59
Imagen 52. Tensiones Agregadas Bambuco E.....	59
Imagen 53. “La Cathédrale Engloutie”.....	60
Imagen 54. Parte C.....	61
Imagen 55. Modo Lidio y Jónico.....	62
Imagen 56. Parte C 2.....	62
Imagen 57. Comparación Motivo.....	64
Imagen 58. Movimiento Ondulatorio.....	64
Imagen 59. Parte D.....	65
Imagen 60. Parte D 2.....	66
Imagen 61. Coda Bambuco E.....	67
Imagen 62. Mapa Tonal.....	69
Imagen 63. Motivo Pequeña Dimensión Bambuco E.....	69
Imagen 64. Forma Bambuco E.....	69
Imagen 65. Parte A Pasillo Bm.....	70
Imagen 66. Parte A2 Pasillo Bm.....	71
Imagen 67. Motivo Rítmico Pasillo Bm.....	72
Imagen 68. Acorde de Sexta Napolitana.....	73
Imagen 69. Tensiones Agregadas Pasillo Bm.....	73

Imagen 70. Motivo.....	74
Imagen 71. Parte B.....	75
Imagen 72. Parte B.....	76
Imagen 73. Secuencia.....	77
Imagen 74. Mordente.....	77
Imagen 75. Parte C.....	79
Imagen 76. Parte C 2.....	80
Imagen 77. Cromatismo Parte C.....	81
Imagen 78. Comparación Motivo Parte A - Parte B.....	82
Imagen 79. Diagrama Dinámico Parte C.....	83
Imagen 80. Acordes Principales.....	83
Imagen 81. Aproximación Cromática.....	84
Imagen 82. <i>Ritardando</i> .....	85
Imagen 83. Plan Tonal Pasillo Bm.....	85
Imagen 84. Motivo Rítmico Gran Dimensión.....	86
Imagen 85. Variación de Tempo Gran Dimensión.....	86
Imagen 86. Diseño Dinámico.....	91
Imagen 87. Coda Bambuco E.....	91
Imagen 88. Densidad.....	92
Imagen 89. <i>Ritardando</i> y Calderón.....	93
Imagen 90. Densidad 3.....	93
Imagen 91. Densidad 2.....	94

## **TABLA DE ANEXOS**

Anexo 1. Partitura Para Piano Bambuco E mayor

Anexo 2. Partitura Para Piano Pasillo Bm

Anexo 3. Partitura Adaptación Ensamble Jazz-Rock Bambuco E mayor

Anexo 4. Partitura Adaptación Ensamble Jazz-Rock Pasillo Bm

## 1. Introducción

El conjunto instrumental ensamble Jazz-Rock es un espacio académico, de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, enfocado a la práctica musical. En él participan los estudiantes de tercer semestre en adelante que tienen como énfasis un instrumento eléctrico como la guitarra y el bajo; también se vinculan los estudiantes de percusión sinfónica en la interpretación de la batería. El enfoque musical que se le da al conjunto es dirigido hacia músicas extranjeras, como por ejemplo El Funk, el Blues, el Jazz y el Rock. Aunque el nombre del conjunto hace alusión al enfoque, esta práctica musical también debería dirigirse hacia las músicas tradicionales colombianas, no como un acto de capricho, sino como una responsabilidad en el acto formativo del licenciado en música, ya que él va a ser un difusor cultural para las futuras generaciones y su posición frente a la música de su país debe ser consecuente con las ideas de identidad y preservación cultural.

De acuerdo con lo expuesto, la presente investigación pretende acercar a los estudiantes del ensamble Jazz-Rock a las músicas tradicionales de la región Andina colombiana, el Bambuco y el Pasillo. Adquiriendo conocimientos desde una perspectiva histórica y desde una visión analítica del estilo musical del compositor Adolfo Mejía. Este trabajo aporta material de repertorio con base en este compositor, donde se hará adaptaciones al formato eléctrico de dos de sus obras para piano, Bambuco en E y Pasillo en Bm. De manera que se puedan aportan elementos musicales a partir del análisis de la obra, para enriquecer la sonoridad del ensamble Jazz-Rock. Visualizar tanto los aires nacionales como la obra de Adolfo Mejía en este espacio académico, es uno de las metas de este proceso investigativo.

## 2. Descripción del problema

En el programa de licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional existe un espacio académico llamado Conjunto Instrumental en el cual participan estudiantes de tercer semestre en adelante. Los énfasis instrumentales de estos estudiantes son: bajo eléctrico, guitarra eléctrica y batería. El conjunto instrumental estaría conformado por este formato eléctrico y sus propuestas musicales están encaminadas hacia los géneros que nacieron en el siglo XX como lo son el blues, el rock, el jazz y el funk.

Teniendo en cuenta el currículum, esta asignatura está basada en músicas, que de cierta manera, son ajenas a nuestro contexto e historia colombiana, en donde la formación en música con aires tradicionales está pasando a un segundo plano y no está siendo parte de la formación de los futuros docentes en música. Inconsistencias como ésta generan en los estudiantes un desinterés por la música tradicional, desconociendo los géneros, aires, exponentes y hasta la misma historia inmersa en las canciones tradicionales. Este desinterés cultural es un problema para el desarrollo de la identidad, la cual es la conciencia que tiene una persona o una sociedad sobre sí misma y que la diferencia de los demás. Este reconocimiento como colombiano, ayuda a visualizar y a comprender el comportamiento actual social, ya que se basa en los hechos que se han forjado a lo largo de la historia y que se reflejan en la actualidad.

La formación musical de los futuros docentes en música se debe llevar a cabo de forma integral, es decir, una formación en conocimientos musicales, instrumentales, con concepciones pedagógicas, herramientas didácticas, una visión interdisciplinar del arte, además de una formación en historia de la música tanto local como global. Como futuros maestros, se debe reconocer la tradición y el origen de estas expresiones culturales que están tácitas en las canciones, en los cuadros, en las esculturas, en los poemas y en el saber popular que ha venido perdurando a través de la tradición oral. Trabajar en pro de la difusión de la tradición, es el compromiso que tiene el docente colombiano con la sociedad, ya que así genera una memoria histórica con base en la música.

### **3. Pregunta problémica**

¿Qué elementos musicales de la obra del compositor Adolfo Mejía enriquecen al ensamble jazz – rock de la Universidad Pedagógica Nacional?

### **4. Objetivo general**

\* Reconocer y apropiarse los elementos musicales de la obra del compositor Adolfo Mejía para potenciar el ensamble jazz –rock de la Universidad Pedagógica Nacional.

#### **4.1. Objetivos Específicos**

- \* Visibilizar la música del compositor Adolfo Mejía en este espacio académico.
- \* Enriquecer las sonoridades del formato eléctrico a partir de la propuesta del compositor Adolfo Mejía.
- \* Acercar a los estudiantes del ensamble jazz- Rock a los ritmos del Bambuco y del Pasillo.

## 5. Justificación

Esta monografía se hace con el fin de reconocer y visibilizar la música del compositor Adolfo Mejía, en pro del enriquecimiento musical del conjunto jazz-rock de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional el cual está conformado por estudiantes de tercer semestre en adelante, con edades que oscilan entre 18 y 30 años y cuyo énfasis instrumental es definido. Estos ensambles están direccionados a una sonoridad de formato eléctrico, el cual puede estar conformado por los siguientes instrumentos: Guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería. El aporte de la música del maestro Adolfo Mejía al conjunto jazz-rock será desde nuevas células rítmicas, nuevas armonizaciones y nuevos aires, que exaltan la tradición y la modernidad a la vez.

Es así la importancia que tiene este proyecto para el futuro licenciado en música, donde se apropiará de la música tradicional de su país, no solo como conocimiento cultural sino como una herramienta que ayuda a construir una memoria histórica, a entender su posición con respecto a al mundo y que esas características culturales le ayuden a verse reflejado en el otro. El desarrollo de la identidad crea conciencia sobre el individuo y su colectividad, de igual manera, el rol que cumple en la sociedad.

Por lo anterior, se pretende acercar a los estudiantes del ensamble Jazz - Rock a las sonoridades que se dieron en la música colombiana del siglo XX. Este proyecto realizará un análisis musical de dos obras del compositor Adolfo Mejía (Bambuco en E y Pasillo en Bm) y posteriormente una propuesta de dos adaptaciones para un formato eléctrico (guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería), cuyos elementos melódicos y armónicos aportan a una nueva concepción de la música tradicional, haciendo hincapié en los aires de Bambuco y pasillo. Estos aportes ayudarán a los estudiantes a aclarar las concepciones rítmicas de estos dos aires, el tratamiento de la disonancia, la estructuración en grande, mediana y pequeña dimensión, el uso de los modos eclesiásticos y de una reestructuración de la concepción estética de la música tradicional colombiana basada en las sonoridades post romántica, impresionista y de aire nacionalista. Todo esto con el fin de que los futuros ensambles incluyan en la selección de repertorio, música tradicional colombiana, destacando así la obra del maestro Adolfo Mejía.



## **6. Metodología**

### **6.1. Enfoque**

El enfoque de esta investigación es constructivista, ya que la construcción de saberes se hará de forma colectiva, basándose en los conocimientos previos que poseen los estudiantes del ensamble jazz-rock de la Universidad Pedagógica Nacional, en específico de las músicas tradicionales, los cuales fueron adquiridos a través del histórico cultural social de cada individuo. Vigotsky concibe al estudiante como un ser libre y con autonomía a la hora de desarrollarse cognitivamente, esta es la llamada zona de desarrollo próxima, que busca articular los conocimientos nuevos con los previos y donde el docente cumple un papel de mediador para ese nuevo saber (Valencia, et al, 2014).

La imagen sonora evocada por la canción genera un vínculo afectivo, el cual hará que este nuevo conocimiento se apropie de un modo significativo, ya que un aprendizaje es significativo cuando las ideas se relacionan con aspectos relevantes de la memoria estudiante, como una imagen, un símbolo o un concepto (Ausbel, 1983).

### **6.2. Instrumentos de recolección de información**

Se realizará una revisión bibliográfica de los procesos culturales en los que se vieron envueltos los ritmos Andinos colombianos del Bambuco y el Pasillo. En segunda medida se realizará una revisión videografía sobre la vida y obra del compositor Adolfo Mejía tomando como referencia el documental “Viajero de mí mismo” realizado por el grupo de investigación audiovisual Interdis. Además se realizará un análisis musical de dos de sus obras, basándose en el libro de Jean Larue “Análisis del estilo musical” para así desarrollar una metodología de análisis, el cual ayudará a extraer los elementos más relevantes en la obra de Adolfo Mejía, tanto en ritmo, melodía y armonía, enfocados desde los aspectos de grande, mediana y pequeña dimensión. Teóricos como Persichetti (Armonía del siglo XX, 1985), Piston (Armonía, 1998) y Enric Herrera (Teoría musical y armonía moderna Vol II, 1995) aportarán a la descripción de elementos musicales utilizados en la música europea de finales del siglo XIX y siglo XX, recurrentes en la obra de Adolfo Mejía. Como parte final del trabajo, se realizará una adaptación de sus dos obras (Bambuco # 2 en E y Pasillo # 3 en Bm) para el formato del ensamble jazz-rock de la Universidad Pedagógica Nacional (Tres guitarras eléctricas, bajo eléctrico y batería)

## 7. Referentes teóricos conceptuales

### 7.1. Raíces

La música colombiana ha estado permeada por expresiones culturales que viven en cada hombre que ha arribado a estas tierras y que ha contribuido directa e indirectamente en la conformación del pueblo colombiano. Con la llegada de los españoles al continente americano a finales del siglo XV, se da inicio al mestizaje entre indígenas, españoles y africanos, conformando así al nuevo hombre colombiano o mejor aún, el hombre del Nuevo Reino de Granada. El colonialismo español tomó dominio social, económico y político, impactando en las culturas primigenias en su lengua, cultura y tradición, perdurando así durante los siglos XVI, XVII y XVIII. (Ocampo, 1976). El genocidio de los pueblos indígenas, el saqueo, la evangelización y la imposición de la lengua castellana, estaban a la orden del día en el posicionamiento de la corona española sobre tierras americanas.

Ya para finales del siglo XVIII y bajo la influencia de los principios de la ciencia moderna, se daba inicio a una revolución cultural arraigada en el nacionalismo en aras de la libertad. Pensadores como José Celestino Mutis, Francisco José de Caldas o José Félix Restrepo, trabajaron en pro de la secularización del pensamiento y la interpretación de la ciencia moderna entre la gente del Nuevo Reino de Granada. (Ramírez, 2008). Para llegar a la nominación de pueblo colombiano, este tuvo que pasar por un proceso independentista liderado por Simón Bolívar y Francisco de Paula Santander, bajo el pensamiento liberador de Antonio Nariño, el cual tradujo e imprimió, en 1793, la declaración de los derechos del hombre y del ciudadano programada por la asamblea nacional de Francia en los inicios de la revolución francesa. Durante el siglo XIX se da esta transición entre la Nueva Granada y la República de Colombia, para la consolidación de la sociedad colombiana.

Durante la segunda década del siglo XIX, la creación de una gran nación conformada por los actuales países de Venezuela, Colombia y Ecuador, llamada “La Gran Colombia” como parte del plan de gobierno de Simón Bolívar, inaugura el período republicano. Después de su disolución el régimen centralista reinstaura el antiguo nombre virreinal (Nueva Granada) desde 1831 hasta 1858, cuando el régimen federalista asume el poder, rebautizándolo “Confederación Granadina” hasta 1863. En este año la constitución reorganiza el estado como una federación, asignando el nombre de “Estados Unidos De Colombia” el cual se mantendría hasta 1886, cuando la nueva constitución política retoma el modelo centralista; desde entonces el nombre oficial es “República de Colombia” (González, 2012, p.15-16)

La consolidación del nombre de Colombia da cuenta de todo un proceso, el cual se tarda alrededor de un siglo, que forjó el pensamiento de mestizos, criollos, esclavos e indígenas a favor de la construcción de identidad cultural, económica y política nacional. Aunque desarraigarse de las culturas extranjeras es un trabajo sin fin, la esencia del saber popular ha perdurado a lo largo de la historia y la concepción del folclor y la tradición, empieza a tomar auge dentro de la idea de cultura. El folclor (*folk*: pueblo y *lore*: saber popular), ha sobrevivido a través del tiempo y se mantiene en la configuración de las sociedades modernas, haciendo parte de su tradición. Este saber expone las

concepciones del mundo y el rol de cada individuo en la sociedad. Los hechos folclóricos tienen unas características representativas: Son populares, son colectivas, son espontáneas y naturales, son funcionales ya que se identifican con la vida social, material, espiritual y económica de la sociedad, son regionales. Es la herencia ancestral del pasado. (Ocampo, 1976).

Es así como cada sujeto construye y transforma su ámbito cultural, la persona elige qué historias ancestrales le dan sentido y coherencia a su vida, para que cada uno de estos relatos le ayude a fortalecer los lazos con su comunidad, generando identidad y orgullo en el acto de pertenecer. Pero esta idea se empieza a tergiversar cuando los participantes de esta dialéctica son foráneos y con intensiones particulares, en donde las personas ya no son consideradas como ciudadanos sino “consumidores” que son partícipes de la “sociedad de consumo”. Según Néstor Canclini: “Las sociedades civiles aparecen cada vez menos como comunidades nacionales, entendidas como unidades territoriales, lingüísticas y políticas. Se manifiestan más bien como comunidades interpretativas de consumidores, es decir, conjunto de personas que comparten gustos y pactos de lectura respecto de ciertos bienes (gastronómicos, deportivos, musicales) que les dan identidades compartidas.” (Canclini, 1995, p.195)

Construir identidad a través del arte, mitos o cosmogonías, es un aspecto fundamental de la dinámica cultura en donde ocurre la convergencia de múltiples elementos que formarán la base sólida del tejido social, como son el sentido pertenencia, la cohesión social, la memoria histórica y el patrimonio cultural, entre otros. “La identidad cultural no existe sin la memoria, sin la capacidad de reconocer el pasado, sin elementos simbólicos o referentes que le son propios y que ayudan a construir el futuro.” (Molano, 2007, p.74). Encontrarse en el otro no sólo desde la fisonomía sino desde las costumbres, creencias y conocimientos, esto genera un reconocimiento colectivo que construye el sello característico de una comunidad y será la distinción entre pueblos y naciones.

La música lleva consigo un momento histórico determinado -en el que a su vez confluyen todos los momentos pasados- y en ella se ven reflejadas las características de una identidad individual y social, pero además representa la identidad universal del ser humano, que a pesar de las particularidades o distinciones individuales, hace de cada habitante del planeta parte del colectivo global de la especie. El sonido de una cuerda templada, de un pregón o el repique de un tambor, evocará la herencia de las poblaciones primigenias que conocían del poder intrínseco de la música.

Es así que la labor de visibilizar y recuperar la música tradicional es una responsabilidad que compete a todos los actores sociales, pero en este caso, en particular a los docentes, tanto en formación como profesionales, que deben reflexionar sobre cuáles son los referentes culturales que aportarán a la construcción de identidad y sentido de pertenencia, teniendo en la música tradicional colombiana el eje principal de la discusión. En este orden de ideas, es pertinente ahondar sobre dos ritmos colombianos que en los siglos XIX y XX representaron la esencia de una población y que, con el transcurso del tiempo, se convirtieron en símbolos nacionales: el Bambuco y el Pasillo.

## 1.1. Bambuco

*“Porque ha fundido aquel aire  
la indiana melancolía,  
con la africana ardentía  
y el guapo andaluz donaire”*  
Rafael Pombo

El Bambuco es un género musical que representa la memoria viva de los pueblos de la Nueva Granada que resistieron a la opresión de la colonia y de la élite, aquellos que le apostaron a preservar una costumbre que es fuente de comunión e identidad. Así el Bambuco personifica al territorio, lo enaltece y lo describe con fino detalle, en donde la palabra, la música y la danza se utilizan para relatar las historias de todo aquel que tiene relación con estas tierras y en cuyo interior se gesta el sentimiento de orgullo colombiano.

Este aire -autóctono de Colombia- da muestra del sincretismo cultural entre indios, negros y blancos en la época poscolonial. En su ritmo se encuentra una conjugación poli-métrica y poli-rítmica que evoca la fuerte influencia europea -división ternaria- y los ancestrales ritmos africanos -división binaria-. Los acentos y la síncopa juegan un papel principal en la constitución estructural del Bambuco, en donde la superposición de ritmos a 6/8 y 3/4 forman el sello distintivo del género. Según Sergio Sánchez “Es posible alternar y combinar la dos métricas a un nivel horizontal. La melodía puede estar fluctuando entre el compás de 3/4 o el 6/8, sin crear ningún tipo de problema en la notación ni en el concepto musical” (Sánchez, 2009, p.121)

El Bambuco se difundió a lo largo y ancho del territorio nacional entre el siglo XIX y el siglo XX. Las regiones donde se encuentra más influencia del género, son la andina y la pacífica, aunque cada lugar tiene una forma particular de interpretación y usa una instrumentación específica, su esencia ritmo-melódica se mantiene. Según Andrés Pardo y Jesús Pinzón “Su ritmo, y sobre todo su ethos expresivo, varía en las distintas regiones del país: es lento y melancólico en los departamentos del Cauca y del Valle del Cauca; más bullicioso en Antioquia; soñador y a veces un tanto humorístico en Cundinamarca y Boyacá, y más afirmativo y presuroso en los Santanderes.”(Pardo y Pinzón, 1964, p.52). El ethos según la Real Academia Española es el conjunto de rasgos y modos de comportamiento que conforman el carácter o la identidad de una persona o una comunidad. De manera que el Bambuco no es sólo un género musical, es el sello característico de una población, en él se encuentra tácita la historia del país, en donde cada melodía evoca múltiples características de la idiosincrasia nacional, por lo que se puede decir que no representa solamente una región del país, sino todo el territorio nacional.

### 7.1.1. Orígenes.

El Bambuco es el aire criollo más representativo del país, pero paradójicamente son pocas las investigaciones que recopilen la información sobre sus inicios y sus transformaciones a lo largo de la historia. Según Carlos Miñana, basado en el libro “Diccionario Folklórico de Colombia” de Harry Davidson, el primer documento histórico confiable donde se emplea la palabra *Bambuco* es en una carta escrita por el general Francisco de Paula Santander al general Joaquín París el 6 de diciembre de 1819 que dice: “Refréscale en el Puracé, báñate en el río Blanco, paséate por el Ejido, visita las monjas de Encarnación, tómales el bizcochuelo, diviértete oyendo a tu batallón, baila el Bambuco una y otra vez, no olvides en los convites el muchuyaco” (Miñana, (1997), p.8).

Los relatos acerca de las primeras apariciones del Bambuco están basados en la tradición oral, ya que no se encuentra documentación exacta acerca de su lugar de origen (Restrepo, 1986). Uno de ellos es el que narra Jorge Isaacs en su novela “La María” (1867), allí el escritor lanza una hipótesis sobre el posible lugar de procedencia del Bambuco: “Historiadores y geógrafos, como Cantú y Malte-Brun, dicen que los negros africanos son en extremo aficionados a la danza, cantares y música. Siendo el Bambuco una música que en nada se asemeja a la de los aborígenes americanos, ni a los aires españoles, no hay ligereza en asegurar que fue traída de África por los primeros esclavos que los conquistadores importaron al Cauca, tanto más que el nombre que hoy tiene parece no ser otro que el de Bambuk levemente alterado”. (Jorge Isaacs, 1988, p.118).

La consigna anterior ha servido de referencia para algunos escritores colombianos que han narrado parte de la historia del país, como es el caso del historiador Pedro Ibáñez (1854 -1919), quien en su libro “Crónicas de Bogotá” relata: “La música del Bambuco, de origen africano, traído por los esclavos de Bambuk. A nuestras costas, llegó a Santafé en los tiempos de la colonización” (Ibáñez, 1891). Otro de los escritores que relacionan el origen del Bambuco con la idea de Jorge Isaacs es Juan Crisóstomo Osorio (1836 -1887), quien en su artículo “Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia” (1879) describe: “¿...Y el Bambuco? No es nuestro. ¡Qué lástima! (...) El Bambuco fue importado al Cauca por los esclavos africanos oriundos de Bambuk y de su patria no trajeron más que sus cantos, tristes, melancólicos, pero ¡cuán expresivos!” (Osorio, 1879. p.164).

Pero para el escritor Hernán Duque, la hipótesis sobre el origen del Bambuco propuesta por Isaacs, ha conllevado a que escritores e historiadores escriban basándose en la especulación del novelista, en donde el fragmento de la novela “La María” carece de profundización investigativa. Hernán Duque en su libro “A mi cántenme un Bambuco” aporta otra posible idea de la génesis de la palabra Bambuco, en donde caciques y hechiceros indígenas utilizaban el BAMBÚ para la fabricación de flautas las cuales eran utilizadas en ritos y ceremonias. Narra además de los viajes de Harry Davidson por el río Magdalena, en donde encuentra un río de menores proporciones afluente del Aipe cuyo nombre de procedencia indígena era *Bambucá*.

Esta multiplicidad de historias da cuenta de que cada idea en el presente lleva a costas un extenso pasado que vive a través de la tradición oral, ya sea veraz o no, pero que en esencia recrea un momento mítico en el cual nuestros ancestros daban valor e importancia a las acciones, las palabras y el pensamiento. (Restrepo, 1986).

#### **7.1.1.1. Influencia Indígena.**

La música jugó un papel importante en los procesos independentistas de la primera mitad del siglo XIX, y pasó de ser una forma de expresión cultural a una herramienta de persuasión militar. De acuerdo con Juana Salamanca, contradanzas como “La libertadora” o “La vencedora” sonaron en las batallas independentistas de 1819 en Boyacá como himnos de victoria que identificaban a cada uno de los participantes de la batalla y que hacían que, con cada ejecución de su melodía, aumentara la pasión de pertenecer a estas tierras (Salamanca, 2010).

Pero no fue el único aire que acompañó a los guerreros en las campañas de la independencia. “El Bambuco en sus comienzos estuvo ligado a la música militar, a las bandas de vientos que acompañaron a los ejércitos en esta convulsionada época; es decir, el Bambuco fue una música guerrera” (Miñana, 1997, p.4). Así mismo, de acuerdo con Sergio Sánchez, la elección del Bambuco como música de guerra no era una idea gestada por el azar, el Bambuco ya formaba parte de la cultura e identidad de negros e indígenas originarios de los pueblos Nasa en la provincia sureña del Gran Cauca (Sánchez, 2009). Su fisonomía era la de hombres fuertes y valientes, capaces de soportar el arduo trabajo de combatir durante días a las tropas de la colonia española, para así poder desligarse de su condición de esclavos.

