UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

ANÁLISIS INTERPRETATIVO Y PEDAGÓGICO DE LOS PASILLOS DE GALA DE JESÚS PINZÓN URREA

Wilson David Casallas Palomo

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes, Conservatorio de Música
Bogotá, Colombia
2018

ANÁLISIS INTERPRETATIVO Y PEDAGÓGICO DE LOS PASILLOS DE GALA DE JESÚS PINZÓN URREA

Wilson David Casallas Palomo

Monografía presentada para optar al título de:
Magister en Pedagogía del Piano

Director Magíster William Mac McClure

Línea de Profundización: pedagogía del piano.

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes, Conservatorio de Música
Bogotá, Colombia
2018

Dedicado a la música Colombiana

Con el calificativo de “música vieja”, o aires del pasado, el bambuco, la guabina, el pasillo y el torbellino mantuvieron en una época su vigencia en los territorios que enmarcan las tres cordilleras.
Hoy aparece con renovado vigor, porque su tradición se negó a sucumbir.

Octavio Marulanda Morales.

Resumen

El presente trabajo se genera con el propósito de brindar a los músicos de todas partes del mundo y especialmente a los músicos latinoamericanos, un acercamiento a la música nacional Colombiana por medio de los pasillos de gala de Jesús Pinzón Urrea, una obra tonal donde se examinan sus elementos pedagógicos y musicales, para así, apreciar de una mejor manera la música colombiana, ver la importancia que puede tener en la educación musical y que además se vuelva a interpretar en los auditorios de una manera más seguida y darla a conocer al resto del mundo. De esta manera cuando más músicos estén interesados en la música latinoamericana podrán hallar en este trabajo un material de apoyo que sea útil para su contextualización histórica e interpretativa de la música Colombiana, por medio de uno de los más importantes compositores Colombianos.

Palabras clave: (pedagogía, interpretación, compositores).

CONTENIDO

Pág.

RESUMEN……IV

1. INTRODUCCIÓN……..1

2. DEFINICIÓN DEL PROBLEMA……2

3. JUSTIFICACIÓN……...3

4. OBJETIVO GENERAL……5

5. OBJETIVOS ESPECÍFICOS……..5

6. MARCO HISTÓRICO……...6

6.1. CONTEXTO MUSICAL SIGLOS XVI - XX EN COLOMBIA……6
6.2. EL PASILLO……..14
6.3. BIOGRAFÍA DEL MAESTRO JESÚS PINZÓN URREA……...16

7. METODOLOGÍA……...20

8. ANÁLISIS PEDAGÓGICO E INTERPRETATIVO DE LOS PASILLOS DE GALA DE JESÚS PINZÓN URREA……22

8.1. LILIAN ANTONIETA……22

8.2. BUCARAMANGA……26

8.3. BOGOTÁ……30

8.4. ANTIOQUIA……...35

8.5. HUMORADA……40

8.6. RECÓNDITO……44

8.7. SANTA MARÍA……48

9. CONCLUSIONES……53

A. ANEXO: PASILLOS DE GALA……....54

B. ANEXO: ENCUESTA TRABAJO DE GRADO……..……...110

BIBLIOGRAFÍA……120

1. INTRODUCCIÓN

EL presente trabajo se refiere al análisis interpretativo y pedagógico de los pasillos de Gala de Jesús Pinzón Urrea que se pueden definir como un grupo de obras de salón, de carácter improvisativo basados en el ritmo del pasillo colombiano.

Sus características entran en lo que podíamos llamar agradable al oído, es decir, una armonía sencilla, con esquemas melódicos claros, y que se desarrollan mediante la repetición y la variación sobre el patrón rítmico básico del pasillo convencional.

El análisis de este grupo de pasillos se realizó por el interés de estudiar a más profundidad un estilo de los muchos que tenía el compositor, ya que era muy versátil en sus composiciones, además los pasillos reflejan las raíces del compositor, una característica destacable en los grandes compositores, como los del romanticismo de quienes surge el nacionalismo.

Por otra parte para darlos a conocer, pues aunque son obras preciosas, estas son poco o casi nada interpretadas y enseñadas, por lo tanto resulta muy bueno en el campo académico musical.

En el ámbito profesional, resulta excelente como pianista el poder dejar un análisis de estos en miras de la educación y además dejar un registro escrito para una buena interpretación gracias a la contextualización histórica.

Al ser un trabajo monográfico el método de análisis se fue descubriendo a la par que se trabajaba en este, sin embargo, tanto para el análisis musical como para la contextualización se usaron herramientas ya existentes, como audios de entrevistas, libros históricos, audios musicales y trabajos de esquemas de análisis de obras clásicas, además, se utilizó la encuesta como medio para saber el estado actual del conocimiento de los músicos en el trabajo realizado.

Encontrarán pues, primero la definición de los objetivos y la argumentación de este trabajo. Como segundo, una mirada desde el contexto musical colombiano del compositor Jesús Pinzón Urrea y también del pasillo, y por último un análisis musical de cada pasillo de Gala.

2. DEFINICIÓN DEL PROBLEMA

¿Por qué no es reconocido Jesús Pinzón Urrea?

¿Por cuáles obras es más reconocido?, ¿era músico?, ¿era colombiano?, ¿Quién es Jesús Pinzón Urrea? Estas son algunas preguntas, las cuales, muchos músicos no pueden contestar, y si algunos logran identificar al maestro Jesús Pinzón como un músico colombiano, no conocen ni una obra de su autoría.

Esta situación obedece a varias razones: la primera a nombrar sería la falta de difusión, es decir, no hay registros sonoros que sean accesibles, o la posibilidad de conseguir una partitura es aún más remota por todos los problemas de derechos de autor, y si se logra conseguir la partitura, esta es un manuscrito, es decir nadie se ha tomado el trabajo de digitalizarlo.

Por otro lado el desinterés por parte de los músicos colombianos en su música, en la historia musical nacional y en los compositores nacionales; tan grave es la situación que como verán en los resultados de las encuestas, algunos ni siquiera pueden nombrar el autor de la música del himno nacional de Colombia.

Por último, el hecho de menospreciar a las obras nacionales como si no fueran dignas de ser interpretadas para un examen o concierto, o si quiera de ser enseñadas por parte de los maestros a los alumnos muestra la falta de contextualización histórico-musical del momento, pues siempre se busca comparar nuestra Música con la música erudita europea.

En conclusión la falta del ejercicio interpretativo y enseñanza adecuada de nuestra música hace necesaria la exploración y estudio de esta para darle su merecido valor en el medio musical logrando así que permee en el mundo.

3. JUSTIFICACIÓN

El repertorio colombiano para piano poco a poco va tomando más importancia entre los pianistas de Colombia, pues por medio de este se recupera la música de antaño y se expande el conocimiento. Este sentimiento de exploración es un factor común en los músicos latinoamericanos de hoy como lo expresa el musicólogo Ricardo Miranda:

La música se ha vuelto tan importante que hemos sentido, con mayor apremio que las generaciones anteriores, la necesidad urgente de recuperar esos repertorios perdidos, de indagar acerca del pasado musical y, con ello, emprender un trabajo que ofrece frutos en dos sentidos: aporta música que incorporamos a nuestros acervos presentes y amplia sensiblemente nuestro conocimiento de la historia. No es ésta una consideración menor, pues, a diferencia de la historia y sus efectos, que forman parte del pasado, gozamos de las obras artísticas en tiempo presente y ampliamos, cada vez más, un repertorio que poco a poco vamos restituyendo tras años de silencio.