“La Guaneña”, Bambuco Sureño, fue el himno de guerra en la batalla de Ayacucho. Este tema musical servía de inspiración para todos aquellos combatientes que provenían de las tierras del sur de Colombia, lo que hoy se llama Nariño y Cauca, quienes -al ritmo de tambores y flautas- se abrían paso para dar inicio a la confrontación. Así cargados de valor y patriotismo, lograron liberar uno de los últimos territorios dominados por la corona española. “La pieza *La Guaneña* interpretada durante la batalla de Ayacucho por los músicos pastusos del batallón Voltígeros y estimuló el triunfo de Cordova y su ejército” (Salamanca, 2010, p.3).

El Bambuco en la región Pacífica, lleva a costas un legado histórico de alrededor de dos siglos. Se canta el Bambuco Patiano en los festivales del municipio de Patía, el cual se interpreta con voces, guitarras, violines y tambores. Se encuentra también en el departamento del Cauca la chirimía payanesa, en donde la línea melódica está a cargo de flautas traversas de caña y sin llaves, el acompañamiento rítmico lo conforman las tambores, los mates, el triángulo y el güiro o la carraca. Estos conjuntos musicales interpretan los Bambucos más tradicionales de la zona Andina del Cauca. (Miñana, 1987).

Temas musicales como: Rioblanqueño, El Sorateño, Manigua o El Sapiroco, representan la memoria viva de la tradición indígena, donde con flautas y tambores, exaltan la riqueza cultural primigenia del territorio nacional.

### 7.1.1.2. *Influencia Africana.*

Los esclavos africanos huyeron de la colonia que se posicionó en el Caribe, emigraron hacia el sur y se escondieron en lo más profundo del Pacífico, eran llamados palanqueros o cimarrones. La mixtura entre la raza negra y las culturas precolombinas contienen una historia de más de cinco siglos, en donde se puede contemplar, no solo a través de las palabras o tradición oral, sino además en su riqueza musical-cultural. Para el musicólogo Andrés Pardo Tovar y el músico Jesús Pinzón Urrea en su libro “Rítmica y melódica del folclor chocoano”, el Bambuco contiene en su esencia rítmicas del la Jota Chocoana y del Aguabajo. Las siguientes imágenes corresponden a células ritmo - melódicas que son características tanto en el Bambuco como en el Aguabajo y la Jota Chocoana.

#### Bambuco

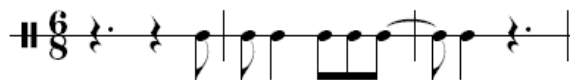


Imagen 1(Pardo y Pinzón, 1961)

#### Aguabajo



Imagen 2 (Pardo y Pinzón, 1961)

#### Jota Chocoana

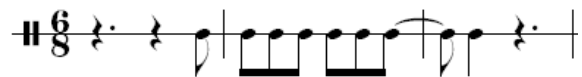


Imagen 3 (Pardo y Pinzón, 1961)

Vemos la similitud que hay entre las células rítmicas del Bambuco, el Aguabajo y la Jota Chocoana, en donde la frase empieza en antecompás, creando un impulso musical y en el último pulso del segundo compás se encuentra una sínepca externa, la cual sirve como apoyatura en la conclusión de la frase. Motivos rítmico - melódicos con estas características se pueden encontrar en temas musicales como el Bambuco “El Tato” de Oriol Rangel:





Imagen 4

O un Aguabajo tradicional:



Imagen 5(Pardo y Pinzón, 1961)

O en la sección B de la Jota Chocoana llamada “Prisionera”



Imagen 6(Pardo y Pinzón, 1961)

### 7.1.1.3. *Influencia Española.*

La cercanía del Bambuco con la música tradicional española se ve reflejada tanto en la sonoridad, hablando de la riqueza armónica, como en la instrumentación musical y su ostentosa dancística. La apropiación de las cuerdas pulsadas que se da en la región Andina del país, fue la herencia y el legado resultante del sincretismo cultural, donde instrumentos como la guitarra se fueron popularizando a lo largo del territorio nacional, acompañando los cantos que hablan de la vida.

Para Javier Ocampo la descendencia española en el Bambuco está encaminada hacia la similitud que tienen los ritmos del país Vasco con el aire tradicional colombiano. “Los ritmos Vascos, y entre ellos el zortzico, representan ritmos ágiles, sueltos y alegres, que sirven de soporte a una melodía de acentos quejumbrosos a veces, formando un interesante contraste, muy parecido a nuestro Bambuco” (Ocampo, 1976, p.98). Esta misma hipótesis es compartida (Zamudio citado por Restrepo, 1986), en donde la relación entre el Bambuco y los ritmos Vascos se encuentra en la “vivacidad de su ritmo”.

## Zortzikoa Entzuten



Imagen 7 (<http://bdb.bertsozale.eus/es/web/doinutegia/view/2365-zortzikoa-entzuten>)

Las similitudes del Bambuco con algunos aires españoles, no estaban solamente ligadas a lo musical, sino también a la danza, la cual es inherente a este. Según (Davidson citado por Restrepo, 1986) se descartan varias posibles procedencias teniendo en cuenta la danza, como el caso del zortzico Vasco, el cual era danzado solo por hombres. Uno de los aires que compartía múltiples similitudes con el Bambuco era el ritmo La Tirana de Andalucía, la cual se parecía en la construcción de los versos y la danza entre hombres y mujeres.

### 7.1.2. Escritura.

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

## Cuatro Preguntas

Pedro Morales Pino

Imagen 8 (Pardo y Pinzón, 1961)

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

## Cuatro Preguntas

Pedro Morales Pino

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

Imagen 9(Pardo y Pinzón, 1961)

Con la escritura en 6/8 los acentos prosódicos coinciden con los pulsos fuertes de la métrica, facilitando su lectura y su interpretación. Los cambios armónicos se dan en el primer pulso del compás, situación que no ocurría en el compás de 3/4 ya que el cambio de acorde se daba en los pulsos débiles y de manera anticipada como por ejemplo el Bambuco “La Ruana” del compositor Luis Carlos González.

## La Ruana

Luis Carlos González

D7                      G                      D7                      G

La ca - pa del vie - johi-dal - go - se rom-pe pa - ra ser rua - na

Imagen 10

La riqueza rítmica del Bambuco se encuentra en su juego bi-métrico (3/4)(6/8) y la poli-rítmica como resultante de esta amalgama de compases. Temas como “El Republicano” del compositor Luis A. Calvo o “El Chiqui Murcia” de Carlos Alberto Murcia manejan esta lógica bi-métrica. La intercalación de estas dos métricas hace del Bambuco un aire único en el mundo, cargado de historias que exaltan lo que es Colombia y lleva a cuevas años de lucha y libertad.

### 7.1.3. Características Rítmicas.

El Bambuco posee unas particularidades rítmicas bien definidas y estas son un factor común en los diferentes tipos de Bambucos que existen en la región Andina y Pacífica. Las siguientes imágenes muestran unas células rítmicas de la tambora, el tiple y la guitarra, que sirve como base en la interpretación del Bambuco:

The image displays four musical staves representing different instruments in a Bambuco ensemble. The top staff is for the Aro (snare drum) in 6/8 time, showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The second staff is for the Parche (bass drum) in 3/4 time, showing a pattern of quarter notes with accents. The third staff is for the Tiple in 6/8 time, showing a melodic line with a G chord indicated above the first measure. The bottom staff is for the Guitarra in 3/4 time, showing a bass line with chords and eighth notes. The caption 'Imagen 11 (Sánchez, 2009)' is located to the right of the guitar staff.

La tambora resalta el juego bi-métrico del Bambuco, donde en el aro se acentúa los pulsos uno y cuatro del compás de 6/8, función que es apoyada por el tiple, manejando la misma acentuación rítmica; y el parche acentúa los pulsos dos y tres del compás de 3/4, esta acentuación del compás ternario es también resaltada por los bajos interpretados por la guitarra.

Cada una de estas células rítmicas contiene sus respectivas variaciones, pero en esencia es la utilización de una métrica binaria (6/8) contra una ternaria (3/4) o viceversa. A continuación se presentarán algunas de estas variaciones rítmicas:

The image shows nine rhythmic variations arranged in a 3x3 grid. The first two rows contain variations for 6/8 time, and the third row contains variations for 3/4 time. Each variation is shown as a single measure on a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The variations include different combinations of eighth and quarter notes, rests, and accents.

Imagen 12

#### 7.1.4. Melodía.

Los recursos ritmo-melódicos que se utilizan en el Bambuco sobre frases de ocho compases son: la Anacrusa, el acéfalo, la síncopa interna y síncopa caudal cada compás o cada dos compases. La figuración rítmica más reiterativa en las melodías del Bambuco es la corchea. Según Carlos Miñana “La corchea es la base del Bambuco tanto en la rítmica de la melodía como en lo percutivo. En segundo lugar están las negras...y valores de mayor duración: negra con puntillo, blanca, blanca con puntillo, dos blancas con puntillo ligadas” (Miñana, 1987, p. 47-48).

Estos son algunos ejemplos ritmo-melódicos del Bambuco sobre una frase de cuatro compases:



Imagen 13 (Miñana, 1987)

#### 7.1.5. Forma del Bambuco.

La estructura formal del Bambuco tradicional está conformada por tres secciones A - B - C, habitualmente cada una de estas secciones están compuestas por 16 compases con sus respectivas repeticiones. En algunos casos, estas secciones poseen más de 16 compases como por ejemplo el Bambuco “Bochicaneando” del maestro Luis Uribe Bueno en donde la sección A posee 20 compases o el Bambuco “El Tigre” de Oriol Rangel que en su sección B posee 20 compases. (Montalvo y Pérez, 2006). Cada periodo varía en su cantidad de compases de acuerdo al complemento o aumento al final de la frase.

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



Imagen 14 (Montalvo y Pérez, 2006).

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

<b>A:II</b>	<b>B:II</b>	<b>A:II</b>	<b>C:II</b>	<b>A:II</b>
-------------	-------------	-------------	-------------	-------------

Imagen 15 (Montalvo y Pérez, 2006).

### 7.1.6. Armonía.

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

Estructura armónica en Bambucos menores

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

Estructura armónica en Bambucos mayores

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

Imagen 16 (Montalvo y Pérez, 2006).

## 7.2. Pasillo

El Pasillo es otro aire autóctono de Colombia, el cual resalta los más hermosos paisajes, la alegría de su gente y la riqueza cultural que precede la época pos-colonial. Aunque comparte varias similitudes con el Bambuco, en aspectos rítmicos y melódicos, el Pasillo tiene su propio espacio en la historia cultural colombiana. Abriéndose espacio entre las fiestas populares de los pueblos o en los bailes de salón de los más acomodados, las exploraciones en torno al Pasillo llevaron a que este fuera uno de los aires más populares en el siglo XIX y que su auge tocara las puertas hasta de los más escépticos de la academia musical colombiana de la época.

El Pasillo carece de una fecha exacta de aparición, situación similar a la del Bambuco, pero su génesis está encaminada al sincretismo cultural entre españoles y las tribus precolombinas. Esta música folclórica trasciende a lo largo de la historia debido a la tradición oral, la cual mantiene la llama viva de las costumbres de generaciones que habitan un territorio. “La música folclórica se perpetúa por medio de la tradición oral; es colectiva, por cuanto es patrimonio de un pueblo que la canta, la danza y ejecuta con verdadero orgullo regional y nacionalista” (Ocampo, 1976, p.26).

### 7.2.1. Origen.

Establecer un lugar y una fecha de procedencia del Pasillo es una labor que posee pocos elementos investigativos para reconstruir la historia. Ya lo afirma Javier Ocampo

La música folclórica se caracteriza por su origen anónimo. Nadie en Colombia podrá desentrañar quién compuso el primer torbellino, los primeros Bambucos, currulaos cumbias, pasillos, etc. Estos aires se consideran vernáculos, son producto de música transculturada de diversos matices, la cual fue adoptada por los sectores bajos de la población durante la colonia y los primeros tiempos de la República conocieron los instrumentos, canciones y danzas de los salones aristocráticos españoles y criollos, y aquellos que las clases bajas españolas introdujeron y enseñaron a indígenas y mestizos. (Ocampo, 1976, p.27).

El origen del Pasillo puede estar determinado por características similares que comparte con otros ritmos influyentes de la época. Uno de ellos es el Valse europeo, el cual se extendió por el territorio nacional y a lo largo y ancho del continente americano. “Este fenómeno de nacionalización del Valse no es privativo de Colombia. Pasillo hay en Costa Rica y Ecuador. En el Perú Valse criollo, en la Argentina el valse encadenado” (Perdomo, 1980). Pero el Valse que era interpretado por los criollos del altiplano tenía un aire más vivace y fiestero, caso contrario al Valse que sonaba en Ecuador, el cual era lento y melancólico. Al tocar el Valse con un tempo acelerado, se hizo una distinción con el Valse europeo y por estas razones se llamo el Valse del país, Valse apresurado, Valse redondo bogotano, capuchinada, estrós y varsoviana. (p.220)



El nombre de “Pasillo” puede estar relacionado con sus formas dancísticas, según Francy Montalvo, la forma de bailar este aire vernáculo era dando pequeños pasos o “Pasillos”. Múltiples versiones podrían existir para determinar el origen del nombre “Pasillo”, pero varias convergían o tenían relación al estilo en el que era ejecutado por sus bailarines. (Montalvo y Pérez, 2006).

Según (González y Collazos, 2013), la popularidad de los aires autóctonos colombianos como el caso del Pasillo y el Bambuco, tomo más fuerza a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX gracias al compositor Pedro Morales Pino, quien compuso innumerables Pasillos, Bambucos y danzas, en donde el conjunto principal estaba conformado por tiples, bandolas y guitarras, abriendo un espacio para los nuevos sonidos nacionalistas en pro de generar identidad cultural. “Algunas de sus contribuciones: Definir una estructura de tres secciones (conocida hoy en día), reestructurar la bandola (tanto en forma, modificando el número de órdenes, como la importancia de esta en el formato), establecer un formato específico (tiple, bandola, guitarra) y comenzar a escribir sus distintas composiciones y arreglos, y la creación de la Lira Colombiana.” (Montalvo y Pérez, 2006,p.56). La celebración del centenario de la independencia fue un paso importante para destacar la música tradicional hecha en el país, por parte de la nueva ola de compositores discípulos de Pedro Morales Pino, como Fulgencio García, Ricardo Bernal, Emilio Murillo o Luis A. Calvo.

### 7.2.2. Escritura.

La escritura del Pasillo no posee mayores contratiempos en el momento de determinar la métrica, al catalogarse como un aire muy cercano al Valse europeo. Estos dos aires comparten la misma signatura tiempo de 3/4, pero el Pasillo hace una distinción característica, que consiste en acentuaciones rítmicas en el pulso uno y en el pulso tres del compás.



Imagen 17

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

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

instrumental, es característico de los cantos enamorados, desilusiones, luto y recuerdos; es típico de las serenatas y de las reuniones sociales de cantos y en aquellos momentos de descanso musical... Era un baile de salón y de fiestas de familia muy apetecido en Colombia y en especial Antioquia y Caldas” (Ocampo, 1976, p.112-115).

## Lejanía

Pasillo

Pedro Morales Pino  
(1863-1926)



Imagen 18 (González y Collazos, 2013)

Pasillo fiestero: Este tipo de Pasillo es interpretado a tempo allegro al ritmo de tamboras, flautas, tiples y guitarras. Según Javier Ocampo “El Pasillo fiestero instrumental, que es el más característico de las fiestas populares, baile de casorios y de garrote; se confunden con las típica banda de música de los pueblos, con los fuegos de pólvora, retretas, corridas, etc.” (Ocampo, 1976, p.112)

## Cachipay

D.R.A



Imagen 19

### 7.2.3. Características Rítmicas.

Las bases rítmicas del Pasillo están determinadas por una acentuación en los pulsos uno y tres del compás de 3/4, el cual genera un impulso anticipatorio al compás siguiente, dándole al aire popular un carácter dinámico en comparación con su antecesor el valse. Según Cifuentes (citado por Perdomo, 1980) “Su ritmo se basa en una fórmula de acompañamiento compuesta por tres notas de distinta acentuación, en este orden: larga, corta, acentuada. Admiten gran variedad de ritmos y es por lo general el ritmo más gustado de los trovadores populares, se escribe generalmente en la signatura de 3/4” (p.220)

Los aspectos generales en el acompañamiento del Pasillo están demarcados por las siguientes células rítmicas, los instrumentos habituales en su interpretación son el tiple, la guitarra y la percusión menor:

The image displays musical notation for the accompaniment of Pasillo. It is divided into two parts: the main accompaniment on the left and 'Variante 1' on the right. Both parts are in 3/4 time. The instruments listed are Cucharas, Tiple, and Guitarra. The Tiple part is characterized by sixteenth notes with 'V' and 'x' markings above them, indicating specific rhythmic patterns. The Raspa part in 'Variante 1' also features sixteenth notes with 'V' markings.

Imagen 20 (Franco, 2005)

Se puede apreciar en la imagen anterior que el acompañamiento del Pasillo está determinado por el conjunto de 6 corcheas que interpreta el tiple, el cual es apoyado rítmicamente por las cucharas o la raspa. En esta subdivisión constante se hace énfasis en la acentuación del pulso fuerte del tiempo dos y el tiempo débil del pulso tres, situación contraria al Bambuco, en el cual se acentúa el pulso uno y cuatro del compás de 6/8. El papel de la guitarra está demarcado por su acentuación en el pulso uno (bajo) y tres del compás (acorde).

Las figuras rítmicas más usadas en el Pasillo son la corchea, la negra, la negra con punto, blanca y blanca con punto. La sensación de continuidad rítmica está a cargo de la subdivisión del compás de 3/4 en corcheas interpretado por el tiple y la percusión. A continuación se presentarán algunas de las variantes de las células rítmicas utilizadas en Pasillo, estas células rítmicas pueden ser utilizadas en la melodía, en el acompañamiento del bajo o algún instrumento armónico (guitarra o piano) y la percusión:

The image shows nine musical examples of rhythmic cells in 3/4 time. Each example begins with a double bar line and a 3/4 time signature. The cells are as follows:
 

- Example 1: Quarter, quarter, quarter.
- Example 2: Quarter, quarter, quarter.
- Example 3: Quarter, quarter, quarter.
- Example 4: Quarter, quarter, quarter.
- Example 5: Quarter, quarter, quarter.
- Example 6: Quarter, quarter, quarter.
- Example 7: Quarter, quarter, quarter.
- Example 8: Quarter, quarter, quarter.
- Example 9: Quarter, quarter, quarter.

Imagen 21

#### 7.2.4. Forma del Pasillo.

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

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



Imagen 22 (Montalvo y Pérez, 2006).

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



Imagen 23 (Montalvo y Pérez, 2006).

#### 7.2.5. Armonía.

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

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

Estructura armónica en Pasillos mayores

Imagen 24 (Montalvo y Pérez, 2006).

## Estructura armónica en Pasillos menores

Forma	Ejemplo	Temas
A Primer grado en menor	Dm	Jaime Llano, Humorismo, Sentimiento Campesino, Coqueteos, Ecos de Colombia, Peloteros, Día de reyes, Rodrigo Mantilla, Oscar y Gabriel.
B Paso al relativo mayor, vuelve al modo menor	F y Dm	
C Paso a la Paralela	D	

## Estructura armónica en Pasillos menores

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

## Estructura armónica en Pasillos menores

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

Imagen 25 (Montalvo y Pérez, 2006).

### 7.3. Adolfo Mejía Navarro

*“El tiempo y yo marchamos  
en dirección opuesta,  
yo busco mi ventana,  
el busca mi total”  
Adolfo Mejía*

#### 7.3.1. Biografía.

Compositor, poeta y pintor, eran unas de las múltiples facetas de este Artista Sinceano, Adolfo Mejía nace el 5 de febrero de 1905 en San Luis de Sincé, Sucre. Su padre Adolfo Mejía Valverde y su madre Francisca Navarro inculcan en él la pasión por la música, la cual se convierte en su estilo vida, para marcar así un precedente en la historia de la música colombiana. Su padre era músico y joyero. En el pueblo de San Luis de Sincé fue el músico más representativo según el poeta Miguel Iriarte, en donde participaba en un grupo tocando el tiple, y acompañado de su hijo, Adolfo Mejía Navarro, quien interpretaba la guitarra a la edad de ocho años (Interdís, 2005).

La fuerte influencia de su padre, llevo a Adolfo Mejía Navarro a tener un acercamiento a los aires del país, no solo de la Región del Caribe sino de aquellas que eran interpretadas con tiples y guitarras, estamos hablando de la música de la Región Pacífica y Andina, símbolo nacional del siglo XX, el Bambuco y el Pasillo.



Adolfo Mejía arribo a Cartagena a la edad de 11 años, donde fue acogido entre sus murallas y donde sus calles y costas fueron inspiración en las obras de este importante compositor. Para 1918 ingresa a la Escuela de la Universidad de Cartagena donde toma clase con el maestro Eusebio Fernández quien hizo sus estudios musicales en Europa y formo una escuela en Cartagena (Interdís, 2005).

Imagen 26 Interdís, 2005

Según el investigador musical Enrique Luis Muñoz, Adolfo Mejía se forma bajo los cánones estilísticos de la escuela italiana, los cuales eran fomentados por sus maestros Lorenzo Margotini, Tito de San Giorgy y D´ Santis. Pero Mejía no estaba de acuerdo con dejar a un lado sus raíces, ya que la filosofía de esta escuela consistía en centrar toda la atención a la influencia cultural europea y no darle valor a la producción musical del país. Su pasión por los aires nacionales se ven reflejada en sus composiciones como “Pequeña Suit”, en sus Bambucos, Danzas y Pasillos.

En su estancia en Cartagena, Adolfo Mejía es participe de varias estudiantinas que con el tiempo se convertirían en orquestas de gran nombre y prestigio. Una de ellas era la estudiantina a cargo del

músico Francisco Lorduy, que para el año de 1923, sería la primera orquesta de Jazz en el país. La Orquesta Jazz Band Lorduy fue la representación en Cartagena de la producción musical que se daba en esa época en Estados Unidos, la era de las Jazz-Bands. En esta orquesta tocaba con el músico que posteriormente sería un hito de la música del Caribe colombiano: Ángel María Camacho y Cano (1901-1993), quien era el pianista de la orquesta (Interdís, 2005). Esta experiencia serviría de puente entre Adolfo Mejía y el campo de los arreglos y la dirección musical.

Según Adolfo González hablando sobre Camacho y Cano “Además se vinculó como pianista a la Orquesta de Pacho Lorduy, la mejor de la ciudad según me contó alguna vez Jorge Artel, una agrupación que tenía violín, flauta, saxo, clarinete, contrabajo, batería, piano y cantante. Y en la que también estaban Adolfo Mejía (flauta y a veces reemplazaba a Camacho en el piano) y José Pianeta Pitalúa (trombón) (González Henríquez, 1989: 86). Cuatro años con Lorduy fueron su escuela de música costeña.” (González, 2009, p.116)



Imagen 27 Interdís, 2005

En 1930 emprende un viaje a Nueva York con el violinista Ladislao Orozco, allí conforma el Trío Albeniz, que según Enrique Luis Muñoz, era el trío de planta de la National Broadcasting Company, que era una cadena de radio y televisión, este trío era conformado por el músico argentino Terig Tucci, el laudista catalán Antonio Francés y Adolfo Mejía quien interpretaba la guitarra. Su estancia en Nueva York dura alrededor de tres años. (Muñoz, 1994)

Mejía regresa a Cartagena en el año de 1933 y unos meses más tarde, viaja a Bogotá para trabajar como bibliotecario y copista de la Orquesta Sinfónica Nacional. Para 1936, Adolfo Mejía ingresa al Conservatorio Nacional de Música que hace poco tiempo se había sumado a la Universidad Nacional. Allí toma cursos de armonía, contrapunto e historia de la música, donde el cuerpo docente del conservatorio estaba constituido por Gustavo Escobar Larrazábal, Jesús Bermúdez Silva y Andrés Pardo Tovar (Interdís, 2005).

Gustavo Escobar Larrazábal (1890-1968) pianista, pedagogo y director del Conservatorio Nacional, algunas de sus obras representativas fueron “Bambuco en rondo” y “Bambuco Característico”. Jesús Bermúdez Silva (1884-1969) compositor y docente del Conservatorio Nacional y del Conservatorio del Tolima en Ibagué, su estilo es característico por utilizar rítmicas de la región Andina colombiana. Andrés Pardo Tovar (1911-1972) Escritor, musicólogo y crítico, fue el precursor de la etnomusicología en Colombia. (Perdomo, 1980)

Según Egberto Bermúdez, en 1938 se conmemoraba los 400 años de la fundación de Santa fe de Bogotá con el concurso de composición “Ezequiel Bernal”, donde Adolfo Mejía estrena su obra “Pequeña Suit”, la cual lo cataloga uno de mejores compositores de la época nacionalista al lado su

maestro el músico Jesús Bermúdez Silva (Interdís,2005). El concurso de composición “Ezequiel Bernal” ya había galardonado, también con una obra nacionalista, al músico Andrés Martínez Montoya en el año de 1925, quien con su obra “Rapsodia Colombiana” para banda, realizaba un viaje por los aires colombianos representativos de la época el Torbellino y el Bambuco. (Perdomo, 1980)

El premio de este concurso era una beca para estudiar en el extranjero, Adolfo Mejía elige Francia para estudiar en la Escuela Normal de Música de París, *L'École Normale de Musique de Paris*, allí toma clases con Nadia Boulanger en 1939. Adolfo Mejía debe abandonar sus estudios el mismo año en el que ingresa a la Escuela Normal de Música debido al inicio de la segunda guerra mundial. Mejía emigra al sur de Francia y luego embarca un viaje hacia Italia donde, según Enrique Luis Muñoz, viajaría en barco hacia Brasil y allí retorna a Nueva York en compañía de Leopoldo Stokovsky y Gustavo Lemaitre. (Bermúdez, 1999)



Imagen 28 Interdís, 2005

Adolfo Mejía vuela a Cartagena donde se vincula con la sociedad Proarte musical, donde cumple el roll de técnico musical en los conciertos sinfónicos, donde participaban orquestas y solistas como Andrés Segovia, Antonio María Valencia, Nikita Magaloff, entre otros. En este tiempo Mejía participa como director de la Orquesta Sinfónica Nacional (Interdís, 2005).



Imagen 29 Interdís, 2005

Una vez ya radicado en Cartagena, Adolfo mejía entra a trabajar como maestro en la Escuela Música, actual Escuela de Bellas Artes, en las cátedras de armonía y guitarra. (Bermúdez, 1999)

Aunque su preparación profesional fue autodidacta, sus conocimientos musicales en composición, arreglos y dirección, eran bastante sólidos. Con experiencia en orquesta sinfónica, orquesta jazz band y conjuntos, Adolfo Mejía era uno de los músicos más sobresalientes del siglo XX en Colombia.

Según el investigador Enrique Luis Muñoz, Adolfo Mejía era un profundo conocedor de la poesía, la pintura y la música, un artista integral en todo el sentido de la palabra. Fue un hombre culto, poliglota, que hablaba más de 4 idiomas, árabe, griego, alemán, francés, italiano e inglés. De



profundos pensamientos filosóficos y teológicos desligado al catolicismo, encontrándose por caminos del Hermetismo y el Esoterismo. (Interdís, 2005).

Mejía fue un hombre muy cercano a la bohemia, amante del compartir con amigos y familiares noches de música y poesía. Al son de una buena bebida y cena, en el patio de la señora Candita Rojas, Mejía compartía sus historias con la familia Lemetrie y con personajes como Gabriel García Márquez y su hermano Jaime García Márquez, según Enrique Muñoz, las reuniones bohemias en los “patios” de las casas, fueron los lugares contestatarios de los salones privados de la sociedad aristocrática cartagenera de los años 50 (Interdís, 2005).



Para el año de 1955, Adolfo Mejía es condecorado con la Orden Naval Almirante Padilla en el grado de caballero, por su composición el himno de la Armada Nacional. Desde 1955 hasta 1968 Mejía trabaja como director de la Orquesta del Instituto Musical de la Universidad de Cartagena y como docente de la misma en la cátedra de guitarra, violonchelo y armonía. Otros reconocimientos por su trabajo cultural en el país, fue el de Doctor Honoris Causa en humanidades en 1970 y en ese mismo año recibe el Premio Nacional de Música como compositor por parte del Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), fue el primer compositor del país en recibir esta condecoración. (Mejía, 1990)

Imagen 30 interdís 2005

Grandes obras son reconocidas del maestro Mejía, como el Himno a Cartagena, Himno de la Armada Nacional, el bolero “Cartagena” o los preludios para piano. Según Luis Enrique Muñoz, Adolfo mejía no fue muy cercano a los reconocimientos y los homenajes, situación que llevo a no completar la antología de su obra y que muchas de estas continúen extraviadas. (Interdís, 2005). Mejía llegó a interpretar a la perfección múltiples instrumentos como la guitarra, el tiple, el piano y la flauta travesa.

Existe una recopilación póstuma de las obras completas para piano del maestro Mejía, este trabajo estuvo a cargo por parte del Colegio Máximo de Las Academias Colombianas - Patronato Colombiano de Artes y Ciencias publicado en 1990. Sumado a esto, están registradas en el Centro de Documentación Musical del Ministerio de la Cultura alrededor de 80 obras entre ellas, 10 piezas para orquesta sinfónica, 9 obras corales, 24 obras para piano y 9 obras para música de cámara. (Interdís, 2005).

Estas son algunas de sus obras más representativas:

Poemas sinfónicos: **América** (1946) e **Íntima** (1941), sus piezas orquestales **Preludio para La Tercera Salida de Don Quijote** (1938), dos **Homenajes**, **Acuarela** (1941), el **ballet Finita–Remanacuaca el condenillo**, el **Capricho español** con arpa solista (1944), varias piezas para voz y piano (**Cartagena**, **Ilusión**, **Te quiero**, **Tú vives en mí**, **Oye**), abundantes ejemplos de música de cámara **Trío para violín, cello y piano**, **Impromptu** para cello y piano, **Lopezca**, **Oye (Canción sin palabras)** y otras piezas para violín y piano, música para guitarra (**Bambuco**, **Preludio**, **Españolerías**, **Joyas**), para piano (**Pasillos**, **Bambucos**, **Preludios**, **Pincho**, **Improvisación**, **El burrito**, **Manopili**), y obras vocales profanas (**Arrurrú**, **El torito**, **El tropelín**) y religiosas (**Ave María**, **Dios de bondad**).

(Programa VI festival internacional música de cámara colombiana, 2008, p8)



Imagen 31 Interdís, 2005

Adolfo Mejía permanece recluido en su propio hogar debido a una trombosis cerebral la cual lo lleva a una inactividad musical durante los tres últimos años de su vida, tiempo en el cual no tiene contacto con el mundo exterior. Fallece el 6 de julio de 1973 por un infarto cardíaco, en la ciudad de Cartagena de Indias. (Interdís, 2005). Perdurará el recuerdo de un músico que rompió los paradigmas y estilos de la época, que impregnaría con sonoridades de la Europa del siglo XX la música de su región y de su país.

La música de Adolfo Mejía es el balance entre alto conocimiento de los sistemas musicales y el profundo sentir de los aires colombianos de inicios del siglo XX. Bambucos, Pasillos, Torbellinos cargados de complejas técnicas compositivas, hacen de su música un claro ejemplo de un arte contestatario ante la línea divisoria entre lo clásico y lo popular. Mejía con su ingenio se abrió camino entre lo “culto” y lo “folclórico” exaltando estas dos tendencias en posiciones igualitarias.

Mejía es reconocido como uno de los músicos más versátiles de la época, cuyas piezas para piano dan muestra de la habilidad que tenía en el manejo del estilo musical y la frescura o naturalidad con la que lo representa en sus obras. Temas como los preludios 1,2 y 3, este ultimo para arpa, son una representación libre del periodo impresionista francés y el posromanticismo europeo, cuyos sonidos rompe las estructuraciones triádicas, generando un aporte en el carácter atmosférico y textural. Sumado a esto se encuentran obras que representan los sonidos populares, no solo de Colombia, sino a nivel latinoamericano, entre ellas la danza “Trini”, la danza “Pincho”, la Zamba argentina “Manopili” y los de aire nacional: Bambuco y Pasillo.

### 7.3.2. Obra.

Aquel que tiene el gusto de escuchar las obras del maestro Adolfo Mejía, puede llevarse una idea de cómo la música es utilizada como elemento sincrético entre culturas que distan a miles de kilómetros, con personajes, territorios e historias diferentes pero que convergen en un desarrollo estilístico musical capaz de traspasar las fronteras de espacio y tiempo. Así es como Adolfo Mejía marca un hito importante en la historia de Colombia.

Aunque el sincretismo cultural que se da en el país, después de la colonización (Capítulo 1), está determinado por el poder, la jerarquización, el miedo, la avaricia y las expresiones culturales vernáculas de lo que hoy llamamos Colombia. Expresiones que resistieron y sobrevivieron, primero fijando los pilares estructurales basándose en sus raíces y creencias, y segundo aceptando estas nuevas tendencias artísticas extranjeras, acogiéndolas y adaptándolas de tal manera que estos nuevos elementos nutrirían las expresiones culturales del momento (la música, la danza y el lenguaje). Es así que Adolfo Mejía encarna esta mixtura cultural, pero no en aras de la imposición y el radicalismo sino como una idea fresca y propositiva ante un siglo XX demarcado por la división de clases y el invasivo pensamiento occidental centro-europeo.

Adolfo Mejía fue aquel hombre ávido de conocimiento que recorrió el mundo sin prejuicio cultural, siempre abierto a cualquier enseñanza y aprendizaje, un hombre alimentaba su sabiduría no solo en los espacios académicos, sino en la concurrencia en la vida bohemia, donde al son de un buen tema musical y una copa de vino, se dialoga sobre aspectos importantes y trascendentales de la vida. Mejía plasma en su obra una visión bastante interesante, en donde el conocimiento no es para un solo sector de la población o para la “elite”, sino todo lo contrario, el conocimiento para todos a favor de la identidad cultural. Su propuesta está influenciada por el aire nacionalista que se vivió en Europa en el periodo posromántico en los siglos XIX y XX, en donde se relacionan elementos de las músicas folclóricas con elementos de la música clásica o erudita.

Las versiones para piano y banda mencionadas atrás aluden al uso de la notación musical en el marco del nacionalismo en el campo de la música académica. Behague ha indicado claramente en el caso del Brasil, las formas musicales populares urbanas, que a su vez tenían fuertes raíces en la música tradicional, constituyen la base de ese nacionalismo musical surgido en el terreno de la música académica<sup>57</sup>. En lo que se refiere a la costa Atlántica de Colombia, esta tradición ya había sido iniciada, desde el punto de vista del nacionalismo musical, por Adolfo Mejía (1905-1973) en su Pequeña suite, de 1938

(Bermúdez, 2005, p 226)

Músicos de la talla de Béla Bartók, Rimsky Kórsakov o Heitor Villa-lobos, eligieron la música folclórica de su país de origen, como la piedra angular en sus composiciones. Ya lo expresa Béla Bartók: “Otra circunstancia había ejercido sobre mí una decisiva influencia durante este periodo. Me refiero a la corriente de pensamiento que iba descubriendo y revelando los valores tradicionales de nuestra cultura nacional y cuya influencia se extendía al campo mismo del arte”

(Bartók, 1979, p.38)

Sacar a colación al músico Húngaro Béla Bartók ayudará a entender la posición de un artista que basa su obra en los aspectos culturales de su país. Para Bartók era de suma relevancia que ese sentimiento de nacionalidad era alimentado por los valores culturales expresados en la poesía y en las músicas populares, aquel orgullo nacional cargado de identidad capaz de hacer distinción entre las comunidades aledañas. Su gran investigación, de la mano del músico Zoltan Kodaly, apporto información de con detalle sobre las músicas populares de Hungría, delimitándola con el fin de hallar las características más puras de esta música. Este camino los llevo a descubrir y recopilar la multiplicidad de melodías no solo de la región húngara, sino de varias regiones de la Europa oriental, entre ellas se encuentra la música popular eslovaca, música rumana, cantos populares de Turquía y melodías francesas (Bartók, 1979)

En Bartók, el trabajo composicional con base en músicas populares iba más allá de una inspiración netamente musical, fue un trabajo seriamente investigativo. Para inicios del siglo XX, el posromanticismo se había encargado de extender el sistema tonal llegando a puntos limitantes, generando así un movimiento de oposición y renovando la estética musical de este periodo. Un elemento cercano y poco explorado eran las músicas campesinas que habían estado bajo la sombra de la música culta y en muchos casos en el olvido. Para Béla Bartók no era suficiente llevar la música campesina a la música culta, o interpretar alguna melodía popular guardada en un museo. Para él era importante que su música no solo expresara la melodía campesina sino que reflejara la atmosfera concebida por los campesinos al momento de interpretar su música. (Bartók, 1979).

Según mi opinión personal, nadie puede sufrir una influencia verdaderamente profunda de parte de la música campesina si no “experimenta” esta música en el lugar mismo, es decir en comunidad con los campesinos... En este caso, puede decirse que el compositor se ha enseñoreado del lenguaje empleado por los campesinos, y que lo domina con la misma desenvoltura y perfección con que un poeta usa la lengua madre. Vale decir: el módulo expresivo de la música campesina se ha convertido en su lenguaje (Bartók, 1979, p. 91-96)

Aunque Adolfo Mejía no viaja a la región Andina o Pacífica con fines investigativos sobre Bambucos y Pasillos, él se inmersa en estas músicas bajo la influencia de su padre, que al ritmo del tiple y guitarra transfiere a su hijo las dulces melodías andinas y las canciones que exaltan lo más hermoso del territorio nacional. Mejía entiende su posición entre lo popular y lo “culto”, y lo expresa con gran complejidad pianística y esencia folclórica.

El panorama musical en la primera mitad del siglo XX en Colombia no dista de la fuerte influencia nacionalista del continente europeo. Para inicios del siglo XX en Colombia, se marca dos tendencias musicales fuertes, la primera es el auge de los aires populares colombianos encabezados por músicos como Pedro Morales Pino, Emilio Murillo o Luis A. Calvo, que con el apoyo de las celebraciones del centenario independentista, posicionaría al Bambuco y al Pasillo como la música nacional por excelencia. Mientras por otra parte se encuentra Guillermo Uribe Holguín, cofundador del Conservatorio Nacional de Música, quien difundía la música culta y la defendía con ínfulas de grandeza. (Bermúdez, 1999). Describe Egberto Bermúdez “Las posiciones eran irreconciliables: por un lado Murillo y Guillermo Quevedo, xenófobos y empeñados en universalizar su provincialismo, y por otra parte Uribe Holguín, mejor conocedor de la música europea, pero prejuiciado y desinteresado por la tradición local.” (Bermúdez, 1999, p.9).

Estas disputas entre la música académica y la música folclórica van disminuyendo su intensidad acorde pasa el tiempo. El ingreso del pasillo, interpretado en el piano, a los bailes de salón, la creación de grupos de cámara con instrumentos de cuerdas pulsadas (guitarra, bandola y tiple) y la proliferación de composiciones de carácter nacionalista, generó un puente dialógico entre las concepciones estilísticas musicales que conllevaron a reconocer y destacar la música folclórica en el ámbito de la música académica. Reconocimientos a composiciones con aires autóctonos, como el premio Ezequiel Bernal, fueron un impulso significativo para que los compositores de inicios del siglo XX viraran hacia las músicas populares.

La visión holística de la música en Adolfo Mejía se ve reflejada en sus composiciones, donde integra en ellas sistemas musicales como la tonalidad expandida, la modalidad, el atonalismo y la politonalidad. Mejía en esa búsqueda de sonoridades que le permitieran una ampliación del campo armónico y una exploración desde lo textural, utilizando herramientas que le permitían aislarse de la estructuración de acordes por terceras superpuestas, (rompiendo así la jerarquización y la funcionalidad de un acorde, herramienta bastante reiterativa en el periodo clásico y romántico) y proponiendo unas modificaciones estructurales en la concepción formal del Pasillo y del Bambuco.

Las Obras Completas para Piano de Adolfo Mejía (1990), recopiladas por el Colegio Máximo de las Academias Colombianas y grabadas por la artista Helvia Mendoza, son las de mayor auge en los tiempos actuales. En ella Mejía refleja la fuerte influencia de las músicas populares, su vasto conocimiento de la música europea y su gran versatilidad en el manejo del piano. Los Bambucos y Pasillo consignados en esta obra póstuma proponen una nueva visión de la música tradicional, donde la transfiguración del género se da de manera gradual pero con una preservación de su esencia rítmica.

## 8. Análisis

El análisis los elementos musicales que constituyen la propuesta musical de Adolfo Mejía es uno de los pilares principales de esta investigación, en donde se describe el manejo del ritmo, la melodía, la armonía, la dinámica y la forma. Según Jan LaRue, el análisis puede estar determinado por tres estadios principales: antecedentes, observación y evaluación. Los antecedentes están enfocados hacia una contextualización histórica (ver capítulo 1), en donde se describe el contexto histórico y las concepciones estilísticas, en este caso, las descripciones de los aires tradicionales del Bambuco y el Pasillo. En la observación se describirá los elementos básicos del análisis [Tipología (Sonido, armonía, melodía, ritmo), movimiento y forma], desde la concepción de la grande, mediana y pequeña dimensión. En la gran dimensión, se describirá cómo confluyen cada una de las partes entre sí, los puntos climáticos de la obra y movimiento, para adquirir una mirada holística de la obra y un sentido de totalidad musical. La mediana dimensión se enfoca en cada una de las partes de la pieza, en cómo se da la formación de ideas musicales en cada una de ellas. La pequeña dimensión hace referencia a los elementos constitutivos más pequeños, valga la redundancia, el motivo, la semi-frase, frase. Ya el proceso de evaluación está encaminado a identificar las características y rasgos distintivos del compositor o de la obra. (LaRue, 1989). “debemos evitar conscientemente cualquier tipo de observación excesivamente detallada, registrando solamente los fenómenos más

característicos. La prueba más apropiada de una observación no reza: ¿Es cierta?, ¿Es verdadera? sino ¿Es significativa?” (LaRue, 1989, p.27)

Las siguientes son las categorías analíticas del estilo según Jan LaRue de acuerdo a cada dimensión:

### 8.1. Gran Dimensión

**Sonido:** Esta categoría está determinada por las frecuencias de contrastes y el grado de contraste entre las tramas de las partes. Para determinar la frecuencia de contraste y el grado de contraste se utilizan tres subcategorías (Alto, medio y bajo). El movimiento es el que describe el flujo de la pieza, definido como los cambios rítmicos en la obra. La energía del movimiento depende de la frecuencia y los grados de cambio del ritmo; y la forma, se enfoca en las contribuciones de los procesos de articulación y continuación entre las partes de la obra.

**Armonía:** Determina el grado de contraste de carácter armónico entre las partes de la obra, donde se establece una tipología en esta categoría: “Colorística - tensional, acórdica - contrapuntística, disonante -consonante, activa- estable, uniforme - variada, mayor - menor, diatónica - cromática - modal - exótica - por cuartas, etc.” (LaRue, 1989, p.38)

**Melodía:** La tipología en la gran dimensión, al describir la melodía de una sección, se puede dar en los siguientes términos generales: modal, diatónico, cromático, exótico y otros parecidos. De igual manera se puede clasificar la percepción melódica como cantábil, melodía instrumental, por grados conjuntos, por saltos, etc.

**Ritmo:** En esta categoría se tiene en cuenta el ritmo con respecto a tempo y la métrica, describiendo así los siguientes parámetros: Espectro total de tempo, contraste de tempo entre las partes, preparación para el cambio de tempo y alteraciones del tempo dentro de la misma parte o sección.

### 8.2. Mediana Dimensión

**Sonido:** Esta descrito por los siguientes apartados básicos: “Timbre: los colores que elije el compositor: Vocal, instrumental y otros; Dinámicas: la intensidad del sonido.... la que se desprende de la disposición de fuerzas empleadas en la pieza. Textura y trama: La disposición de los timbres, tanto en momentos determinados como en el continuo despliegue de la obra.” (LaRue, 1989, p.17). La textura también se puede catalogar por convencionalismos construidos a lo largo de la historia: Homofónico, polifónico, polaridad melodía - bajo, melodía más acompañamiento y texturas especializadas por secciones.

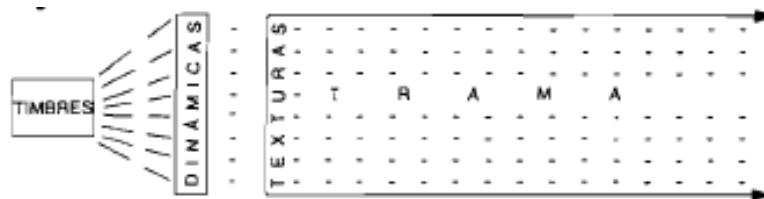


Imagen 32 (LaRue, 1989)

**Armonía:** Tiene relación con la superposición de sonidos y con sus combinaciones verticales y horizontales. En este aspecto, se tiene en cuenta el contrapunto, la polifonía, disposiciones disonantes alejadas a la estructuración triádica y el proceso de modulación.

...podemos diferenciar más claramente, en muchos períodos de la historia de la música, el comportamiento de los convencionalismos de la armonía. Estos convencionalismos ayudan considerablemente al análisis del estilo, puesto que proporcionan un mayor conocimiento en lo que se refiere a la evaluación de las tendencias progresivas, convencionales o regresivas del estilo armónico de cualquier compositor, distinguiendo lo que es común de lo que es extraño y original en el uso que hace de los acordes, progresiones y modulaciones. (LaRue, 1989, p.30)

**Melodía:** Hace referencia al rasgo o perfil formado por una sucesión de sonidos con una direccionalidad determinada, la cual nos ayuda a hacer una distinción entre las partes de la obra. Es el elemento más sobresaliente en la pieza y de mayor recordación entre el público. En la mediana dimensión se procura seguir las siguientes categorías:

- Recurrencia: Consiste en una repetición melódica inmediata o un retorno después de un cambio.
- Desarrollo: Es el proceso de descomposición motivica en que se sacan a la luz los diversos elementos que conforman el tema, por lo que utiliza elementos de la melodía principal, variándolos y recurriendo a técnicas como inversión, disminución, aumentación y retrogradación de motivos
- Respuesta: La melodía está estructurada en la forma antecedente - consecuente
- Contraste: Cada construcción melódica presenta material nuevo, constituyendo así un cambio completo en la frase.

**Ritmo:** Surge de los cambios que se producen en el sonido, la armonía y la melodía con respecto al tiempo, aportando de manera directa al movimiento. El ritmo es concebido desde tres estratos de acción: El *continuum*, como la consciencia de un pulso continuo que se deduce de la pieza. El ritmo de superficie, que es la posible combinación entre las figuras de la notación musical, y por último, las interacciones, que hacen referencia a un patrón regular o recurrente entre los otros elementos (sonido, armonía y melodía) y los ritmos de superficie. (LaRue, 1989)

### 8.3. Pequeña Dimensión

**Sonido:** Se debe determinar aquellos detalles en las articulaciones de superficie, aquellos signos que se convierten en un sello característico en el compositor, sin caer en una excesiva descripción.

**Armonía:** En esta categoría se abarcan las tensiones agregadas a los acordes fundamentales. Se analizan también las funciones de los acordes en tres tipos: Acordes principales, acordes secundarios y acordes remotos. Otro aspecto a tener en cuenta en la pequeña dimensión es el análisis del ritmo armónico, el cual puede tener cambios ornamentales, cambios de las fundamentales o una armonía mantenida.

**Melodía:** Esta categoría se centra en el análisis interválico y motivico de la frase. Sumado a esto se debe describir el flujo melódico, lo que concierne al contorno melódico, con las siguientes categorías: ascendente, descendente, nivelada y ondulante.

**Ritmo:** Se determinan tres aspectos característicos: La naturaleza interna de la tensión (acentuación), el carácter del ritmo en la superficie y el funcionamiento del *continuum*, el cual se puede ver afectado por las polirritmias, polimétricas o la disonancia rítmica del tipo síncopa. (LaRue, 1989)

A continuación se realizará el análisis de estos elementos musicales de 2 obras de Adolfo Mejía, teniendo así en cuenta la metodología de análisis planteada por Jan LaRue.

#### **8.4. Análisis del Bambuco # 2 E Mayor**

El Bambuco en E mayor está estructurado en la forma Rondo A, B, A, C, D; con introducción

##### **8.4.1. Introducción**

###### **8.4.1.1. Mediana Dimensión (ver compás 1-8) (Imagen 33).**

**Sonido:** El Bambuco en E mayor es un Bambuco instrumental para piano, cuya intención dinámica inicia en *forte* y en la segunda frase reitera esta misma intención. Ésta introducción inicia con una textura de melodía más acompañamiento, en donde la primera frase el acompañamiento es arpegiado y en la segunda frase es una suspensión de acordes de la tonalidad principal. La trama inicia con cierta densidad en el registro medio - grave del piano y se va aligerando hacia el final de la primera frase, ya para la segunda, la trama se mantiene un poco estática generando contraste entre las dos frases. Los cambios en la textura y el contraste de tramas, generan un movimiento notable en esta parte introductoria.