La educación musical es tan importante en el desarrollo de las personas, que resulta necesario indagar en esta por todos sus beneficios y con mayor apremio a las músicas nacionales pues fomentan el sentimiento patrio. Concha Carbajo en su estudio sobre la educación musical dice:

Las justificaciones al binomio música-educación las podemos agrupar en dos categorías. Unas son intrínsecas a la música. A este grupo pertenecen aquellas defensas que consideran la educación musical un medio de conseguir otros fines, como, por ejemplo, la educación moral o la creación del sentimiento nacionalista. Otras justificaciones son inherentes a la propia música: los argumentos que defienden su inclusión en la educación como un lenguaje específico y, por tanto, una forma de obtener conocimiento, o como un tipo de inteligencia independiente que hay que desarrollar como cualquier otra.

Podrían decir que esta tesis es como cualquier otro artículo o libro, en el aspecto de que busca dar a conocer la música colombiana sin ninguna motivación que vaya más allá del sentimiento patrio, como explica el compositor Colombiano Manuel García Orozco:

Los libros de carácter folclórico sobre el pasillo y el bambuco no explican, en términos musicales, el funcionamiento de esta estética y, por lo general, asumen una fuerte carga ideológica en la cual impera el nacionalismo exacerbado y un imaginario de belleza.

Situación en la que no se quiere encasillar este trabajo, por lo que será necesario, de acuerdo a nuestras necesidades pedagógicas e interpretativas, una estructuración de los elementos musicales de los pasillos para poder explicar la manera de interpretarlos y catalogarlos en nivel de dificultad para un proceso pedagógico.

Como último la música está estrechamente relacionada con el sonido, es decir, la música debe sonar, de nada nos sirve el tenerla escrita en partituras si no se oye; la música es un arte, y como arte está para el disfrute de la humanidad. Ricardo Miranda dice:

No solo nos interesa seguir los avatares históricos para conocer los efectos que algún hecho musical pasado tuvo en nuestro presente, sino que además la música misma nos interesa como objeto de deleite, por sus virtudes intrínsecas y no necesariamente por su historia.

La música por sí misma es el mejor motivo para esta tesis.

4. OBJETIVO GENERAL

Con el fin de abrir la posibilidad de que los músicos interpreten y enseñen la música Colombiana, se analizarán los componentes pedagógicos e interpretativos de los pasillos de gala del maestro Jesús Pinzón Urrea.

5. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Examinar los elementos musicales de los pasillos de gala.
- Clasificar los pasillos de acuerdo al grado de dificultad en tres niveles que serán Básico, intermedio y avanzado.
- Hacer un comentario interpretativo de cada pasillo.

6. MARCO HISTORICO

6.1. CONTEXTO MUSICAL SIGLOS XVI - XX EN COLOMBIA

Colombia, por los años 1500, época conocida como la conquista, en la cual no se tiene mucha información musical además de las crónicas, que cuentan como las tropas de Gonzalo Giménez de Quesada fabricaron dos trompetas con el cobre de unas Pailas, estamos hablando de un contexto de guerra por lo que la música no era lo más importante por documentar. Como parte de la imposición religiosa en el periodo colonial se usó el canto gregoriano con el fin de la catequización y las necesidades litúrgicas, es decir que ya había una enseñanza en cuanto a notación musical. Jaime rico Salazar comenta lo siguiente:

En el periodo de 1570 a 1650 el padre José Dadey construyó un órgano de cañas y varias comunidades indígenas aprendieron a cantar por notación.

Basándonos en que la educación musical del momento se encontraba ligada a la iglesia, no es sorpresa que el primer compositor renombrado Colombiano proviniera de la Catedral de Santa Fe de Bogotá, don Juan de Herrera y Chumacero, quien fue el maestro de capilla durante los años de 1700 a 1750.

La iglesia fue a lo largo de estos siglos, y de alguna forma sigue siendo hoy en día, un importante centro de consumo y de producción musical. Monopolizo la educación y por consiguiente la instrucción musical. Por otra parte, como se dijo, el proyecto español de América fue eminentemente urbano y en consecuencia, además de la religiosa, la música doméstica, cívica y ceremonial fue instituida como pilar fundamental de la cultura de nuestras nacientes ciudades. Por otra parte, la música de entretenimiento y diversión fue también parte esencial de la cultura urbana europea y así se incorporó rápidamente a nuestro panorama actual.