**Armonía:** la primera frase inicia con el acorde de tónica seguido de una progresión de quinto relacionado  $V_7/V - V_9 - I$  ( $F\#7b_{13} - B_9 - E$ ), con una característica en el segundo y cuarto compás, donde los tritonos de los acordes dominantes no resuelven o resuelve de forma no convencional. En la segunda frase, el cambio armónico es estático, cambiando sólo en la inversión  $I\ 6/3$  del acorde de tónica ( $E/G\#$ ) al cadencial  $K\ 6/4$  ( $E/B$ ).

**Melodía:** Es una breve sección de 8 compases, compuesta por dos frases cada una de 4 compases. La primera frase está construida por la escala pentatónica de E mayor que asciende por intervalos de cuarta. Ésta escala evoca las culturas orientales o las culturas precolombinas en América “En muchas obras del siglo XX podemos encontrar melodías que utilizan la escala pentatónica en todo tipo de contextos armónicos, desde el pentatónico más puro hasta el cromatismo más denso. A menudo se emplea esta escala como un significado programático en relación con temas orientales (Ravel, *Ma mère l’oye*, num3; Stravinski, *El ruiseñor*; Bartók, *El mandarín maravilloso...*)” (Piston, 1998, p.471). La segunda frase desciende por los grados diatónicos de la escala de E mayor, acentuando cada una de sus notas

**Forma:** La introducción es un periodo simple simétrico con 2 frases de 4 compases cada una.



Adolfo Mejía

**Intro**

**Allegro**

Piano

Frase 1

Frase 2

Imagen 33 (Mejía, 1990)

Ritmo: Esta obra inicia en un tempo *Allegro*, imprimiéndole vivacidad a la apertura de la obra. Tanto la frase 1 como la frase 2, poseen características que contrastan entre sí. En primera medida, la frase 1 está pensada en una métrica binaria, donde la melodía acentúa los pulsos fuertes del compás de 6/8 (pulsos 1 y 4) y el bajo responde llenando los demás pulsos del compás. En la segunda frase, la melodía está construida en la métrica de 3/4, aunque no es explícito el cambio de métrica, este se sobreentiende, ya que el juego polimétrico es una característica de la rítmica del Bambuco (Capítulo 1). Otro factor contrastante es el ritmo del acompañamiento en las dos frases, donde en la primera el acompañamiento arpegiado es bastante dinámico en comparación con los acordes estáticos de la segunda frase.

### 8.4.2. Parte A.

#### 8.4.2.1. Mediana Dimensión: (Compás 9-28) (Imagen 34).

Sonido: La intención dinámica es *forte* sin cambio alguno hasta el final de este periodo. La textura de esta parte es de melodía con acompañamiento, el cual se da en bloque de acordes y en arpeggios. Con respecto a la trama, la disposición de las voces en el compás 9 es bastante estrecha, en el registro medio del piano, y a medida que se va desarrollando el periodo, esta trama se ve ampliada. Al final del periodo se obtiene un tramado con una tesitura amplia, entre el registro grave y alto. El dinamismo del movimiento está a cargo de las variaciones en la trama y los cambios en el acompañamiento de la melodía. Aunque el ritmo armónico es un elemento que también aporta al movimiento y al contraste entre las dos frases.

Armonía: La primera frase (compás 9-18) maneja una armonía de poco movimiento en los cuatro primeros compases, los cambios se desarrollan en la región de subdominante (A maj<sup>7</sup>) entre su segunda inversión (IV 4/3) y su primera inversión (IV 6/5). Ya en el compás 13 y 14, se presenta un enlace V<sup>9</sup> - I (B<sub>9</sub> - E) el cual se repite idénticamente en los dos siguientes compases, dándole fin a la primera frase. Los compases 17 y 18 sirven como puente entre las dos frases principales de este periodo, describiendo, a modo de arpeggio, las funciones de dominante, subdominante y tónica respectivamente V7 - ii - I - vi (B<sub>9</sub> - F#m - Ema<sup>7</sup> - C#m<sub>9</sub>).

Pno.

9 **A** cambiata

IV  $\frac{4}{3}$  IV  $\frac{6}{5}$  IV  $\frac{4}{3}$  IV  $\frac{6}{5}$  V<sub>9</sub>

14 **Frase 1**

I V<sub>9</sub> I V<sub>9</sub> ii I vi

19 **E mixolidio**

bVII  $\frac{4}{3}$  bVII  $\frac{6}{5}$  bVII  $\frac{4}{3}$  bVII  $\frac{6}{5}$  I<sub>9</sub>

24 **Frase 2**

IV V<sub>9</sub> IV

27 **Tónica perfecta**

V<sub>7/V</sub> V<sub>7</sub> I

28 **Cadencia compuesta**

Imagen 34 (Mejía, 1990)

**E jónico**

En la segunda frase (compás 19-28) se da una modulación pasajera abrupta, lo que -visto desde la tonalidad expandida desarrollada en los siglos XIX y XX- muestra que Adolfo Mejía usa elementos de la neomodalidad como el intercambio modal para darle color y contraste a su obra. Para iniciar se hace un repaso del sistema de modos usado por los compositores neo-modales, que originalmente provienen de los modos eclesiásticos o Gregorianos (Imagen35):

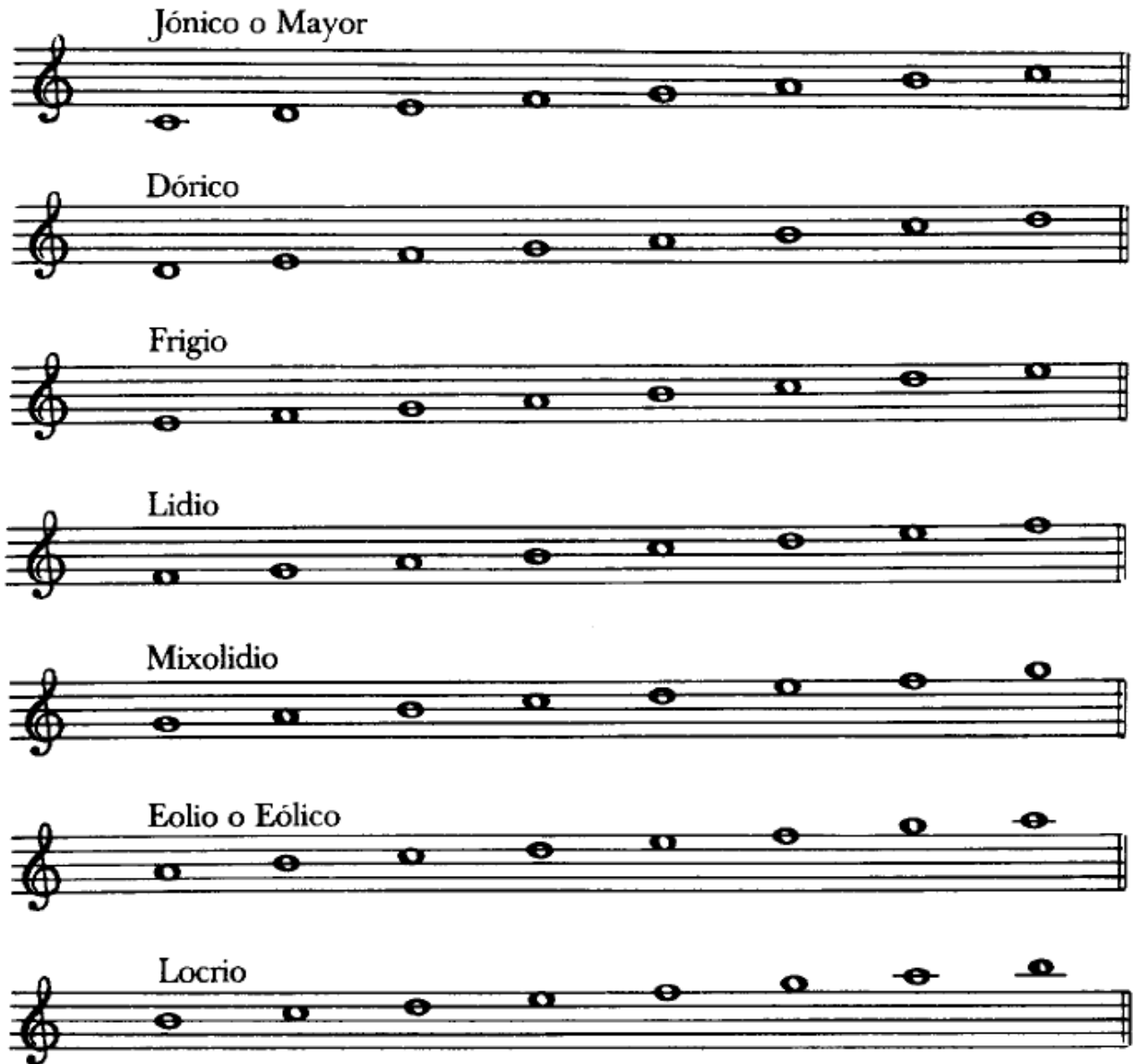


Imagen 35 (Herrera, 1989)

Según Jan LaRue, la tonalidad expandida fue un recuso armónico en donde el compositor busca un cambio del sentimiento o de color. Uno de estos recursos típicos es la neo-modalidad, que usa progresiones modales de carácter anti-tonal como el caso de I - bVII o Vm - I o IV - Im. (LaRue, 1989). Según Enric Herrera “El intercambio modal se produce al utilizar acordes diatónicos a un determinado modo en otro modo paralelo” (Herrera, 1995, p.186). Se entiende como modo paralelo el cambio de modo con un mismo centro tonal: Do jónico- Do dórico - Do frigio y así sucesivamente. Teniendo en cuenta esta premisa, el cambio armónico ocurrido en el compás 19, se debe al cambio de modo paralelo de E, donde pasa del modo E jónico al modo E mixolidio y la frase empieza en el grado bVII (D maj7). La estructura ritmo-armónica de esta frase es igual a los 6 primeros compases de la frase 1 pero en el nuevo modo. Ya en el compás 25 vuelve al modo E jónico con el enlace V<sub>7</sub> - vi, que ya había sido interpretado en el compás 13 y 14, y finaliza con una cadencia compuesta V<sub>7</sub>/V - V<sub>7</sub>-I (F#<sub>7</sub> - B<sub>7</sub> - E).

Melodía: La melodía está constituida por dos frases de 10 compases cada una. En los compases 9 y 10 (Imagen 34) de la primera frase, la melodía está a cargo de las voces extremas (soprano y bajo), donde al final del compás 9 se realiza una *cambiata* entre las notas D# y F# concluyendo en el compás 10. Las notas de A y G# sirven como elemento armónico y apoyo rítmico a la frase. Esta misma estructura se repite en los compases 11 y 12. En los compases 13 y 14 la melodía desciende por grados conjuntos desde F#, realizando un bordado sobre la nota C#, la cual se repite en los compases 15 y 16 y ya de manera conclusiva en esta primera frase, la melodía hace un movimiento ondulatorio por las notas del arpeggio de dominante y de tónica. La segunda frase tiene un diseño melódico repetitivo pero desarrollado en el grado bVII<sub>7</sub> (D<sub>7</sub>) del modo E eólico. Seguida de esta transposición, en los compases 25 y 26, re-expone el mismo material de los compases 13 y 14, y concluye la frase con la cadencia compuesta terminando en tónica perfecta.

Ritmo: Una de las características de este periodo es el juego polirrítmico entre los dos planos del piano. El plano de la mano derecha, en sus cuatro primeros compases (9 -12), maneja una rítmica a 6/8 mientras el plano de la mano izquierda maneja una rítmica a 3/4. Esta polirritmia 2 x 3 es uno de los sellos característicos del Bambuco (ver capítulo 1). Ya en los compases del 13 - 18, la rítmica de 6/8 predomina en los dos planos del piano, aunque en el compás 13 y 15 aparece una melodía intermedia con ritmo ternario. La segunda frase maneja el mismo juego polirrítmico, pero en un registro más grave. Esta frase 2 maneja el mismo esquema rítmico de la frase 1 con una distinción en su cadencia, donde el ritmo melódico cae en los pulsos fuertes del compás de 6/8.

Forma: La parte A es un periodo compuesto simétrico con extensión por aumento, modulante con dos frases de 10 compases cada una. Esta sección tiene repetición.

### 8.4.2.2. Pequeña Dimensión

**Sonido:** En la parte A, al final de la cadencia en el compás 28 (Imagen 34), se encuentra un *sforzando* (*sfz*) sobre la nota E, que indica un fuerte acento violento como cierre del periodo, lo que genera un contraste, ya sea para ir a la repetición, o como cambio a la parte B.

**Ritmo:** Las acentuaciones melódicas durante la parte A (Imagen 34), lo que llamaría Jean LaRue la naturaleza interna de la tensión, siempre está ligada a los pulsos fuertes de la métrica de 6/8 (acentuando pulso 1 y 4). Esta acentuación ayuda a distinguir el plano métrico del 6/8 contra el plano métrico de 3/4.

**Armonía:** En la sección A se puede encontrar acordes con tensiones agregadas, es el caso del acorde de dominante ( $B_9$ ) en la frase 1 (compás 15 y 17), donde se aprecia la agregación de la novena ( $C\#$ ), dándole color armónico a la progresión. (Imagen 36)

The image shows a piano score for measures 14 to 17. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. Above the melody, there are annotations for  $B_9$  and  $9^{na}$  (ninth) with arrows pointing to specific notes. Two notes in the melody are circled in purple.

Imagen 36 (Mejía, 1990)

Otras tensiones agregadas se pueden encontrar en la cadencia compuesta del compás 27 y 28 (Imagen 36), donde los acordes de dominante  $V_7/V - V_7 (F\#_7 - B_7)$ , contienen tensiones como  $b9$ ,  $9$ ,  $\#11$ ,  $b13$  y  $13$  (Imagen 37)

The image shows a piano score for measures 27 and 28. The key signature has three sharps. Above the chords, there are annotations for  $F\#$  and  $B$ . A box lists tensions: 13, 3,  $b9$ , 7. Another box lists tensions: T,  $b13$ ,  $\#11$ , 9. The score includes dynamic markings  $f$  and  $sfz$ .

Imagen 37 (Mejía, 1990)

Melodía: La parte A contiene 2 motivos característicos, los cuales son recurrentes en las dos frases, convirtiéndose en el pilar en la construcción del periodo (Imagen 38)

Imagen 38 (Mejía, 1990)

### 8.4.3. Parte B.

#### 8.4.3.1. Mediana Dimensión: (ver Compás 29-66).

Sonido: La dinámica en esta sección es *p*, la cual se mantiene a lo largo de la pieza. Aunque no haya cambios dinámicos explícitos en la parte B, la melodía incita a realizar sutiles variaciones en el volumen, como en el caso del compás 36 (Imagen 40) donde la melodía es duplicada una octava arriba, generando un cambio dinámico. La sección B posee cambios texturales: Inicialmente en los compases 29 al 32 se puede apreciar una textura polifónica desarrollada a través del contrapunto imitativo o canon (Imagen 39). Ya en los siguientes compases, del 33 hasta el final de la sección, se utiliza una textura de melodía con acompañamiento. Este acompañamiento se da en bloque de acordes y en arpeggios quebrados. Con respecto a la trama, se dan unas ondulaciones en la tesitura, las cuales generan un movimiento constante en el entramado durante esta sección.

Imagen 39 (Mejía, 1990)

Armonía: Seguido del canon se puede apreciar una progresión armónica basada en el cromatismo descendente de la línea del bajo, allí Mejía utiliza el intercambio modal para la armonización de la melodía. En el compás 33 utiliza los grados  $bVII_7$  ( $D_9$ ) y  $Im_7$  ( $Em_7$ ) del modo E eólico, y en el compás 34 utiliza una aproximación cromática  $\#iv^{\circ 7}$  ( $A\#m_7b_5$ ) hacia el  $IV_7$  ( $A_7$ ) grado (Imagen 40). En el compás 35 se presenta una cadencia I -  $V_7$  para el cierre de la frase introductoria de la parte B. Ya en el inicio de la frase característica de esta sección (compás 36), se produce una progresión armónica entre la región de tónica y subdominante en la tonalidad de E mayor. Este enlace de I - IV (Compás 36 - 37) se rearmoniza utilizando los grados sustitutos de estas funciones, cambiando el I grado por el  $iii$  grado ( $G\#m$ ) y IV grado por el  $ii^7$  grado ( $F\#m_7$ ) (Imagen 40). En el compás 40, el acorde de  $iii$  grado ( $G\#m$ ) sirve como preparación para al acorde de I grado el cual sirve como acorde pivote para hacer intercambio modal al modo E mixolidio y empezar la frase 2 en el siguiente compás.

33

Pno.

$bVII_2$   $i \frac{4}{3}$   $\#iv^{\circ 7}$   $IV_7$   $I \frac{6}{5}$   $V_2$   $iii$   $ii^7$

Anticipación Bordado

Frase principal

38

Pno.

$iii$   $ii^7$   $iii$

Acorde pivote E mixolidio

43

Pno.

$v^7$   $vi$   $v^7$   $vi$   $IV$

Acorde pivote E jónico

Imagen 40 (Mejía, 1990)

En el compás 42 (Imagen 40) empieza una frase secundaria con las mismas características rítmicas de la frase principal, pero con cambios en la armonía ya que el enlace armónico se realiza entre los grados vi - v<sup>7</sup> (C#m - Bm<sup>7</sup>) del modo E mixolidio. Este modo tiene la característica de que el acorde de V grado es menor, disminuyendo así la tensión en la progresión, lo que modifica los convencionalismos del sistema tonal. Según Enric Herrera “Algunos temas además están contruidos de manera que una frase tiene un modo como base y la siguiente frase está basada en otra escala o modo, utilizando en ambos casos intercambio modal, con lo que el sentido tradicional tonal queda muy difuso” (Herrera, 1995, p.188). El acorde de vi grado del compás 46 (Imagen 40) serviría como preparación para pasar al acorde de IV grado el cual tiene una función de acorde pivote en el intercambio modal, donde se pasa del modo E mixolidio al modo E Jónico.

Arpeggio de tónica

Pno.

48

$I \frac{6}{3}$   $I \frac{6}{3}$  iii ii<sup>7</sup> iii

Puente Re exposición frase principal

53

Nota melódica VII grado Canon

ii<sup>7</sup>  $V^7/V$   $i \frac{4}{3}$  bVII<sup>9</sup> VI

Modo Eólico Frase transitoria

Imagen 41 (Mejía, 1990)

El compás 48 y 49 (Imagen 41) reafirma la tonalidad de E mayor y sirve de puente para re exponer la frase principal en el compás 50. Ya en el compás 54 empieza una frase transitoria hasta el compás 57, en esta frase de transición hay un intercambio modal al modo paralelo E eólico y el enlace armónico se hace de la siguiente manera: V<sup>7</sup>/v - i<sup>7</sup> - bVII<sup>9</sup> - bVI (F#<sup>7</sup>#11 - Em<sup>7</sup> - D<sup>9</sup> - Cmaj<sup>7</sup>).

La frase conclusiva (Imagen 42) que empieza en el compás 58 hasta el fin de la parte B (compás 66), está basada en la cadencia compuesta (Tónica - subdominante – dominante - tónica), donde la repetición de la cadencia reafirma este modo menor. El enlace armónico es el siguiente: i<sup>7</sup> - ii<sup>07</sup> - V<sup>7</sup>b13 - i - bVImaj<sup>7</sup> - V<sup>7</sup>/V - V<sup>7</sup>#11/ V - V<sup>7</sup>b9 (Em<sup>7</sup> - F#m<sup>7</sup>b<sub>5</sub> - B<sub>7</sub>b<sub>13</sub> - Em<sup>7</sup> - C - F#<sub>7</sub> - F#<sub>7</sub>#11 - B<sub>7</sub>b<sub>9</sub>). Estos enlaces en donde se involucra el V grado mayor en un modo menor retoman elementos del sistema tonal.



58

Pno.

$i^7$   $ii^{o7}$   $V^7$   $i$   $bVI$   $bVI_2$

Cadencia compuesta

63

Pno.

$V^{6/5}/V$   $V^{6/5}/V$   $V^7$   $V$

Frase conclusiva

Cadencia compuesta

Imagen 42 (Mejía, 1990)

Melodía: Las melodías en la sección B no muestran una estructura convencional que ayude a definir el periodo, y por sus características armónicas, donde hace énfasis en otros grados de la tonalidad de E mayor, la sección B puede ser vista como un desarrollo dentro de los parámetros de la obra. La primera frase (Imagen 43) es una frase introductoria (compás 29 - 35) que consta de una textura polifónica y una textura homofónica.

29

Pno.

$p$

Polifonía

33

Pno.

Homofonía

Movimiento cromático descendente en la línea del bajo

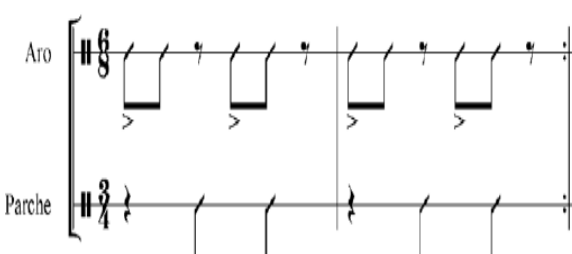
Imagen 43 (Mejía, 1990)

En el compás 36 (Imagen 40) se expone la frase principal, la cual tiene unas características recurrentes, ya que esta misma estructura ritmo-melódica es repetitiva a lo largo del desarrollo. Inicia con una anticipación de la nota de IV grado en el compás anterior, que resuelve descendentemente al tercer grado del acorde, ornamento que genera una suspensión del acorde, dándole un color particular. En el siguiente compás hace un bordado de la nota del tercer grado del acorde acompañante y finaliza ascendiendo por grados conjuntos. Esta misma frase es repetida en el compás 42 (Imagen 40) pero en el nuevo modo (E mixolidio). Ya en el compás 48 (Imagen 41) se presenta un puente donde la melodía ondula sobre el arpeggio de E mayor y este conecta con la re-exposición de la frase principal de la parte B.


La frase del compás 54 (Imagen 41) es una frase transitoria que conecta la frase principal con la frase de cierre del desarrollo. Allí utiliza la nota del VII grado de cada acorde como nota melódica, resaltándola una octava arriba -a manera de canon oculto- en el pulso 4 de la métrica de 6/8. En el compás 58 (Imagen 42) se presenta una frase conclusiva de 8 compases basada en la cadencia compuesta, la cual tiene una característica ondulatoria a través del movimiento por grados conjunto. La línea del bajo, en los 4 primeros compases de esta frase conclusiva, maneja un acompañamiento de arpeggio quebrado y en los últimos 4 compases su comportamiento es más polifónico con respecto a la melodía superior.

Ritmo: En la parte B se puede apreciar un claro uso de las células rítmicas del Bambuco (ver características rítmicas del Bambuco, capítulo 1), donde la mano izquierda recurre a las mismas fórmulas rítmicas del acompañamiento del Bambuco (Imagen 44).

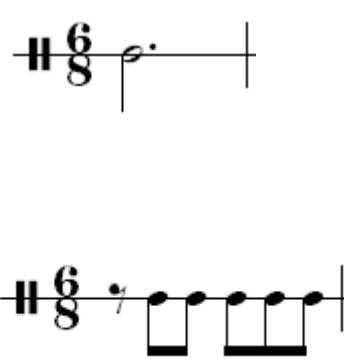
Tambora




Parte B compás 38



Variaciones Rítmicas



Parte B compás 39



Parte B compás 58




Imagen 44 (Mejía, 1990)

La polirritmia es una constante en esta sección y el juego rítmico entre las métricas de 6/8 y 3/4 crean una variante enriquecedora en el continuo rítmico. Enfrentar una métrica binaria con una ternaria (2 contra 3) se llama hemiola. Según la etnomusicóloga Rose Brandel, la hemiola es la interrelación de 2 grupos de tres notas con tres grupos de dos notas sin ningún cambio de pulso. Como por ejemplo dos grupos de 3/4 pueden convertirse en 3 grupos de 2/4 sin ningún cambio de metro en la negra. (Brandel, 1959)

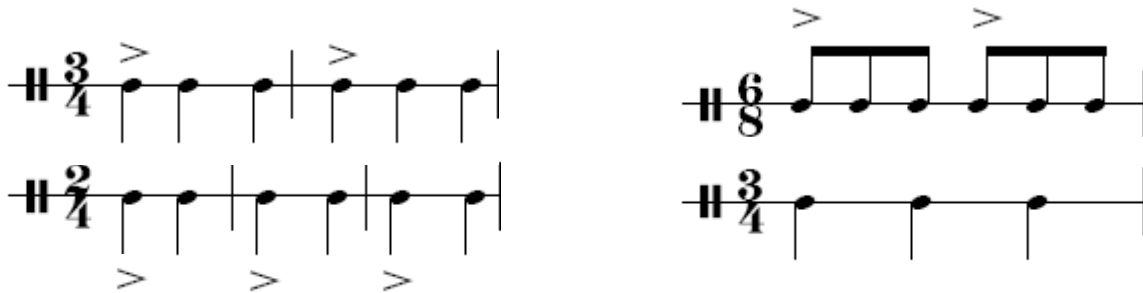


Imagen 45

En la imagen 45, el ejemplo de la mano izquierda sería una representación de lo planteado por Rose Brandel, donde las notas que se tendrían en cuenta serían los pulsos fuertes de cada compás, así en una misma unidad de tiempo tendríamos por un lado dos acentos y, por el otro, tres acentos, lo que daría como resultante una polirritmia 2 contra 3. El ejemplo de la mano derecha es el caso específico del Bambuco, donde los 2 acentos del compás de 6/8 se mezclan con los tres pulsos del compás de 3/4, obteniendo una polirritmia de 2 contra 3.

La hemiola 2 x 3 en el Bambuco de Adolfo Mejía es la estructura rítmica base en las frases, tanto de la parte A como en la Parte B (Imagen 46):

Imagen 46 (Mejía, 1990)

Forma: Esta sección B es un desarrollo, ya que no posee una estructura que defina un periodo, además sus melodías se desarrollan en otros grados de la tonalidad de E mayor, como la utilización del iii grado como tónica y el ii grado como subdominante. El material melódico de la parte B toma elementos rítmicos parte A.

### 8.4.3.2. Pequeña Dimensión.

Sonido: Esta parte B se caracteriza por utilizar el mordente superior como elemento expresivo y ornamental. Este ornamento lo implementa cuando hace la polirritmia 2 contra 3 por ejemplo en el compás 38 (Imagen 40). Detalles como estos son lo que generan una distinción entre las partes y un sello característico de la sección B.

Armonía: Uno de los acordes extraños o lejanos a la progresión armónica es el acorde que aparece en el compás 34 (Imagen 47) el cual funciona como aproximación cromática al IV grado. Enric Herrera explica su función: El acorde de  $\#IVm^7(b5)$  proviene del intercambio modal con el modo lidio. Su función puede ser vista como un retardo al ataque del IV grado, dándose lugar en el primer pulso del compás y considerándose como una subdominante alterada, donde su fundamental actúa como una aproximación cromática. (Herrera, 1995)

34

A $\#m^7b5$  A $^7$  E $^9$  B $^7 9 13$

Pno.

#iv° IV I  $\frac{6}{5}$  V $_2$

Imagen 47 (Mejía, 1990)

Los acordes de dominante en la sección B tienen unas notas agregadas que le brindan color a la pieza, algunas tensiones resaltan el modo mayor (9 o 13) y otras resaltan el modo menor (b9 -b13 -#11). (Imagen 48)

54

F $\#7\#11/C$

Pno.

#11

55

Emaj $^9 13/G\#$  B $^7 9 13/A$

Pno.

9 13 13 9

60

B $^7b9 b13$  b13

Pno.

b9

Imagen 48 (Mejía, 1990)

Melodía: El motivo rítmico de la frase introductoria y principal de la parte B está basado en el material que se había presentado con anterioridad en la frase 1 de la parte A. (Imagen 49).

The image displays a musical score in 6/8 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It is divided into two systems. The top system contains two staves: the left one is labeled 'Frase principal Parte B' and starts at measure 38; the right one is labeled 'Frase introductoria parte B' and starts at measure 29. The bottom system contains one staff labeled 'Frase 1 parte A' starting at measure 11. Green circles highlight specific rhythmic motifs: a melodic phrase in Part B (measures 38-41), an introductory phrase in Part B (measures 29-32), and a phrase in Part A (measures 11-14). Green arrows point from the Part A phrase to the Part B phrases, indicating their shared rhythmic origin.

Imagen 49 (Mejía, 1990)

Ritmo: La frase conclusiva de la sección B (Imagen 42) (compás 58 - 67) maneja una rítmica propia del lenguaje del Bambuco. Según Carlos Miñana “Respecto a la rítmica de la melodía, la característica fundamental del Bambuco es la síncopa producida por el alargamiento o unión de la última corchea del compás con la primera del siguiente, es decir, la síncopa caudal...esta síncopa caudal puede estructurarse en unidades de uno o dos compases, siendo lo más común esto último. Sin esta característica rítmica, el Bambuco deja de ser Bambuco” (Miñana, 1987, p. 48) (Imagen 50). La frase conclusiva tiene las mismas características descritas por Miñana, donde la síncopa caudal en cada compás hace parte fundamental del diseño ritmo - melódico.

The diagram shows two lines of musical notation. The first line, labeled 'cada compás', shows a sequence of eighth notes with a long eighth note at the end of each measure, creating a caudal syncopation. The second line, labeled 'cada 2 compases', shows a similar sequence over two measures, illustrating how the caudal syncopation spans across measures.

Imagen 50 (Miñana, 1987)

#### 8.4.4. Reexposición parte A y Puente (Compás 67-90).

Seguida de la parte B con su respectiva repetición, se presenta la reexposición estática de la parte A. Al final de este periodo hay un puente transitorio de 4 compases (compás 97 - 90) (Imagen 51), el cual conecta la sección A con la sección C: Este puente es una pausa en el movimiento de la pieza, movimiento que se altera desde tres puntos de vista: el primero es desde de la dinámica, ya que se ejecuta desde un volumen bajo y sutil (*p*). El segundo es desde su textura, debido a que se reduce a una sola voz en dos de sus compases y el tercer aporte al movimiento es el calderón del compás 90, el cual le da una pausa súbita a la reexposición, generando suspenso e intriga en la pieza.

85 F alt B<sup>7</sup> E F<sup>7</sup> Db

Pno. *f* *sfz* *p*

Final del periodo parte A Puente entre A y C

89 b<sup>13</sup> b<sup>9</sup> C V<sup>6/5</sup>/vi V<sup>6/5</sup>/vi Parte C

Imagen 51 (Mejía, 1990)

Con respecto a la armonía del puente se puede determinar que el acorde de dominante (F<sub>7</sub>) presentado en el compás 88 (Imagen 51) sirve como enlace entre la tonalidad de E mayor y la nueva tonalidad de la parte C (Db mayor). El acorde de F<sub>7</sub> funcionaria como el acorde de dominante de la relativa menor de Db mayor, Bb m. (V<sup>7</sup>/vi). Las tensiones agregadas al acorde de dominante (b<sub>9</sub> - b<sub>13</sub>) del compás 89 provienen de la combinación del acorde de dominante con su sustitución tritonal. Según Enric Herrera “Cualquier acorde de dominante está relacionado con otra dominante cuya fundamental se encuentra a distancia de tritono de la suya. Ambos acordes contienen el mismo tritono, la fundamental de uno es la tensión #11 en el otro, las tensiones alteradas b<sub>9</sub>, #<sub>9</sub> y b<sub>13</sub> resultan respectivamente la 5 y en las tensiones naturales 13 y 9” (Herrera, 1995, p.21). Aplicando este concepto al análisis, se puede inferir que las agregaciones tensionales (b<sub>9</sub> y b<sub>13</sub>) al acorde F<sub>7</sub> provienen de la mixtura con su sustituto tritonal B<sub>7</sub>. (Imagen 52)

F<sub>7</sub> b<sup>13</sup> #<sup>9</sup> b<sup>9</sup> B<sub>7</sub> 9 13

Imagen 52 (Herrera, 1995)

### 8.4.5. Parte C (Compás 91-132).

#### 8.4.5.1. Mediana Dimensión.

**Sonido:** Esta es una de las partes más abstractas de la obra (Imagen 54), donde Adolfo Mejía se aleja del sistema tonal y construye sus frases en un sentido más rítmico. La fuerza con que inicia esta sección es poca, ya que su dinámica es *p*, pero el juego rítmico y la disonancia de sus notas hacen de esta parte la de mayor contraste con relación a las ya expuestas. La textura está a cargo de la sonoridad poli-tonal, creando un nuevo elemento distintivo en la obra. La trama en esta sección es un poco estática, ya que la frase principal se desarrolla en el registro medio del piano y solo en las intersecciones entre la frase y su repetición, la trama cambia. Es en estas intersecciones donde la tesitura de las voces se amplía y el ritmo armónico cambia aportando variaciones al movimiento y distinciones entre las frases.

**Armonía:** La parte C se desarrolla en la tonalidad de Db, la cual es una tonalidad lejana con respecto a E mayor. Inicia con una frase principal de 8 compases que va del compás 91 al compás 98 (Imagen 54). Esta sección adopta una sonoridad basada en intervalos de quinta justa y quinta disminuida además del cambio a un sistema poli-tonal. En primera medida, la utilización de acordes que rompe su estructura triádica o, como en este caso, donde se omite el III grado del acorde, genera una sonoridad que no se puede vincular con algún modo o sistema tonal, y cuya función es indeterminada. Según Stefan Kostka se puede construir un “acorde de omisión” el cual transforma una sonoridad tradicional en algo totalmente particular dejando por fuera una nota, quedando la triada sin su tercera (Kostka, 1990). Los acordes de quinta abierta utilizados por Mejía, es una sonoridad que han adoptado varios compositores en el siglo XX, como el impresionismo de Debussy o Ravel, o las obras nacionalistas de Béla Bartók (Ejemplo imagen 53), pero según Kostka, es una sonoridad que había pasado de moda durante siglos y que evoca la cultura oriental o un pasado lejano. (Kostka, 1990).

Ejemplo: Debussy, Préludes, libro I: num 10. La Cathédrale Engloutie

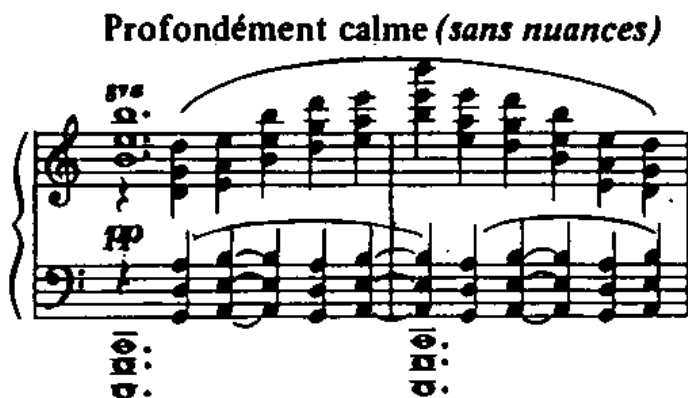


Imagen 53 (Piston, 1998)

Según Piston “Debussy utiliza una alternancia de acordes formados por dos quintas justas en la mano izquierda, junto con una melodía duplicada en quintas y octavas, para crear una atmósfera arcaica en su impresionista “Catedral Sumergida”, en la que parece recordar un *organum* paralelo de la edad media. Una indicación al principio de la pieza dice: En una bruma dulcemente sonora” (Piston, 1998, p.484)

En segunda medida, se entiende por poli-acordes a la superposición o yuxtaposición de triadas completas o incompletas, donde la relación entre aquellas puede ser lejana o cercana. Piston asevera:

A partir de la primera década del siglo XX, podemos encontrar una gran variedad de tipos de poli-acordes en las obras de muchos compositores. Estos tipos incluyen desde combinaciones de triadas incompletas, hasta combinaciones de acordes de séptima y de novena alterados. Es característico de este periodo que los poli-acordes utilizados por los compositores estén escogidos por la individualidad de su sonoridad y no por la función de su estructura en el sistema. (Piston, 1998, p.489)

Se puede apreciar la utilización de varios centros tonales tocados en alternancia, por una parte está el plano de la mano derecha el cual maneja el acorde de quinta justa de F duplicando la fundamental, el acorde de quinta disminuida de E becuadro también con su fundamental duplicada y el acorde de quinta justa de Gb. Por otra parte está el plano de la mano izquierda, que utiliza el acorde de quinta justa de Eb y Db. El cromatismo descendente ejecutado por la línea del bajo en los compases 97 y 98 sirve como finalización de la frase y como cadencia, generando un efecto distintivo entre la frase principal y su reexposición. Al final de la frase principal aparece una primer triada de Bbm dando visos sobre la tonalidad de la sección.

Imagen 54 (Mejía, 1990)

Del compás 99 al 106 se vuelve a exponer la frase principal y al final de ésta se encuentra un puente que genera contraste y movimiento. Según Kostka, los sonidos de quinta abierta pueden ser tediosos y aburridos, por lo que es extraño ver un pasaje amplio con esta sonoridad (Kostka, 1990).



Este puente (compás 107 -110) (Imagen 55), tiene características de tipo modal, donde a través del intercambio modal construye la progresión utilizando el  $\#iv^o$  y el  $bvii$  grado del modo Db lidio y el V y I grado del modo Db jónico ( $Gm7b_5$ -  $Cm7$ -  $Ab7^{b9}$ -  $Db$ ). Ya en el compás 109 retoma la textura poli acórdica yuxtaponiendo un intervalo de sexta menor desde Bb con un acorde de cuarta disminuida, este ultimo tiende a confundir su sonoridad con un acorde mayor. En el último compás del puente, se presenta un arpeggio de F mayor sin su tercera, encontrándose está en el bajo. Este último acorde tendría la función de dominante para re exponer una vez más la frase principal.

Modo Db Lidio  
 $Gm7b_5$   $Cm7$   
 $\#iv^o7$   $bvii7$

Modo Db Jónico  
 $Ab7^{b9}$   $Db$   
 $V7$   $I$

poli acordes  $F$   
 $V/iv$

Imagen 55 (Mejía, 1990)

Lo que concierne al compás 111 al compás 124, es una re exposición estática de la frase principal y ya en el compás 125 al 132 (Imagen 56) vuelve al sistema tonal haciendo énfasis en las funciones de dominante, sub dominante y tónica, presentando dos características armónicas relevantes. La primera es un enlace plagal antecedido del acorde de dominante, generando un alivio de tensión en la progresión:  $iv-V-V-ii-IV-I-IV$ . La segunda característica es el cambio abrupto al acorde  $A7$  el cual prepara la entrada de la parte D desarrollada en la tonalidad de D mayor.

$Bb\ sus4$   $Ab$   $Ab$   $Ebm7$   $Gb$   $Db$   $Gb$   
 $I$   $V$   $V$   $ii7$   $IV$   $I$   $IV$

$Db$   $Gb$   $A7$   $A7$   $D$   
 $I$   $IV$   $V7$   $V7$   
 D mayor  
 rit.  $f$   $a\ tempo$

Imagen 56 (Mejía, 1990)

**Melodía:** Se presenta una frase principal de 8 compases (Imagen 54) la cual se repite reiterativamente durante esta sección. Esta frase tiene un diseño ritmo percutivo con una sonoridad poli acórdica. Para hacer una distinción entre la frase y su re exposición, utiliza dos líneas cromáticas, una descendente en la voz del bajo y otra ascendente en las voces intermedias, dejando como pedal las notas de F y Db, y finaliza con un arpeggio ascendente de la triada de Bbm.

En el compás 107 al 110 (Imagen 55), la melodía es más definida y es complementada por la línea melódica del bajo. En el compás 108 se puede observar la resolución convencional del tritono del acorde de V grado (Ab<sub>7</sub>) al acorde de I grado (Db), dando indicios de la existencia de un centro tonal. Ya para el final de estos compases transitorios, la melodía asciende por la tónica y la quinta del acorde de F mayor, expresando la sonoridad de la armonización por quintas. La frase con la que concluye esta sección C (compás 125-132) (Imagen56) tiene una estructura de pregunta - respuesta entre la voz superior y la línea del bajo, donde la voz superior va describiendo la armonía con las notas estructurales del acorde (T - 3<sup>ra</sup> - 5<sup>ta</sup>) y la voz del bajo continua realizando los acordes de quinta abierta.

**Ritmo:** La vivacidad de este pasaje está a cargo de la subdivisión del compás de 6/8, donde la melodía principal se presenta en forma de ostinato y este se repite a lo largo de la sección C. Con respecto al contrates rítmico entre las partes de la obra, la sección C es una de las que más aporta a esta distinción y contribuye significativamente a las dinámicas del movimiento. Ya en la frase conclusiva (compás 125-132) (Imagen56), el ritmo continua enfatizando la subdivisión métrica pero dosificado la densidad armónica, generando así un efecto transitorio entre la parte C y la nueva parte D.

#### **8.4.5.2. Pequeña Dimensión.**

**Sonido:** La parte C posee tres distinciones que contribuyen al sonido: La primera es la tonalidad de Db mayor, la cual dista enormemente de la tonalidad inicial de E mayor, generando un nuevo color a la obra. La segunda es su sonoridad basada en los acordes de quinta abierta los cuales refleja la inspiración de la corriente impresionista y la tercera es el acento, ya que genera un efecto de eco debido a que los acordes no están a la misma intensidad de volumen.

**Armonía:** Esta sección C refleja las facultades compositivas de Adolfo Mejía, las cuales le permiten realizar mixturas entre los diferentes sistemas musicales. Poderse mover con cierta libertad entre la poli tonalidad, la modalidad y la tonalidad, reflejan a un compositor de vastos conocimientos musicales, contestatario a los paradigmas heredados del periodo clásico musical.

**Melodía:** El motivo rítmico de la parte final contiene elementos de la frase 1 de la parte A (Imagen 57), pero con distinción en los intervalos usados, ya que en la parte A el movimiento era por grados conjuntos y en la parte C, su movimiento es por arpeggio. Este motivo de tresillo de corcheas y negra con punto sirven como elemento de cohesión de cada una de las partes (A, B y C), ya que las integra en su constitución.

The image shows two musical staves for piano. The left staff is labeled '12' and 'Parte A'. It features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. The right hand has a melodic line with accents, and the left hand has a bass line. A purple circle highlights a specific melodic phrase in the right hand. The right staff is labeled '125' and 'Parte C'. It features a treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 6/8 time signature. The right hand has a melodic line, and the left hand has a bass line. A purple circle highlights a specific melodic phrase in the right hand. A purple arrow points from the end of the circled phrase in Parte A to the beginning of the circled phrase in Parte C.

Imagen 57 (Mejía, 1990)

El contorno melódico de esta sección es nivelado. Aunque hay unas ondulaciones melódicas entre las frases, su movimiento en términos generales es estático. Para contrarrestar este estado, la melodía empieza a tener unas fluctuaciones al final de la sección, dándole un carácter ondulatorio y dinámico la frase (Imagen 58).

The image shows a musical staff for piano starting at measure 125. The staff has a treble clef, a key signature of two flats (Bb and Eb), and a 6/8 time signature. The right hand has a melodic line with eighth notes and quarter notes. The left hand has a bass line with eighth notes and quarter notes. A blue wavy line is drawn above the staff, indicating the melodic contour. The line starts with a horizontal line, then curves down, then up, then down, then up, and finally down to a horizontal line. There are also some horizontal lines with arrows pointing right, indicating the direction of the melodic movement.

Imagen 58 (Mejía, 1990)

Ritmo: El acento en esta sección le da el sentido de continuo rítmico a la frase y es el encargado de evocar el alma viva del Bambuco. Acentuando los pulsos uno y cuatro del compás de 6/8, la sensación rítmica toma un carácter atresillado contribuyendo no solo a la riqueza del ritmo sino a la distinción de cada acorde de quinta, ya que acentúa en el pulso fuerte los acordes de la mano izquierda y en el pulso débil acentúa los acordes de la mano derecha (Imagen 54).

Un elemento que altera el continuo rítmico de la obra es el *ritardando* en el ultimo compás de la parte C (compás 132) (Imagen 56). El cual permite nivelar el fuerte cambio tonal entre Db mayor y D mayor. Sumado a esto, el *ritardando* ayuda a bajar la intensidad con la que viene la pieza y darle un respiro a la transición, para así entrar a la parte conclusiva de la obra con ímpetu y vivacidad.

### 8.4.6. Parte D (Compás 133-156).

#### 8.4.6.1. Mediana Dimensión.

Sonido: Entrados en la parte final de la obra, se inicia esta frase principal con el mismo tempo de la parte A, el cual se había visto alterado por el ritardando del compás anterior. La dinámica inicial es *forte*, entrada la coda, baja su volumen a *p* y en su penúltimo compás sigue bajando su intensidad hasta llegar a *pp* para concluir la obra con la dinámica contrastante de *ff*. Su textura homofónica se mantiene a lo largo de la pieza pero con algunas variaciones en el estilo de acompañamiento. Sus variaciones en la trama están determinadas por tres formas en las que se acompaña la melodía. La primera semi frase de la frase principal (Imagen 59) tiene un carácter de melodía más acompañamiento mientras que en la segunda semi frase, cada nota de la melodía es armonizada con un acorde. La tercera variación en la trama se da en los 8 últimos compases (Imagen 61) de la sección D, donde además de su acompañamiento utilizando acordes contruidos por segundas mayores, el motivo pasa por todos los registros del piano generando una amplitud en el rango de la textura y dinamizando el movimiento a la trama.

132

**D** *a tempo*

*rit.* *f* Apoyatura

ii V<sup>7</sup> Semi frase 1 V<sup>6</sup>/<sub>5</sub>

Frase principal

136

D Bm Bm G A<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> D C#<sup>o</sup>

Armonización en bloque

I vi vi IV V<sub>2</sub> ii<sup>7</sup> ii<sup>7</sup> I vii<sup>o7</sup>

Semi frase 2

Imagen 59 (Mejía, 1990)

Armonía: La parte D se desarrolla en la tonalidad de D mayor y maneja una armonía más convencional. Del compás 133 al 140 (Imagen 59) se expone la frase principal de este periodo, la cual está claramente estructurada por dos semi frases. La primera semi frase maneja un enlace armónico entre ii - V<sub>7</sub> - I (Em<sub>7</sub> - A<sub>7</sub> - D). La segunda semi frase empieza con el acorde se vi grado

(Bm), seguido de esto viene un enlace de IV- V<sub>7</sub> - ii - I (G - A<sub>7</sub> - Em<sub>7</sub> - D) y finaliza la frase principal con un acorde de vii grado (C#<sup>o</sup>).

En el compás 141 (Imagen 60) se re expone la frase principal con unas sutiles variaciones. En la primera semi frase se maneja la misma armonía ii - V<sub>7</sub> - I (Em<sub>7</sub> - A<sub>7</sub> - D) pero una octava abajo. Con respecto a la segunda semi frase de la re exposición, la melodía tiene unas variaciones y la progresión armónica cambia de la siguiente manera: iv - iii - IV - vii<sup>o</sup> - V<sup>7sus</sup>/V - V<sup>9</sup> (Bm - F#m<sub>7</sub>- G - C#m<sub>7</sub>b<sub>5</sub>- E<sub>7</sub> sus<sub>4</sub> - V<sub>9</sub>), este último acorde de dominante está en una inversión donde la nota más grave es la novena, disposición acórdica poco usual.

141 Em<sup>9</sup> A<sup>7</sup> Em<sup>9</sup> A<sup>7</sup> A<sup>7</sup> D Bm Bm F#m<sup>7</sup>

ii <sup>6</sup>/<sub>5</sub> V<sup>7</sup> ii <sup>6</sup>/<sub>5</sub> V<sup>7</sup> V<sup>7</sup> I vi vi iii<sup>7</sup>

Re exposición

146 F#m<sup>7</sup> G G C#m<sup>7</sup>b<sup>5</sup> E<sup>7</sup>sus<sup>4</sup> A<sup>9</sup>

iii<sup>7</sup> IV <sup>6</sup>/<sub>5</sub> IV <sup>6</sup>/<sub>5</sub> vii<sup>o</sup> <sup>6</sup>/<sub>5</sub> V<sup>7</sup>/V V<sup>9</sup>

*p*

Imagen 60 (Mejía, 1990)

Ya en el compás 149 al 156 (Imagen 61) se presenta una Coda donde no hay cambios armónicos, utilizando el acorde construido por segundas mayores, el acorde de A maj<sub>7</sub> 13 pasa por varios registros del piano (alto, medio y bajo) hasta concluir la pieza en el acorde de V grado.

Melodía: Esta sección es un periodo simple simétrico con re exposición dinámica y coda. La frase principal (Imagen 59) empieza en el compás 133 con la nota del 9 grado del acorde de Em<sup>9</sup>, la cual es una apoyatura que resuelve descendentemente al primer grado del acorde. Ya en el compás 135, hace un salto de séptima menor a la trecena del acorde de dominante y desciende hasta resolver al quinto grado de D mayor. La segunda semi frase, es una melodía armonizada en bloque de acordes diatónicos y su movimiento se da por grados conjuntos. Su re exposición es dinámica, empieza en el compás 141 (Imagen 60) pero una octava abajo, manejando las mismas características de la frase principal pero con unas modificaciones en la direccionalidad de la melodía. Lo que concierne al compás 149 al 156 (Imagen 61) hace parte de la coda, la cual utiliza la nota del tercer grado del acorde de Amaj<sub>7</sub> en su voz superior y finaliza en el V grado de la tonalidad en tónica perfecta.

Amaj<sup>7</sup><sub>13</sub>

148

p Acorde por segundas mayores

V Coda

153

pp ff

V

Imagen 61 (Mejía, 1990)

Ritmo: El ritmo en esta sección maneja varias células rítmicas características del Bambuco (ver capítulo 1 - Bambuco) como su motivo inicial (Imagen 59) de negra y corchea, el cual resalta la métrica de 6/8. Su acompañamiento maneja las mismas figuras rítmicas pero en el orden de corchea y negra, llenado los espacios vacíos de la melodía. Ya en la segunda semi frase de la melodía principal, el ritmo armónico sigue el mismo ritmo de la melodía.

Forma: La forma de esta sección es un periodo simple simétrico con re exposición dinámica y coda.

#### 8.4.6.2. Pequeña Dimensión.

Sonido: El ornamento característico de esta sección es el mordente superior. Este ya había sido utilizado en la parte B, retomándose para unificar el carácter de las piezas. Este mordente adorna la nota de F, la cual para el acorde de Em<sup>9</sup> es la novena y para el acorde de A<sup>7</sup> su trecena. Después del mordente, la nota resuelve un segunda mayor abajo, a la tónica y quinta respectivamente. (Imagen59)

Armonía: Un elemento armónico nuevo en esta parte D, es la armonización utilizando acordes contruidos por segundas mayores (Imagen 61). Según Piston, los acordes contruidos por segunda, fue un recurso armónico muy utilizado por los compositores impresionistas. Estos acordes se pueden construir de 3 maneras: la primera es a distancia de segundas mayores, la segunda es a distancia de segundas diatónicas y la tercera es por segundas menores, este último recibe el nombre de clusters. (Piston, 1998). En este caso en particular, la construcción del acorde se da por segundas mayores E -F# -G#, generando la sonoridad del acorde de Amaj<sup>7</sup><sub>13</sub>.

**Melodía:** Su contorno melódico tiene variaciones pequeñas durante la frase principal y su re exposición. Estas variaciones se encuentran en el orden del cambio de registro, pero su movimiento no ondula mucho debido a su construcción por grados conjuntos. La coda, aporta significativamente a la ondulación ya que cada repetición del motivo se da en octavas diferentes, empezando en un registro medio hasta subir dos octavas arriba y luego bajar dos octavas con respecto a su posición inicial. (Imagen 60-61)

**Ritmo:** El ritmo está basado bajo los convencionalismos del Bambuco, pero una de las partes de mayor recordación es la polirritmia de la coda (Imagen 61), ya que maneja las misma hemiola de la frase 1 de la parte A (Imagen 46). Cerrar esta obra con el juego polirrítmico de 2 contra 3 sirve como elemento re expositivo de la parte A, generando un discurso coherente y consecuente con base en los elementos expuestos con anterioridad.

#### **8.4.7. Gran Dimensión Bambuco E mayor**

**Sonido:** La frecuencia de contraste entre las partes del Bambuco en E mayor es alta ya que el compositor en cada sección maneja texturas diferentes y que a su vez, estas están cambiando entre la misma sección. Se puede apreciar entre las interacciones entre la introducción, la parte A y la parte B un fino cambio de texturas en las que pasa por: una melodía acompañada con una suspensión de acordes, melodía con acompañamiento arpegiado y polifonía.

Parte A y la parte B contrastas entre si ya que son las que tienen repetición y la parte A tiene una re exposición. Las dos partes siguientes, la parte C y la parte D, contribuyen a que esa frecuencia de contraste se mantenga en constante dinámica. El cambio a la parte C tiene un grado de contraste alto-medio ya que el cambio al sistema poli tonal es abrupto y además los rangos entre las voces del piano varían pasando de un registro alto - bajo a un registro medio. Ya para la parte D el grado de contraste es medio pero su frecuencia de contraste sigue en constante movimiento ya que la melodía tiene una armonización por bloque de acordes diatónicos y acordes construidos por segundas.

**Armonía:** El grado de contraste de carácter armónico en esta obra es bastante activo, las múltiples técnicas compositivas y los cambios a los diferentes sistemas musicales, hacen de Adolfo Mejía uno de los compositores más ingeniosos y versátiles de la época. El Bambuco en E mayor pasa en primera medida por tres grandes áreas tonales: E mayor - Db mayor - D mayor. Asimismo, Mejía utiliza varios recursos de la tonalidad expandida como la neomodalidad, donde se puede apreciar el intercambio modal con los modos paralelos de E mixolidio, E eólico y Db lidio, la modulación a tonalidades lejanas y la politonalidad utilizando acordes de quinta abierta (Imagen 62).

Con respecto al color de los acordes y su grado de tensión, se puede observar la utilización de las tensiones agregadas como acordes de dominante con 13, 9 o alterados con b9, #9, #11 y b13. Sumado a esto, acordes suspendidos sus 4, acordes de quinta abierta, acordes en inversión donde la notas más grave era la novena y acordes construidos por segundas. Es así como Mejía construye su discurso musical nutrido con varios lenguajes que han perdurado a lo largo del tiempo. Adolfo Mejía es la clara muestra de que la genialidad no radica en la acumulación de conocimientos, sino en la combinación de estos, para así lograr un elemento novedoso.

	Modo Mixolidio	Modo Eólico y Mixolidio	Poli-Tonalidad	Modo Lidio	
Introducción	Parte A	Parte B	Parte C		Parte D
E mayor			Db mayor		D mayor

Imagen 62

Melodía: La melodía en grandes dimensiones puede ser vista desde el desarrollo temático entre las partes, donde los elementos motivicos expuestos en la parte A sirven de referente para la construcción de las frases en las partes siguientes (B, C y D). Existen dos motivos (Imagen 63) que son recurrentes en toda la obra:

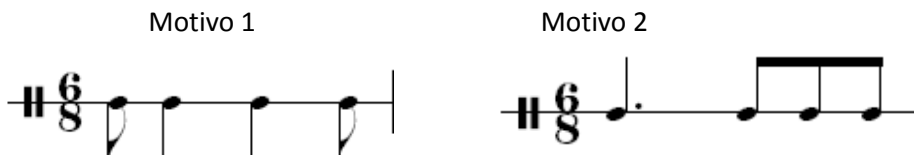


Imagen 63

El primer motivo es con el que inicia la parte A es corchea - negra - negra - corchea. Éste motivo rítmico es propio del ritmo del Bambuco y constituye las frases de la parte B (compás 36) y de los compases finales de la parte D (compás 149). Es en estas partes donde el motivo toma fuerza y acompañado de la métrica de 3/4, genera un carácter de aire nacional. Además funciona como un elemento de cohesión entre el inicio, el desarrollo y la conclusión. El motivo 2 también hace parte en la estructura de la sección A (compás 14) y a su vez se desarrolla en la frase introductoria (compás 30) y en el puente (compás 48) de la parte B. Hace parte de la frase final de la parte C (compás 125) y de la frase principal de la parte D (compás 135) pero con unas variaciones mínimas en el ritmo. Como tal, son dos motivos estructurales que se exponen y se desarrollan.

Ritmo: Los cambios métricos en el transcurso de la obra se dan entre la métrica de 6/8 y 3/4. Aunque los cambios de métrica no son explícitos, se debe entender que esta polimetría es propia del ritmo de Bambuco y que en su interpretación no debe haber cambios en el pulso base. Es así que se puede pasar de un sistema métrico a otro sin ninguna complicación. Con respecto a las alteraciones del continuo rítmico de la obra se puede decir que mantiene un flujo continuo en términos generales, pero con dos variaciones que aportan al movimiento rítmico. La primera es un calderón en el compás 90, el cual hace un respiro para poder así presentar el nuevo material contrastante de la parte C. La segunda variación es el *ritardando* del compás 132. Este permite que el acorde de dominante de la nueva tonalidad se presente de una manera más pausada y que el cambio de centro tonal sea matizado.

Forma: Rondo

Imagen 64

<b>Intro</b>	<b>A II</b>	<b>B II</b>	<b>A</b>	<b>C</b>	<b>D</b>
--------------	-------------	-------------	----------	----------	----------



### 8.5. Análisis del Pasillo # 3 Bm

El pasillo en Bm está estructurado en la forma Rondo A, B, A, C, A.

#### 8.5.1. Parte A (ver Compás 1- 34) (Imagen 65-66).

##### 8.5.1.1. Mediana Dimensión.

Sonido: El pasillo en Bm es una pieza instrumental para piano, cuya métrica esta en 3/4 e inicia con un tempo Andante. Su intensidad dinámica inicial es *p* y su tendencia es ir aumentando su volumen de manera progresiva hasta llegar al clímax en la primera semi cadencia de la frase 1 (Compás 16) con una dinámica de *ff*. Al exponer el periodo consecuente, que tiene un diseño melódico repetitivo, el comportamiento dinámico es similar al periodo antecedente pero en la cadencia autentica no llega hasta el *ff* sino se mantiene en *f*. Su textura es homofónica y polifónica, cuyo acompañamiento se da arpegiado y en bloque de acordes. La frase 1 del periodo antecedente maneja un segundo background armónico por encima de la melodía, utilizando acordes de quinta y cuarta con su fundamental duplicada. La trama en ésta parte tiene un comportamiento estático pero con unas variaciones al inicio de la frase 1 y la frase 2, tanto del periodo antecedente como el consecuente, donde hay cambios en la textura por parte del background armónico de quintas y cuartas.

**Pasillo Bm** Adolfo Mejía

**System 1 (Measures 1-5):** *Andante*, *p*. Chords: Bm7, Em7, Bm7, Bm7. Labels: *Periodo antecedente*, *A*.

**System 2 (Measures 6-10):** Chords: G, F#m7, Em7, A, A, Em7, G. Labels: *bVI*, *v7*, *iv7*, *bVII*, *bVII*, *iv7*. Dynamics: *cresc.*, *f*.

**System 3 (Measures 11-16):** *Frase 1* (measures 11-14): Chords: A, Em7, F#m7, Em7. *Frase 2* (measures 15-16): Chords: A7, F#m, G, A7, A7. Labels: *bVII*, *iv<sup>6</sup>/<sub>5</sub>*, *v7*, *iv7*, *bVII<sub>2</sub>*, *v*, *bVI*, *Semi Cadencia*, *V<sup>7</sup>*. Dynamics: *ff*, *p*.

Imagen 65 (Mejía, 1990)

Armonía: La tonalidad inicial de la parte A es Bm (Imagen 65). En los primeros 4 compases después del acéfalo, maneja un enlace entre el i grado y el iv grado (Bm<sub>7</sub> - Em<sub>7</sub>). Siguiendo con la progresión del compás 6 al compás 9, se utilizan los acordes del modo eólico por intercambio modal: bVI - v - iv - bVII (G - F#m<sub>7</sub> - Em<sub>7</sub> - A) alejándose, en la primera frase, de la predominancia del acorde de dominante (F#<sub>7</sub>). La segunda frase empieza en el compás 10, donde cada nota de la melodía es armonizada por bloque de acordes mientras el bajo hace arpeggios quebrados. Esta segunda frase continua con la armonización en el modo eólico y ya para la semi cadencia de frase, utiliza el acorde de dominante mayor (F#<sub>7</sub>) proveniente de la escala menor armónica. La progresión armónica es la siguiente iv - bVI - bVII - v - iv - bVII<sub>2</sub> - v - bVI - V<sup>7</sup> (Em- G- A - F#m- G- A<sub>7</sub>/G - F#m- G- F#<sub>7</sub>).

Periodo Consecuente

17

22

26

31

Semi frase 1

Semi frase 2

Semi frase 1

Semi frase 2

*p*

*cresc.*

*f*

*Allegro*

*Fine*

*Cadencia Auténtica*

*Variación semi frase 2 re exposición*

*G Bm<sup>7</sup> C*

*bVI i<sup>7</sup> bII*

*Bm<sup>7</sup> E<sup>7</sup> F# Bm*

*1. 2.*

*i<sub>5</sub> IV<sup>7</sup> V*

Imagen 66 (Mejía, 1990)

El background armónico por encima de la melodía (compás 2-8, 18-25), está constituido por notas del acorde (Na), acordes de cuarta 4<sup>ta</sup> y 5<sup>ta</sup> con una duplicación de la fundamental y superposición de cuartas y quintas (Sp). Este background impregna a la obra una sonoridad propia del impresionismo, al mejor estilo Debussy, Satie o Ravel, generando así una atmosfera ambigua y tranquila a la vez. El periodo consecuente se da en compás 18 (Imagen 66) teniendo en cuenta el acéfalo del compás anterior. Esta re exposición es dinámica, la variación melódica se da en la segunda semi frase del periodo consecuente y empieza en el compás 30 hasta el final del periodo. La variación es una armonización por bloque de acordes y esta demarcada por la siguiente progresión  $bVI - i^7 - bII - i^6_5 - IV^7 - V$  (G - Bm<sub>7</sub> - C - Bm<sub>7</sub>/D - E<sub>7</sub> - F#). Estos dos últimos acordes corresponden al IV y V grado de la escala menor melódica de B, formando así la cadencia autentica perfecta.

Melodía: La parte A es un periodo doble, compuesto por un periodo antecedente y uno consecuente. Según Robert Gauldin, un periodo doble está conformado por dos periodos: uno antecedente y otro consecuente, donde el primer periodo finaliza con una semi cadencia, requiriendo así un periodo adicional que resuelve mediante una cadencia autentica (Gauldin, 2009). Tanto el periodo antecedente como el consecuente, tiene una estructura de periodo compuesto con diseño melódico contrastante.

La frase 1 (Imagen 65) contiene dos semi frases, donde la primera semi frase empieza en acéfalo y esta armonizada por terceras y sextas. El fragmento melódico del compás 9 sirve como puente entre las dos primeras frases, donde a través del arpeggio con novena de bVII grado, conecta con la frase 2 cuya melodía tiene una armonización por bloque de acordes. Ya para el final de la frase 2, el movimiento de la melodía se da por saltos de tercera y grados conjuntos, siendo este último, el que ayudan a conectar con la frase 1 del periodo consecuente. En el compás 18 (Imagen 66) inicia el periodo consecuente cuyo diseño melódico es repetitivo en la primera frase. La segunda frase tiene una variación donde la melodía es armonizada por bloque de acordes, con movimiento descendente por grados conjuntos hasta su resolución a la nota de primer grado en el compás 32.

Ritmo: El ritmo en esta sección A esta determinado por los convencionalismos del pasillo como por ejemplo su métrica a 3/4 y los patrones rítmicos básicos propios del aire nacional (Ver capítulo 1 características rítmicas del pasillo). Estos patrones rítmicos estructuran el acompañamiento por parte de la línea del bajo y forman parte esencial del ritmo melódico. (Imagen 67)

Imagen 67 (Mejía, 1990)

### 8.5.1.2. Pequeña dimensión.

Sonido: Un elemento primordial en el movimiento de la parte A es el cambio constante de dinámica. Entre frases, el volumen de la pieza puede variar desde un *p* hasta un *ff*. La obra inicia en un volumen bajo (*p*) y en esta dinámica se mantiene hasta la segunda semi frase donde sube a un *f* preparado con anterioridad por medio de un crescendo. Antes del punto climático de la melodía (Compás 16) (Imagen 65) donde su dinámica llega a un *ff*, el volumen se ve modificado a través de un regulador que controla el cambio transitorio de dinámicas (*f* → *ff*).

Armonía: Un nuevo elemento armónico que aparece en la progresión es el bII o acorde de sexta napolitana del compás 30 (Imagen 68), el cual prepara el enlace armónico para la cadencia autentica perfecta del periodo consecutivo. Según Piston, el acorde sexta napolitana es un acorde compuesto por una triada mayor, construido desde el segundo grado rebajado medio tono. Este acorde tiene función de sub dominante y tiende al ir al acorde de dominante. En el siglo XVIII se usaba en primera inversión y ya para el siglo XIX se usaba en posición fundamental (Piston, 1998). Mejía no lo usa de la manera convencional ya que su segundo grado bemol no desciende a la tónica sino asciende al tercer grado del acorde de Bm.

Acorde de sexta  
Napolitana

Imagen 68 (Mejía, 1990)

En esta parte A Adolfo Mejía utiliza tensiones disponibles para los acordes dominantes. En esta oportunidad la carga de aportarle color al acorde es la nota de II grado, la novena. Esta agregación acompaña al acorde bVII de la tonalidad de Bm, la cual la emplea en el arpeggio de éste. (Imagen 69)

Imagen 69 (Mejía, 1990)

Melodía: Con respecto al motivo rítmico, esta parte A tiene un motivo principal que enlaza cada una de las frases del periodo antecedente. Este motivo es pieza estructural de la melodía de la frase 1 haciendo parte fundamental de las características rítmicas del pasillo. (Imagen 70)

Motivo Pasillo

The image shows a musical score for a piece in 3/4 time. At the top, the title 'Motivo Pasillo' is centered. Below it, three measures of music are shown. The first measure is marked with a '2' and a 'S' symbol. The second measure is marked with a '10' and a 'f' dynamic. The third measure is marked with a '14'. Arrows point from the 'Motivo Pasillo' title to the first, second, and third measures of the score.

Imagen 70 (Mejía, 1990)

Ritmo: El background armónico que está por encima de la frase 1 al inicio de la parte A (Imagen 66) (Compás 18), aporta significativamente a las variaciones del continuo rítmico. Su acento en el segundo tiempo y en el pulso débil del tiempo 3, más su síncopa externa, genera un contraste complementario con la frase principal. Este background armónico crea un efecto de desfase en el tiempo con respecto a la sensación rítmica en general.

## 8.5.2. Parte B (ver Compás 35- 52) (Imagen 71)

### 8.5.2.1. Mediana Dimensión.

Sonido: El sonido se ve alterado en primera medida por la modulación a la relativa mayor de Bm (D mayor), lo que indica que esta sección tiene un carácter de desarrollo. Su dinámica se mantiene en *f* a lo largo de toda la parte B. Su textura es polifónica y homofónica, donde el acompañamiento de la melodía se da por arpeggios del acorde. La trama es dinámica a lo largo del desarrollo, ya que el cambio textural se da en compás. Sumado a esto, se puede apreciar pequeñas variaciones en el rango de la tesitura del piano, como por ejemplo el arpeggio en el compás 49 (Imagen 71) que se despliega desde el registro grave hasta el registro medio - alto, aportando a los continuos cambios de trama.

Armonía: Un desarrollo se caracteriza por su modulación a las relativas de la tonalidad o a otros grados. En este caso, surge una modulación a la relativa mayor de Bm en el compás 35 (Imagen 71). Donde inicia en el IV (G) grado seguido de la dominante V<sup>7</sup> (A<sub>7</sub>) y resuelve al I grado en primera inversión (D/F#). Este enlace armónico se repite en el compás 39 pero variando el IV por el vii<sup>o</sup> grado en primera inversión (C#m<sub>7</sub>b<sub>5</sub>/ E) seguido del acorde de Dominante (A<sub>7</sub>) y resolviendo en el I

grado de la tonalidad. El compás 41 y 42 cumple una función de transición entre las dos frases del desarrollo. Ya en el compás 43 y 44, se da un enlace de segundo relacionado (ii - V<sup>7</sup>) pero con resolución al bIII grado proveniente del modo D eólico obtenido por intercambio modal (Gm<sup>7</sup> - C<sub>7</sub> - Fmaj<sup>7</sup>). El retorno al modo D jónico se da por medio del enlace V - I en el compás 47 y como cadencia final de la sección B esta la progresión V<sup>7</sup>/V y V (E<sub>7</sub> - A), compases 48 y 49 respectivamente.

The musical score is divided into several systems:

- System 1 (Measures 34-38):** Starts with a first ending bracket (1. and 2.). Measure 34 has a forte (*f*) dynamic. Chords are G (IV), A (V<sup>7</sup>), D<sup>maj7</sup>/F# (I<sup>6</sup>/<sub>5</sub>), and D<sup>maj7</sup> (I). The tempo is marked **Allegro**.
- System 2 (Measures 39-43):** Measure 39 has a circled note and chord C#m<sup>7b5</sup>/E (ii<sup>o</sup> <sup>6</sup>/<sub>5</sub>). Measure 40 has A<sup>7</sup> (V<sup>7</sup>). Measure 41 has a circled note and chord D (I). Measure 42 has a circled note and chord D (I). Measure 43 has a circled note and chord Gm<sup>7</sup>/Bb (ii<sup>6</sup>/<sub>5</sub> Modo D eólico). A mordente superior is marked on the D note in measure 41.
- System 3 (Measures 44-48):** Measure 44 has a circled note and chord C<sup>7</sup> (V<sup>7</sup>). Measure 45 has a circled note and chord Fmaj<sup>7</sup> (bIII). Measure 46 has a circled note and chord Fmaj<sup>7</sup> (bIII). Measure 47 has a circled note and chord A (V). Measure 48 has a circled note and chord D (I). Measure 49 has a circled note and chord E<sup>7</sup> (V<sup>7</sup>/V).
- System 4 (Measures 49-50):** Measure 49 has a circled note and chord A (V). Measure 50 has a circled note and chord A (V). The tempo is marked **Allegretto Cantabile**. The piece ends with **D.S. al Fine** and a *pp* dynamic.

Melodía: En esta parte B, la melodía inicial es una secuencia melódica tonal de dos compases, que se da en tres momentos: una empezando la nota F#, otra empezando en E y la otra en D. Esta secuencia tiene la siguiente estructura interválica: inicia con un salto de cuarta descendente, desciende una segunda, hace un salto de quinta descendente, hace dos saltos de tercera ascendentes, asciende una segunda, realiza un salto de cuarta ascendente y descendente, finalizando con una segunda descendente (Imagen 72). Según Roy Bennet la secuencia es: “La repetición inmediata de un patrón melódico a una altura ligeramente superior o inferior. En una secuencia melódica, la repetición se hace únicamente en la melodía... Si durante la repetición todos los intervalos se conservan exactamente iguales, produciendo así un cambio de tonalidad, se llama secuencia real, si los intervalos varían en su calificativo y la música se mantiene en la misma tonalidad, se llama secuencia tonal” (Bennet, 2003, p.271)

35 **Allegro** Secuencia Tonal

39 Puente

43 Secuencia modulatoria

47 **Tempo 1**

Semi cadencia

Arpeggio de G

D.S. al Fine

Imagen 72 (Mejía, 1990)

En el compás 41- 42 (Imagen 72) hay un puente en donde la melodía se mueve por los grados fundamentales del acorde (T - 3<sup>ra</sup> - 5<sup>ta</sup> - 7<sup>ma</sup>) y le agrega color con las tensiones 9 y 13. Ya en el compás 43 al 46, se repite la misma secuencia dos veces, pero esta vez es una secuencia moduladora en el modo E eólico. La secuencia inicia en la nota A y la siguiente en la nota G. Según Bennet “El termino secuencia moduladora se utiliza cuando hay un cambio de tonalidad pero sin preservar necesariamente el calificativo de todos los intervalos” (Bennet, 2003, p. 271). Del compás 47 al 48 la frase tiene la misma estructura rítmica de la secuencia pero los intervalos han cambiado. De manera conclusiva, el desarrollo finaliza de dos maneras. La primera con el arpeggio de dominante (A<sub>7</sub>) pero con extensiones del acorde como la 9<sup>na</sup> (B) y 11<sup>na</sup> (D); y la segunda con el arpeggio tríadico de A mayor.

Se puede apreciar una segunda melodía que acompaña la secuencia en algunos fragmentos del desarrollo. Esta melodía maneja una misma estructura rítmica en la secuencia tonal y varía en la secuencia moduladora.

Rimo: En la construcción del desarrollo se empleó un elemento rítmico expuesto en el parte A y este se ve utilizado en el acompañamiento de la secuencia tonal. El primer acompañamiento de la secuencia es una célula rítmica nueva (Imagen 73) y en el segundo compás utiliza un motivo rítmico similar al del acompañamiento de la semi frase 2 de la frase 1, pero con unas variaciones al final del compás.

Secuencia tonal

Allegro

35

Nuevo motivo rítmico

Motivo rítmico Parte A

Acompañamiento Parte A

7

Imagen 73 (Mejía, 1990)

#### 8.5.2.2. Pequeña Dimensión.

41

Sonido: Uno de los pocos ornamentos que hay en esta obra es el mordente del compás 41 (Imagen 74), el cual hace un bordado superior adornando la nota B que para el acorde de D mayor es su trecena, trecena que colorea el arpeggio de tónica. Ornamentos como estos era de un uso recurrente en la época barroca.

Imagen 74 (Mejía, 1990)



**Armonía:** En la secuencia, tanto como tonal como moduladora, los puntos donde descansa la melodía, se enfatiza las tensiones agregadas de los acordes. En algunos compases se enfatiza la novena (compases 37 -38 -39 -43 -45 -46), en el compás 40 se enfatiza la oncena y en los compases 36 y 44 se hace énfasis en la trecena. (Imagen 71). El arpeggio de la semi cadencia en la primera repetición, combina dos arpeggios, el G y A, generando color acórdico a esta pequeña transición y marcando una distinción con la segunda casilla de la repetición.

**Melodía:** El flujo melódico de la parte B tiene un comportamiento ondulatorio donde contribuye el movimiento de la secuencia tonal, los arpeggios transitorios del puente, la secuencia moduladora y los arpeggios conclusivos de la semi cadencia. Siendo la secuencia la que direcciona el movimiento melódico del desarrollo, este no se pierde durante la sección. (Imagen 72)

**Ritmo:** Una alteración en el continuo rítmico son los cambios de velocidad entre las partes. Inicialmente la obra inicia con un tempo *Andante* que varía entre los 76 y 108 bpm y ya entrada la parte B, el tempo se acelera a *Allegro*, que va de 120 a 168 bpm. Este cambio significativo en la velocidad de interpretación genera una distinción entre las partes A y B, produciendo una sensación de tensión que es llamativa a los del espectador. Características como estas le dan un carácter particular a esta parte B.

### **8.5.3. Parte C (ver Compás 53- 86) (Imagen 75 - 76)**

Antes de exponer la parte C, se reexpone la parte A, siguiendo así los cánones formales del Rondo.

#### **8.5.3.1. Mediana Dimensión.**

**Sonido:** El cambio de modo menor al modo mayor es una característica en la estructura armónica del Pasillo (Ver capítulo 1, armonía del Pasillo), donde el enriquecimiento del sonido está a cargo de la calidez del modo mayor. Recordemos que la dinámica en la que termina la sección A es *f* y el cambio a *pp* es bastante consecuente con respecto al cambio al modo mayor y a la aumentación del ritmo melódico de la frase. Cada uno de estos cambios aporta a la reducción de la tensión climática de la obra generando el efecto contrario, el de relajación y regocijo. Esta parte C maneja una textura homofónica de melodía con acompañamiento el cual se mueve por las notas fundamentales del acorde. Aunque en algunos fragmentos maneja una textura polifónica, proponiendo una segunda melodía paralela a la melodía principal. Con respecto al entramado, su comportamiento es estático con una variación al final de la parte C, donde un arpeggio en la primera casilla de repetición, recorre el registro grave al registro alto del piano.

**Armonía:** Esta sección C (Imagen 75) se expone en la tonalidad de B mayor. La primera frase de 8 compases consta de 2 semi frases simétricas, donde la primera semi frase maneja un enlace I - vi  $\frac{6}{5}$  y en la segunda semi frase, hay una progresión dirigida hacia el ii grado de la tonalidad (C#m7). Este final de la primera semi frase tiene un enlace armónico de vii<sup>o</sup>/ ii - V<sup>7</sup>/ ii (B#<sup>o</sup> - G#7). Ya en la segunda frase, se puede distinguir que está constituida por 2 semi frases. Esta primera semi frase

inicia en el ii grado (C#m), pasa al vi grado  $\frac{6}{5}$  de la tonalidad (G#m/B), luego hace la dominante del tercer grado y finaliza en este. La semi frase final de este periodo tiene tres características a resaltar: la primera es la armonización de la melodía por bloque de acordes, la segunda es la utilización del intercambio modal para #iv grado del modo B lidio (E#m<sup>7</sup>b<sub>5</sub>) y el bVI del modo B eólico, y la tercera es la utilización del pedal de ii grado (Compas 65 y 66) y pedal de dominante (compas 67 - 68). Su semi cadencia ii - V<sup>7</sup>.

**C** Periodo Antecedente

**Allegretto Cantabile**

53 B B G#m<sup>7</sup>/B G#m<sup>7</sup>/B B B

59 B#dis G#<sup>9</sup> C#m G#m/B A#<sup>7</sup>

64 D#m A#m F# D#m E#m<sup>7</sup>b<sub>5</sub> A#m E#m<sup>7</sup>b<sub>5</sub> F# E#m<sup>7</sup>b<sub>5</sub> bVI E F#<sup>7</sup>

*pp* *cresc.* *f* *rit.*

I I  $vi\frac{6}{5}$   $vi\frac{6}{5}$  I I

vii<sub>2</sub> / ii V<sup>9</sup>/ii ii  $vi\frac{6}{5}$  V<sup>7</sup>/iii

iii ii Pedal ii grado ii Pedal dominante V<sup>7</sup>

Semi frase 1 Frase 1

Semi frase 2 Semi frase 1 Frase 2

Semi frase 2

Imagen 75 (Mejía, 1990)

En el compás 69 (Imagen 76), inicia el periodo consecuente con las mismas características de la exposición, similitudes de carácter armónico, melódico y rítmico. Entrada la segunda frase, la

primera semi frase tiene un diseño melódico repetitivo, con una modificación ritmo-melódica en su último compás. La variante se encuentra en la segunda semi frase, donde ya no se mantiene el pedal de segundo grado ni el de dominante, sino maneja la siguiente progresión: iii - IV -  $K_{4}^{6}$  - V<sup>7</sup> (D#m - E - B/F# - F#<sup>7</sup>). En la repetición de la primera casilla se ejecuta un arpeggio de dominante con tensiones agregadas de 9<sup>na</sup>, 11<sup>na</sup> y 13<sup>na</sup>. La segunda casilla es un acorde bvi (Gm<sup>7</sup>), el cual evoca de nuevo el modo menor, seguido del acorde de dominante F# para volver a la cabeza y exponer por última vez la parte A. La cadencia del periodo consecuente debe concluir en el primer grado de la tonalidad, situación que no acontece en esta sección, ya que no contiene una resolución clara y la cadencia termina resolviendo es en la re exposición de la parte A.

The musical score is divided into four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs):

- System 1 (Measures 69-73):** Starts with *a tempo*. A blue box highlights measures 71-73, labeled "Polifonía".
- System 2 (Measures 74-78):** Includes a *cresc.* marking.
- System 3 (Measures 79-82):** Starts with *f*. A blue box highlights measures 80-82, labeled "Polifonía". Above the staff, chords D#m and E are indicated. Below the staff, Roman numerals iii, IV, and  $K_{4}^{6}$  are marked.
- System 4 (Measures 83-86):** Starts with *1.* and *2.* markings. Above the staff, chords F# and Gm<sup>7</sup> are indicated. Below the staff, Roman numerals V, bvi, and V<sup>7</sup> are marked. The system ends with *Tempo 1* and *rit.* markings, and the instruction "D.S. al Fine".

Imagen 76(Mejía, 1990)

Melodía: La melodía en la parte C (Imagen 75) está estructurada como un periodo doble (periodo antecedente y consecuente). Este periodo antecedente contiene dos frases de 8 compases, donde su primera frase empieza en el tercer grado del acorde de B (D#) y desciende por grados conjuntos hasta la tónica, luego asciende por grados conjuntos desde la misma tercera pero uno octava abajo hasta finalizar sobre una nota larga del vi grado (G#), la cual es acompañada por una melodía paralela a modo de polifonía (compás 55 - 56). La segunda semi frase maneja la misma estructura rítmica y en algunos compases las mismas alturas. Inicia en la tónica y desciende por los grados estructurales del acorde hasta llegar a su tercer grado donde inicia el ascenso por grados conjuntos hasta la nota del sexto grado. Aunque su melodía es recurrente, está presenta modificación en la armonización, dirigiéndola hacia el ii grado (C#m) para así crear una distinción clara entre las dos semi frases y darle fin a la frase 1 del periodo.

La segunda frase inicia en el compás 61 (Imagen 75), la cual empieza con una aproximación cromática inferior hacia la nota del ii grado y asciende por intervalos de tercera hasta la nota D#, la cual es el V grado del acorde de G#m. En el compas 63, la melodía continua con una aproximación cromática inferior hacia el V grado del acorde de A# (E#), luego realiza un salto de quinta descendente y uno de sexta ascendente. Este mismo movimiento se repite en el compás contiguo, finalizando la semi frase 1 con una aproximación cromática ascendente. Ya en el compas 65, empieza la semi frase 2 de la frase 2, la cual es armonizada por intervalos de sexta describiendo el acorde de Bmaj<sup>7</sup> y por bloques de acordes, cuyo movimiento melódico se da por grado conjuntos y saltos de tercera hasta la nota D#. La cual se ubica en la cadencia inconclusa, donde en vez de resolver al I grado (B), esta se mantiene en la función de dominante para resolver en la re exposición de la parte A.

Una de las características de las frases polifónicas es el uso de melodías cromáticas ascendentes o descendentes, que acompañan a la melodía superior. Estas se ubican en la segunda semi frase de la frase 2 de ambos periodos. El primer ejemplo se da en los compases 67, 68 y 69, donde la frase paralela a la melodía superior, es un movimiento cromático ascendente con figuración de negra. (Imagen 77). El segundo ejemplo se da en los compases 80, 81 y 82, donde la melodía acompañante es un movimiento cromático descendente con figuración de corchea (Imagen 77).

Cromatismo ascendente en negras

Cromatismo descendente en corcheas

Imagen 77 (Mejía, 1990)

Ritmo: Esta sección C maneja 2 motivos rítmicos en el acompañamiento que ya habían sido utilizados en el desarrollo y en la parte A de la obra. El motivo rítmico proveniente del desarrollo se mantiene a lo largo de toda la sección C pero con una variación en la segunda semi frase de la frase 2, tanto en el periodo antecedente como en el consecuente. Esta variación maneja similitudes con el motivo rítmico del acompañamiento utilizado en la primera semi frase de la parte A (Imagen 78). La re aparición de elementos ya expuestos, unifican las partes de la obra sin perder de vista el sentido rítmico del pasillo.

Motivo rítmico 1



Motivo parte B



Motivo rítmico 2



Motivo parte A



Imagen 78 (Mejía, 1990)

Forma: La parte C tiene una estructura de periodo doble, donde cada periodo maneja la siguiente estructura: periodo compuesto simétrico con diseño melódico contrastante.

### 8.5.3.2. Pequeña Dimensión.

Sonido: El cambio dinámico es una pieza fundamental a la hora de describir los aportes al movimiento por parte del sonido. Estas variaciones dinámicas definen muy bien las intensiones de resaltar los momentos climáticos, resaltar aquellas frases que se liberan de la tensión, quedando en un estado plenitud y relajación, y resaltando los momentos de transición, ya sea de crecimiento o de disminución dinámica. La primera frase del periodo inicia con una dinámica de *pp*. Ya entrada la

segunda frase, esta empieza a generar un crecimiento en el volumen hasta llegar a la semi cadencia del periodo antecedente con un *f*. La re exposición del periodo genera una disminución de la intensidad tal como se había presentado al inicio de la parte C y maneja una estructura dinámica similar pero con una diferenciación en la segunda frase, ya que el crecimiento dinámico llega hasta el *ff*. (Imagen 79)

Diagrama dinámico parte C:

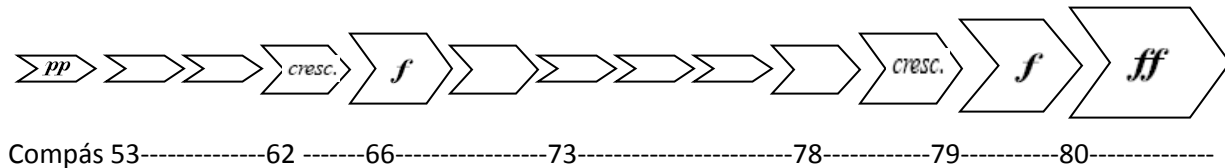


Imagen 79

El *legato* es una articulación que ayuda a unificar la frase sin interrupciones en el sonido. Cada nota de la melodía va a estar ligada con sus notas adyacentes, dándole espacio y tiempo a cada sonido, en la que la mixtura entre las notas se da de una manera suave. El carácter particular de cada una de las frases, depende de la expresión con la que se interprete. Esta manera sutil de interpretación se puede apreciar en la primera frase del periodo, donde cada semi frase tiene una intencionalidad (Imagen 76).

Armonía: En esta sección C, se puede categorizar los acordes utilizados en tres tipos: acordes principales, secundarios y remotos. La primera categoría son los acordes principales, los cuales son los más cercanos a la tonalidad de B mayor, como el caso de B (I) - C#m (ii) - D# (iii) - F# (V) - G# m (vi). Los acordes secundarios son los acordes en función de dominante secundario: B# dis (vii°/ii) - G#<sup>7</sup>(V<sup>7</sup>/ii) - A#<sup>7</sup> (V<sup>7</sup>/iii). Los acordes remotos son los obtenidos por intercambio modal y aquellos acordes sin relación tonal o modal: E#m<sup>7</sup>b<sub>5</sub> (#iv<sup>o</sup> modo lidio) - G (bVI modo eolico) y Gm (indeterminado). (Imagen 80)

	Acordes Principales	Acordes Secundarios	Acordes Remotos
2			

Imagen 80

Melodía: Un aspecto importante en la construcción melódica de la sección C, es la utilización de la aproximación cromática. Estas notas funcionan como ornamento melódico, donde el acercamiento a una nota importante en la melodía, se da por medio tono ascendente. Generando así un aumento tensional a un menor nivel, pero que aporta tanto a la riqueza melódica como al color armónico (Imagen 81).

Imagen 81 (Mejía, 1990)

Ritmo: Con respecto al ritmo en pequeña dimensión, se puede resaltar tres elementos: la acentuación, el tempo y el *ritardando*. Con respecto a la acentuación, el tiempo en el que son resaltadas estas notas va de la mano con los motivos rítmicos utilizados en el acompañamiento de la obra. Esta figuración de corchea - negra - negra con punto (compás 70), es un factor común entre cada una de las partes. Su estructura rítmica genera una síncopa interna tacita dentro del compás, la cual no acentúa los pulsos de la métrica de 3/4, sino que acentúa los pulsos débiles de cada tiempo. En este caso la nota que se acentúa equivale al tiempo débil del segundo pulso, esta acentuación contrasta con la melodía principal, cargando con un sentido polifónico la percepción melódica (Imagen 76).

La segunda característica es el tempo en esta sección C, donde hay un cambio de velocidad de *andante* (76 - 108 bpm) a *allegretto cantabile*. Esta última indicación de tempo es más rápida que el *andante* y más lenta que el *allegro* (120 a 168 bpm). Quiere decir que el *allegretto cantabile* tiene una gran similitud con la indicación de tempo *moderato* que varía entre los 108 y los 120 bpm. Estos cambios de velocidad entre las partes generan un contraste que le brinda un movimiento continuo a la obra, situando a cada una de ellas en planos diferentes con un carácter particular.

El *ritardando* del compás 68 (Imagen 82) se encuentra ubicado en la semi cadencia del periodo antecedente, dándole una pequeña pausa al ritmo continuo y énfasis al final del periodo. Este es *ritardando* define el final de un periodo e inicio del otro, donde la re exposición del tema tiene una vivacidad o ímpetu al retomar el tempo inicial.

Imagen 82 (Mejía, 1990)

#### 8.5.4. Gran Dimensión Pasillo en Bm.

**Sonido:** La frecuencia de contraste entre las tramas de cada una de las tres partes (A, B y C) es media, ya que la obra en su gran mayoría maneja una textura homofónica pero con algunas contribuciones polifónicas, donde melodías paralelas a la voz superior, complementaban su diseño tanto armónica como rítmicamente. El grado de contraste en el entramado de la pieza es bajo, debido a que la tesitura en cada una de las partes se mantiene entre un amplio registro del piano (Grave - Alto) y sus variaciones son pocas.

**Armonía:** Con respecto al contraste armónico, este se puede definir a través de los cambios entre el modo mayor y el modo menor, donde cada pieza se expone con un centro tonal diferente. La obra inicia (Parte A) en la tonalidad de Bm, la cual maneja una mixtura entre el sistema tonal y el sistema modal. Allí se puede apreciar la utilización del bVII grado (modo B eólico) o el V<sup>7</sup> (escala menor armónica o melódica) como parte de la semi cadencia.

Entrada la parte B aparece el primer cambio tonal, donde la nueva tonalidad es la relativa mayor de Bm (D mayor). Allí se desarrollan los motivos presentados en la parte A y se hace énfasis en los otros grados de la tonalidad. Siguiendo con la estructura de la obra, se presenta la re exposición de la parte A sin repetición, la cual conecta con la parte C donde la tonalidad empleada para ésta es B mayor, manteniendo los cánones formales y estructurales del pasillo (Ver capítulo 1 armonía del pasillo). Ya para la parte final, se retoma la parte A dándole conclusión a la pieza. (Imagen 83)

B menor	D mayor	B menor	B mayor	B menor
Parte A	Parte B	Parte A	Parte C	Parte A

Imagen 83

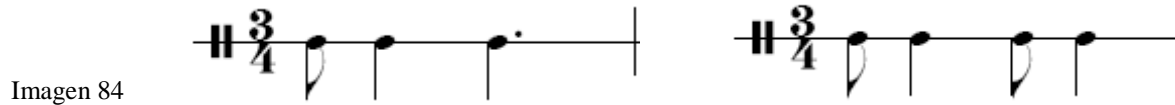
Otros aportes al contraste armónico es la utilización del intercambio modal, el cual amplía las posibilidades de enlace armónico dentro del sistema tonal. Traer a colación los colores de otros modos, ya sea mayores o menores, enriquecen la progresión armónica alejándose de los convencionalismos tonales. Los modos empleados en el intercambio modal son: modo eólico (Parte A, B y C) como los grados bIII, bVI y bVII, y el modo lidio (Parte B) como el grado #iv<sup>o</sup>. También utiliza los acordes de la escala menor armónica y la escala menor melódica.

**Melodía:** En la percepción melódica de la obra, se puede apreciar una melodía de carácter *cantabile* tanto en la parte A como en la parte C y ya en algunos fragmentos de la parte B, esta percepción cambia hacia una melodía instrumental debido a la utilización de saltos interválicos amplios y movimiento por arpeggios en la construcción del diseño melódico.

Sus melodías en términos generales, están encaminadas a las sonoridades modales y diatónicas. Como por ejemplo la melodía de la frase 1 de la parte A, donde en el modo menor no se involucra la sonoridad de la sensible tanto en la semi cadencia como en el transcurso melódico. Pero su aparición al final del periodo, hace que se involucre con los convencionalismos del sistema tonal y la utilización del acorde de dominante en un modo menor.



Ritmo: La métrica del pasillo en Bm es 3/4 y ésta se mantiene a largo de toda la obra. Existen algunas insinuaciones polimétricas, en donde el acompañamiento utiliza motivos rítmicos que acentúan los pulsos débiles de cada tiempo del compás. Como por ejemplo el motivo rítmico constituido por corchea - negra - corchea - negra o su variación corchea - negra - negra con punto (Imagen 84), el cual evoca la métrica de 6/8, evidenciando la familiaridad que existe entre el aire de Pasillo y el de Bambuco.

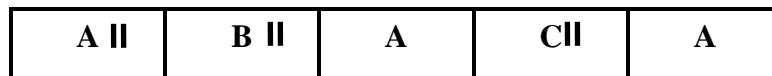


El flujo de la pieza está determinado por los cambios en el movimiento (Imagen 85), el cual está en función de la frecuencia en los cambios de ritmo. En este orden de ideas, los cambios de tempo en cada una de las partes genera un movimiento ondulatorio entre un rango de 76 a 168 bpm. Cada re exposición de la parte A es una contribución al flujo de la pieza, ya que el contraste entre *Andante*, *Allegro* y *allegretto cantabile* permite percibir las particularidades de cada sección y genera una mayor atención por parte del espectador.

Parte A	Parte B	Parte A	Parte C	Parte A
<i>Andante</i>	<i>Allegro</i>	<i>Andante</i>	<i>Allegretto cantabile</i>	<i>Andante</i>
76 -108 bpm	120 -168 bpm	76 -108 bpm	108-120 bpm	76 -108 bpm

Imagen 85

Forma. Rondo:



A modo de reflexión: La propuesta de Adolfo Mejía, en el tratado de la música tradicional como lo es el Pasillo y el Bambuco, está encaminada a sonoridades no convencionales y estructuras atípicas, en la se transforma la concepción de los aires tradicionales utilizando múltiples sistemas musicales. Con respecto a la música tradicional, Mejía toma los elementos musicales más convencionales del género Andino, como lo es, en cierta medida, su forma Rondo, las células rítmicas utilizadas en el acompañamiento de cada aire, estructuras ritmo-melódicas del diseño de la frase y algunas propuestas armónicas. Pero siempre en aras de renovación y re estructuración del material obtenido.

En su obra se puede apreciar la ruptura de los convencionalismos del periodo clásico y la entrada a las sonoridades que se alejan del sistema tonal. Sonoridades que fueron auge a finales del siglo XIX y siglo XX en gran parte del mundo. Como por ejemplo: acordes con tensiones agregadas (9, 11 y 13), acordes con estructuras diferentes a la triada (acordes por segundas, cuartas y quintas), resoluciones irregulares, técnicas contrapuntísticas, funciones tonales lejanas, la utilización del sistema modal por intercambio modal, politonalidad y el uso de la escala cromática. Adolfo Mejía trae consigo la innovación de la música de su país, con sonidos del mundo y un aire de patria.

## 9. Adaptación al formato rock

Uno de los pilares de esta investigación es el reconocimiento de los elementos musicales del compositor Adolfo Mejía, pero el acto de conocer va más allá de un listado de particularidades. Indagar sobre la vida y obra de un compositor nos ha llevado a conocer su contexto histórico, en donde se ahonda sobre su estilo de vida, las influencias musicales, el tiempo en el que se desarrolla su propuesta musical y los géneros en los que se basa para la construcción de ésta. Para poder entender las características musicales de Adolfo Mejía conllevó a investigar inicialmente sobre sus bases rítmicas, que tienen relación con los géneros y aires en los que se desarrolla la obra. En este orden de ideas, conocer y profundizar sobre los aires colombianos más importantes del siglo XX, era una tarea que no se podía dejar de lado. El Bambuco y el Pasillo es la representación histórica de la lucha por la identidad y la preservación de tradición cultural, en donde se plasma aquellos lugares, personajes y situaciones, que fueron protagonistas en la construcción de este saber popular.

La riqueza rítmica de estos dos aires tradicionales, fueron pieza fundamental en la propuesta musical de Adolfo Mejía, en donde reúne las características más predominantes del género andino y las desarrolla con un vasto conocimiento musical. Él logra hacer un balance entre la tradición vernácula del país y la tradición musical centro-europea, posicionando en condiciones igualitarias, los ritmos populares de la época ante una sociedad que se autodenomina “cultura” pero que es excluyente y discriminatoria. Mejía trae consigo una propuesta nacionalista, cargada de sonoridades que representan la tradición oral y las formas de expresión cultural. Con ella, se abre camino entre una sociedad musical con ínfulas extranjeras que le da la espalda a la historia y al saber popular, marcando un hito en la historia musical colombiana del siglo XX.

Rescatar la música de este compositor, que para la segunda mitad del siglo XX fue punto de referencia y ovación, y que en tiempos actuales pasa desapercibido ante una sociedad sosegada por la globalización, es la piedra angular de esta investigación. Rescatar la música de cierta época no implica solamente abordar la obra, también tiene mérito el pensarse en que espacio y a qué tipo de población va ir encaminada la propuesta musical. Es así que este trabajo se enfoca en la población de la Universidad Pedagógica Nacional - Facultad de Bellas Artes - Licenciatura en Música - Ensamble Jazz - Rock. En este espacio académico, el acercamiento a músicas tradicionales es reducido y en ocasiones, es casi nulo, ya que la instrumentación utilizada en el ensamble Jazz -Rock no va muy de la mano con los formatos típicos colombianos, generando así un exiguo repertorio de adaptaciones de música colombiana en la que se involucra el formato Rock (guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería). Pero esto no quiere decir que es un tema que no se haya abordado en pleno siglo XIX.

El auge del género fusión, que resulta de la mezcla de géneros musicales, ha llevado a la exploración tímbrica con formatos no convencionales dentro del estilo de la música tradicional. Es el caso del Ensamble Carrera Quinta, una agrupación bogotana, que dentro de sus intereses esta combinar elementos de la música tradicional de la región Andina colombiana con elementos del Jazz. Entre su formato quinteto instrumental se encuentran la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico y la batería, sumado con instrumentos como el piano y la flauta travesa. Propuestas de este estilo es lo que llevo a influir en la elaboración de esta investigación, la cual aportó repertorio de aires tradicionales con una instrumentación poco explorada en el género y acercó a los estudiantes del Ensamble Jazz - Rock de la Universidad Pedagógica Nacional a la música insignia colombiana.

A continuación se especificará sobre la adaptación musical del Bambuco en E y el Pasillo en Bm al formato Rock.

En primera medida, el arreglo en música es re elaboración de una pieza musical basada en una obra ya existente, en que la que se pretende variar o dinamizar los elementos musicales que la contienen. El compositor Victoriano Valencia escribe al respecto “Técnicamente el arreglo, en música, consiste en la transformación de una obra musical preexistente a partir de la intervención de sus distintos niveles sonoros, tales como, la armonía, la textura, la forma, la tímbrica, el estilo... e incluso la melodía.” (Valencia, 2005, p.5).

Pero en la elaboración de la propuesta musical no se pretendía intervenir profundamente la obra de Adolfo Mejía, ya que se podía estar en riesgo que desfigurara el estilo compositivo del artista, sino trabajar la obra desde la concepción del término de la adaptación, la cual consiste llevar la música del objeto de estudio a otros formatos musicales. “La noción de adaptación hace referencia a la acomodación de una obra escrita para un formato relativamente distinto del que se cuenta. Así, en la banda el proceso de adaptar una obra puede determinar la reducción de la orquestación original o su ampliación y, eventualmente, la sustitución de líneas específicas.” (Valencia, 2005, p.5). En este caso en específico, era adaptar 2 obras para piano al formato de tres guitarras eléctricas, bajo eléctrico y batería, manejándolo en términos de la ampliación instrumental.

Un término al que se le puede adjudicar a la adaptación, es el de la transcripción. Donde según Samuel Adler hay una clara distinción entre arreglo y transcripción. “La transcripción es una transferencia literal de una obra compuesta con anterioridad, desde un medio musical a otro.”(Adler, 2006, p.667). Adler también aclara unos parámetros a la hora de transcribir: se debe tener unos conocimientos profundos sobre los instrumentos involucrados, tanto del formato al que se le va a transcribir como del formato original, se debe conocer la estructura de la pieza y los elementos musicales que la componen, y una razón válida para transcribir una obra determinada (Adler, 2006).

Es así como la adaptación del Bambuco en E y el Pasillo en Bm, está soportada por un riguroso análisis musical (ver capítulo 8. Análisis), el cual describe las 2 obras de Mejía en unas tipologías constitucionales como lo son: el sonido, la armonía, la melodía, el ritmo, el movimiento y la forma. Sumado a esto, se tiene como impulso investigativo el hecho de visualizar la música de este compositor en un espacio académico formativo, el cual carece o dista de la influencia de los ritmos tradicionales colombianos.

Con respecto a estas premisas, las adaptaciones de las piezas no tienen modificaciones o alteraciones en el orden armónico, melódico y rítmico. El aporte está en la ampliación del movimiento dinámico, es decir, en añadir en algunos pasajes el aumento o disminución en el volumen, que en algunos casos son tópicos en la melodía y son pasados por alto. Otros aportes están encaminados a las modificaciones en el continuo rítmico con elementos como el *ritardando* o el calderón. En algunos casos, se tiene en cuenta el tono de la guitarra eléctrica, el cual brinda múltiples posibilidades tímbricas, permitiendo la distinción entre las tres guitarras involucradas en el ensamble. Además, aporta al contraste de cada una de las partes de la obra.

Con respecto al formato Rock, se hace referencia a los instrumentos utilizados en el género musical a mediados en el siglo XX en Estados Unidos “El rock and roll, considerado como un género musical autónomo, surge en los Estado Unidos como intento de fusión de formas musicales muy variadas, que abrevaban tanto en las tradiciones blancas como negras: el blues, el rhythm and blues, el jazz, el gospel, el country western, el boogie-woogie” (Alabarces, 1993, p. 31).

Las instrumentaciones en las Big Band de jazz al estilo Count Basie involucran en su sonoridad la base acompañante de batería y guitarra eléctrica, la cual era interpretada por uno de los grandes guitarristas de jazz Freddie Green. Siguiendo la idea de que el rock and roll tienen como base el jazz y el blues, los artistas como por ejemplo Chuck Berry, John Lee Hooker y Elvis Presley mantienen en su formación instrumental la guitarra eléctrica y la batería, pero involucrando un nuevo elemento que reemplazaría con el tiempo al contrabajo, el bajo eléctrico. Una consolidación del formato rock, se daría en los años 60 con el auge del rock británico a cargo de The Beatles y The Rolling Stones, revolucionando la industria musical alrededor del mundo.

Según Egberto Bermúdez, con la creciente economía de la industria del entretenimiento como la radio, la televisión, los fonogramas y el cine, los jóvenes en Colombia serían los nuevos consumidores de esta estrategia de mercado, donde la “nueva ola” musical sería la protagonista. El rock and roll llegó a Colombia a través de discos, la radio y las películas musicales como por ejemplo “Rock around the clock”, “Don’t knock the rock” y “Shake, rattle and rock”, con la participación de artistas de la talla de Bill Haley, Little Richard y Fast Domino (Bermúdez, 2016). La fuerte influencia de las culturas extranjeras en la época actual, ha llevado al declive a las expresiones musicales como el Bambuco y el Pasillo, dejándolas en la memoria de aquellos que las concibieron como la riqueza musical del país. Su poca difusión en los medios de comunicación y los espaldarazos por parte de los ministerios públicos, han llevado a replantearse la concepción de la música tradicional, cargándola de propuestas nuevas en pro de la renovación.

### **9.1. Propuesta Musical.**

La propuesta musical a manera conclusiva de esta investigación consiste en una adaptación de las obras para piano de Adolfo Mejía Bambuco en E mayor y Pasillo en Bm al formato Rock. Este formato está constituido por tres guitarras eléctricas, bajo eléctrico y batería. La característica que distingue tímbricamente a las 3 guitarras, es su ecualización por parte del botón de tonos y el selector de las pastillas. Este sistema de ecualización, ayuda a manejar varios tipos de voces en la guitarra eléctrica, como por ejemplo se puede ecualizar el sonido de manera que resalte las notas graves, medias o agudas por medio de el botón de tonos. Con respecto al selector de las pastillas o micrófonos, su ecualización generará un resalte en las sonoridades brillantes (cerca al puente) o en las sonoridades opacas (cerca al mástil) o en su defecto, una combinación de ambas sonoridades. Las ecualizaciones empleada para las obras son las siguientes:

Guitarra 1: Manejará una posición de tono cerrada u opaca pero utilizando las pastillas cercanas al puente. Con el fin de resaltar las notas graves en la guitarra.

Guitarra 2: Ésta es ecualizada de manera que la posición de tono quede en el medio y el selector active ambas pastillas, colocando en los mismos niveles las notas graves como las notas agudas.

Guitarra 3: La ecualización de esta guitarra es que la posición de tono quede abierto pero el selector estará activando la pastilla cercana al mástil. Ésta ecualización ayuda a resaltar las notas agudas pero sin perder el cuerpo en el sonido, quiere decir que su sonido será agudo pero no tan brillante.

Las características del bajo están determinadas, en primera medida, por la cantidad de cuerdas que este debe tener. Para estas adaptaciones se debe utilizar un bajo 5 cuerdas o 6 cuerdas, ya que la tesitura manejada en las obras es bastante amplia debido al registro del piano. Como tal las notas graves deben alcanzar un rango por debajo de la nota mi 1, función que es complementada por las cuerdas adicionales 5<sup>ta</sup> o 6<sup>ta</sup>. El set de batería se maneja de forma sencilla, ya que su función es mantener el ritmo y apoyar los ostinatos de las frases. Para ello, se utilizaron en la adaptación las siguientes partes: Bombo, hit-hat, redoblante, ride y crash.

Con respecto a la terminología empleada para describir la adaptación se tomará las características definidas por Enric Herrera en su libro “Técnicas de arreglos para la orquesta moderna”:

- Densidad: La densidad es la cantidad de voces que suenan simultáneamente.
- Peso: Es el efecto producido por los doblajes de varios instrumentos.
- Amplitud: Es la distancia entre la nota más grave y más aguda que suena simultáneamente.

Movimiento Melódico:

- Soli: Es cuando un grupo de instrumentos tocan la misma figuración rítmica pero con diferentes alturas. Para ello la densidad debe ser dos o más.
  - Tutti: Es cuando todos los instrumentos están tocando la misma figuración rítmica.
  - Unísono u octavas: Es cuando dos o más instrumentos tocan la misma frase melódica. Sería unísono cuando todos tocan en la misma altura.
- (Herrera, 1987)

Bambuco en E mayor (ver Anexo 1)

En esta primera adaptación, cada guitarra tiene la voz principal en cada una de las partes. En la parte A la guitarra 1 tiene la voz principal, en la parte B, la voz principal pasa a la guitarra 2. En la parte C, la guitarra 3 tiene la función de voz principal y ya para el cierre de la obra hay una mixtura de voces, donde la voz principal es alternada entre la guitarra 2 y la guitarra 1. Este diseño tímbrico sirve muy bien para resaltar los sonidos ecualizados de cada guitarra, aportándole a la obra un dinamismo tímbrico.

El diseño dinámico empleado en esta adaptación, está basado en los finales de frase, en los puentes conectores de frase y en aquellas secciones donde la dinámica se mantiene constante. Es allí donde se propone un cambio dinámico a lo largo de cada parte, para resaltar aquellas frases que incitan al aumento o disminución del volumen. Como por ejemplo en la parte B, la dinámica con la que inicia es *p* y esta se mantiene a lo largo de toda la sección. Por tal razón la dinámica va variando en cada exposición de frase, donde al inicio de la frase contrapuntística inicia con una dinámica *p*, ya en la exposición en el modo jónico, ésta aumenta a *mp*. Al entrar el modo mixolidio, la dinámica sigue en aumento a *mf*, para llegar al puente con una dinámica de *f* y contrastar con la reexposición

de la frase, la cual inicia en *mp*. Llegando al final de la frase, en el modo eólico, la dinámica se ve afectada por un *crescendo* hasta llegar a un *f* para la frase conclusiva de esta sección. El contraste con la entrada de la repetición define muy bien cada momento de la pieza. En el final de esta parte B se tiene una dinámica *f*, la cual impregna de vivacidad la reexposición de la parte A.

### Parte B

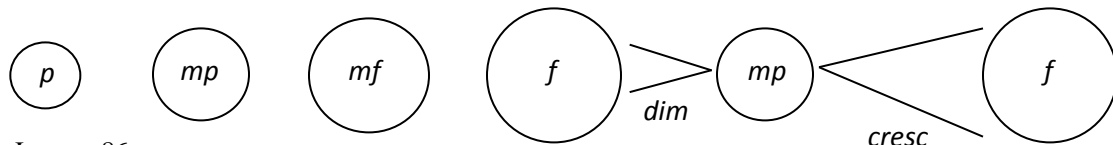


Imagen 86

Otra variación dinámica añadida a la obra, se encuentra en la coda de la parte D. En donde el cambio dinámico está en función de los reguladores que imprimen fuerza hacia la mitad de la frase para bajar hacia el *pp* y concluir con *ff*. (Imagen 87)

Imagen 87

Las variaciones en la densidad se pueden ver al final de parte C, donde en la transición hacia la parte D se ve demarcada por el aumento de peso al final de la frase. En donde los instrumentos se van sumando en cada compás con la melodía en diferentes octavas, ampliando el rango sonoro entre las voces involucradas. (Imagen 88)

129 *rit.* D *a tempo*

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

E. Gtr. 3

E. B.

D. S.

129

Imagen 88

El diseño del acompañamiento por parte de la batería, resalta la polimetría del Bambuco. La alternancia entre la métrica de 6/8 y 3/4, genera gran variedad en la percepción rítmica de la obra. Este nuevo elemento unifica el pulso a lo largo de toda la pieza, generando un sonido más compacto al ensamble.

#### Pasillo en Bm (ver anexo 2)

En esta segunda adaptación, el cambio tímbrico por parte de la voz superior tiene un comportamiento más estático, ya que en cada una de las partes, la voz principal está a cargo de la guitarra 1. Hay algunas variaciones tímbricas como en el caso de los arpeggios al final en la primera casilla de la parte B y en la casilla 1 de la parte C. En la primera casilla al final del B, se puede apreciar una mixtura tímbrica entre la línea del bajo, la guitarra que resalta los graves (guitarra 1) y la guitarra que resalta los agudos (guitarra 3). Ya para la segunda casilla de la parte C, el timbre utilizado es el que resalta las notas medias de la guitarra. Con respecto al diseño dinámico, la obra en sí misma maneja variaciones dinámicas continuas permitiendo direccionar la adaptación hacia otros aspectos como los elementos que modifican el continuo rítmico.

Uno de los aportes a la obra es la adición del *ritardando* y del calderón en la parte A. Al final del periodo antecedente, se indica un *ritardando* antes del acorde de dominante, para que una vez se llegue éste, sea resaltado por un calderón y su dinámica *ff*, el cual le brindará una inflexión climática a estos compases. Una vez inicie el periodo consecuente, se retomará el tempo inicial. Estas indicaciones agógicas, serán interpretadas en cada reexposición de la parte A. (Imagen 89) (compás 15 - 16)

13 *rit.*

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.Gtr. 3

E.B.

D.S.

*ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p*

Imagen 89

Con respecto a la densidad de algunos fragmentos, cabe resaltar que el peso en estos aumenta. Como es el caso de la parte A, en el puente entre las dos frases del periodo antecedente, donde la melodía es interpretada por las tres guitarras en octavas diferentes, manejando una densidad 3 para conectar con la melodía armonizada por bloque de acordes. (Imagen 90) (Compás 9)

7

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.Gtr. 3

E.B.

D.S.

*cresc.* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Imagen 90



Otro tratamiento a la densidad se encuentra en los compases 41 - 42, donde la melodía que conecta el modo jónico con el modo eólico, es interpretada por las guitarras 1 y 2. La densidad en este fragmento es 2 y el movimiento melódico se da por medio de la duplicación de la melodía una octava arriba. Este fragmento amplía el rango entre las voces afectando de manera directa el entramado (Imagen 91).

The image shows a musical score for five instruments: E. Gtr. 1, E. Gtr. 2, E. Gtr. 3, E. B., and D. S. The score is in 3/4 time and key of D major. It shows a melodic line in the guitars and bass, and a rhythmic pattern in the drums. The number 37 is written above the first staff.

Imagen 91

El diseño del acompañamiento por parte de la batería, siempre está utilizando las células rítmicas convencionales del Pasillo. Una de ellas es la acentuación de los pulsos 1 y 3 del compás de 3/4 y esta rítmica se puede contrarrestar con una acentuación en la subdivisión en el pulso 2 y en el tiempo débil del pulso 3. Este diseño va de la mano con la línea melódica del bajo.

## 10. Conclusiones

-Al hacer el análisis musical de las dos piezas del compositor Adolfo Mejía, se pudo apreciar un tratamiento armónico donde emplea múltiples sistemas musicales cuya sonoridad da visos de un artista que estuvo a la vanguardia en las técnicas compositivas de gran influencia en el siglo XX.

-Para Adolfo Mejía era de suma importancia la búsqueda de la riqueza colorística en su propuesta armónica. Se puede apreciar el uso constante de las tensiones agregadas como b9 ,9 ,9#, 11, #11, b13 y 13 en los acordes de dominante, tanto en las cadencias como en el uso de los acordes dominantes secundarios.

-El compositor utiliza constantemente el sistema musical de la neomodalidad para ampliar las posibilidades armónicas a través del intercambio modal. Los continuos cambios entre los modos paralelos como el modo dórico, lidio, mixolidio y eólico, abre el espectro sonoro y alimentan el lenguaje musical para así proponer caminos paralelos al sistema tonal.

- En su obra se puede observar la fuerte influencia de las sonoridades impresionistas al mejor estilo del compositor francés Claude Debussy como por ejemplo las sonoridad de las escalas pentáfonas, la utilización de acordes diferentes a la estructuración por triadas, como los acordes de quinta abierta, acordes de cuarta y acordes contruidos por segundas mayores.

-El estilo característico del compositor Adolfo Mejía no se puede encasillar en un solo periodo musical, ya que él maneja varias técnicas compositivas que van desde el contrapunto del periodo Barroco, la melodía con acompañamiento del periodo clásico y el empleo de la politonalidad para contrarrestar los fuertes convencionalismos del sistema tonal.

-Con respecto al tratado de la música tradicional, Mejía toma los elementos más característicos del género Andino como lo son las estructuras formales, las células rítmicas básicas de cada aire tradicional y las formas ritmo-melódicas del diseño de la frase, mostrando gran conocimiento en la concepción de los aires tradicionales.

-Las estructuras melódicas manejadas por Adolfo Mejía iban de la mano con los diseños melódicos populares de los aires Andinos de la época, proponiendo así estructuras constantes de frase de 4 u 8 compases en periodos simétricos, tanto en el Bambuco en E mayor como en el Pasillo en Bm.

-Entender el concepto de la hemiola, ayuda a tener conciencia del proceso polirrítmico del Bambuco, donde se puede desagregar la complejidad rítmica y la disociación métrica en la que está basada su propuesta musical. La hemiola no solo serviría para entender una polirritmia de 2 contra 3, sino también las múltiples posibilidades de enfrentar un ritmo ternario con un ritmo binario.

- La concepción de los términos como sonido y movimiento, generan una nueva referencia a la hora de entender la obra de un compositor. La importancia de tener en cuenta la utilización tímbrica, la disposición de las voces a manera textural y los elementos que aportan al flujo y al movimiento de la obra, son conceptos que se deben tener en cuenta tanto en el ejercicio analítico como en el ejercicio compositivo.

- Ahondar sobre el estilo del compositor Adolfo Mejía, conlleva a indagar sobre los aires Andinos colombianos, aportando no solo al proceso investigativo sino también a la construcción de identidad basada en los hechos históricos del país. Entender la posición de una cultura contestataria que defiende los procesos culturales de sus antepasados, genera un pensamiento crítico y postura en pro de rescatar las tradiciones vernáculas del país.

- El enriquecimiento del ensamble Jazz - Rock se puede establecer desde varios puntos de vista. El primero es la utilización de los ritmos tradicionales del país, no solo como opción rítmica, sino como el estudio musical desde las músicas autóctonas y de aquellas sonoridades propias de la región. El segundo es utilizar los múltiples sistemas musicales que existen a lo largo de la historia de la música occidental. Lo que implica un estudio riguroso de las músicas concebidas en el siglo XX. El tercer punto es entender las posibilidades tímbricas que se pueden explorar en el ensamble, hablando desde las formas de la ecualización del instrumento. Y un cuarto y último punto, tiene que ver con las maneras de orquestar la melodía, ya sea utilizando las densidades polifónicas o el apoyo rítmico a manera de solí, o variando el movimiento melódico con su respectivo unísono u octava.

- Es de suma importancia la producción de repertorio basándose en las músicas autóctonas del país, ya que aporta al continuo desarrollo de los procesos culturales y provee a las futuras generaciones, un pensamiento de identificación y conservación de las músicas tradicionales.

- La difusión musical de los aportes de aquellos compositores que le apostaron a una propuesta basada en la música de su país, es una manera de fomentar el gusto por las formas culturales que se han concebido a lo largo de la historia colombiana y que se han mantenido ocultas, ya sea por desconocimiento o la fuerte influencia extranjera. Es así que esta investigación aporta a esta difusión musical en espacios académicos.

- Acercar a los estudiantes del ensamble Jazz-Rock a los ritmos como el Bambuco y el Pasillo, ayudó a establecer aprendizajes en el orden de la identificación de los aires Andinos colombianos y al reconocimiento de compositores colombianos del siglo XX

## 11. Bibliografía

- Adler, S. (2006). El estudio de la orquesta. Barcelona: Ideas Books S.A
- Alabarces, P. (1993). Entre gatos y violadores: El rock nacional en la cultura Argentina. Buenos aires: Ediciones Colihue.
- Ausubel, N. (1983). Psicología Educativa: Un punto de vista cognoscitivo. 2° México: Ed. TRILLAS
- Bártok, B. (1979). Escritos sobre música popular. México: Siglo XXI editores.
- Bennet, Roy. (2003). Lexico de música. Ediciones Akal, S.A.
- Bermúdez, E. (1999). Adolfo Mejía: Equilibrio entre la música regional y académica. Revista Credencial Historia (120), p.6.
- Bermúdez, E. (1999). Un siglo de música en Colombia: ¿entre nacionalismo y universalismo?. Revista Credencial Historia (120), p. 8-10.
- Bermúdez, E. (2005). La música tradicional colombiana y sus estructuras básicas: Música afrocolombiana (Parte 1). Revista Ensayos. Historia y teoría del arte, (10), p. 215-239.
- Bermúdez, E. (2016). “Los discos de The (Los)Speakers (1966–68) y el surgimiento del pop/rock en Colombia”. Ensayos. Historia y teoría del arte, vol XX num 30, p. 83-153.
- Brandel, R.(1959). The África hemiola style. University of Illinois press, vol 3 - N° 3, p. 106 - 117.
- Camacho, M, Zabaleta, A y Covo, P. (2007). Bibliografía general de Cartagena de Indias. Cartagena: Ediciones Pluma de Mompox, tomo II.
- Canclini, N. (1995). Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización. México: Editorial GRIJALBO.
- Franco, L. (2005). Música andina occidental, entre Pasillos y Bambucos. Bogotá: Ministerio de cultura.
- Gauldin, R. (2009). La práctica armónica de la música tonal. Ediciones Akal S.A.
- González, A. (2009). Música popular e identidad en Barranquilla, 1940 - 2000. De la cultura tropical a la identidad global. Bogotá. Libro: Música y sociedad en Colombia traslaciones, legitimaciones e identificaciones. p.114- 131.

- González, G y Collazos, D. (2013). Pedro Morales Pino, Obra para piano. Bogotá: Ministerio de cultura.
- González, J. (2012). La construcción de una identidad colombiana a través del Bambuco del siglo XIX. Pamplona: Editorial UPA
- Herrera, E. (1995). Teoría musical y armonía moderna vol. 2. Barcelona: Antoni Boch editor S.A
- Herrera, E. (1987). Técnicas de arreglos para la orquesta moderna. Barcelona: Antoni Boch editor S.A
- Ibáñez, P. (1891). Crónicas de Bogotá Tomo 1. Bogotá: Editorial Imprenta de la luz.
- Isaacs, J. (1988). María. Caracas: Editorial Ex Libris, volumen 34.
- Kostka, S. (1990). Materials and techniques of twentieth - century music. EE.UU: Pearson, prentice hall.
- LaRue, J. (1989). Análisis del estilo musical. Barcelona: Editorial Labor S.A.
- Mejía, A. (1990). Obras completas para piano. Bogotá: Patronato colombiano de artes y ciencias.
- Miñana, C. (1997). Los caminos del Bambuco en el siglo XIX. Revista A contratiempo.(9), p.7-11.
- Miñana, C. (1987). Rítmica del Bambuco en Popayán. Revista A contratiempo.(1), p.46-55.
- Molano, O. (2007). Identidad cultural un concepto que evoluciona. Revista Opera, (7), p.69-84.
- Montalvo, F y Pérez, J. (2006). Aplicación del conocimiento de improvisación en el Pasillo y el Bambuco de la región Andina colombiana. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Muñoz, E. (1994). Adolfo Mejía: la musicalia de Cartagena. Medellín: Editorial Lealón
- Ocampo, J. (1976). Música y folclor de Colombia. Bogotá: Editores Colombia S.A.
- Osorio, J. (1879). Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia. Bogotá: Repertorio Colombiano, tomo III (15), p. 161-178.

- Pardo, A y Pinzón, J. (1961). Rítmica y melódica del folclor chocoano. Bogotá: Centro de estudios folclóricos y musicales (Cedefim).
- Perdomo, J. (1980). Historia de la música en Colombia. Bogotá: Plaza y Janes, Editores- Colombia Ltda.2
- Piston, W. (1998). Armonía. EE.UU: Span press universitaria.
- Ramírez, E. (2008).Historia crítica de la pedagogía en Colombia. Bogotá: Editorial El Búho LTDA
- Restrepo, H. (1986). A mi cánteme un Bambuco. Medellín: Ediciones Autores Antioqueños.
- Salamanca, J. (2010). Música para la independencia. Revista Credencial Historia. (250), p. 15-20.
- Sánchez, S. (2009). Reflexión histórica de las formas de escritura musical del Bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia. Revista Música, cultura y pensamiento, (1), p.115-130.
- Valencia et al. (2014). Música, cuerpo y lenguaje. Revista pensamiento, palabra y obra.12 .p 5-6.
- Valencia, V. (2005). Cartilla de arreglos para banda nivel I. Colombia: Ministerio de cultura Republica de Colombia.

### **Videografía**

- Interdís. (2005). Documental: Viajero de mi mismo. Grupo de investigación audiovisual Interdís.

### **Cibergrafía**

<http://ciencias.medellin.unal.edu.co/gruposdeinvestigacion/interdis/images/festivales/PROGRAMA VI.pdf>. Visitado el 14 de marzo de 2018