(Egberto Bermúdez. Historia de la música en Santa Fé y Bogotá)

Por supuesto además de la música eclesiástica, los españoles también trajeron su música autóctona al igual que los ritmos europeos de moda que acompañaban distintos momentos de la vida cotidiana.

Las crónicas dan cuenta de que en el ambiente festivo de la colonia se escuchaban el minué, la zarabanda, el fandango, el punto, el galope, el torbellino y la jota.

(Jaime Rico Salazar. La canción colombiana)

La cultura musical en Colombia durante el periodo Colonial nace en primera instancia como una "translación" de la española y luego como una "transculturación" y que esta signada en forma predominante por lo religioso y lo litúrgico. El tipo de música utilizado era el estilo polifónico europeo. Himnos,

salmos, magníficats, misas y otras partes del culto católico están recogidos en libros que se han encontrado en la Catedral de Santafé de Bogotá.

(Andrés Pardo Tovar. Historia de la música en Colombia)

Es así, en este contexto de imposición musical extranjera en nuestro país, que la música europea en general se hace presente, sobre todo la italiana. Para 1750 ya había un interés por la canción lírica y se formaban los primeros conjuntos musicales al igual que los primeros teatros y empezaba a desarrollarse este mestizaje musical que daba sus resultados como por ejemplo la creación de nuevos géneros musicales.

Octavio Marulanda Morales dice sobre esta época de independencia lo siguiente:

La gesta emancipadora había roto las coyundas políticas que nos mantenían atados a la voluntad del agonizante imperio español, pero no pudo hacer lo mismo con los amarres espirituales, fecundados ya con esencias nuevas y enriquecidas. Las mezclas raciales y las mutuas influencias étnicas estaban dando frutos propios, con la singularidad de aquello que se expresa en el lenguaje de las herencias sublimadas.

Además de esto Octavio Marulanda también comenta que algunos instrumentos de procedencia vernácula como el tiple, bandola, flautas, etc. No hacían parte de los instrumentos oficiales para los cultos por el hecho de no ser traídos de España, pero esto no era malo pues estos se podían desarrollar de una manera empírica sin ataduras de teorías o ritos.

Pero, por otro lado, los instrumentos criollos o autóctonos, o aquellos que se hallaban en proceso de mestizaje, tenían vida propia en manos del pueblo, sin limitaciones de ninguna clase.

(Octavio Marulanda Morales. Un concierto que dura 20 años)

Las piezas musicales de mayor interés histórico en esta época son la contradanza "La vencedora" que se ejecutó en el campo de batalla en Boyacá y en la entrada triunfal de las tropas de Bolívar a Santa Fe de Bogotá. También son importantes la contradanza "La Libertadora" compuesta a la memoria de Bolívar y la Marcha Fúnebre compuesta por Francisco Selles para las exequias del Libertador el 18 de Diciembre de 1830. También se sabe que la Marquesa de San Jorge importó el Primer piano a Santa Fe y ya en 1850 había 2000.

(Jaime Rico Salazar. La Canción Colombiana)

En este contexto es como entramos al siglo XIX, en el cual todavía se sentía la presencia dominadora española. Es hasta la década de 1830 que concluida la agobiante dominación por parte de los españoles se amplía el horizonte musical y esta, ya no se reserva estrictamente a lo litúrgico. Egberto comenta:

En este momento el país y la ciudad se insertan en el orden internacional, se abren las puertas a las influencias extranjeras y se presenta el consiguiente conflicto con las instituciones y valores culturales anteriores. Es el momento de la llegada de los nuevos bailes e instrumentos; de las compañías de ópera y de teatro extranjeras y de un claro deseo de adoptar el sistema de la "música de arte" europea como parte de la cultura local.

Octavio Marulanda agrega:

La ópera y la Zarzuela representaban el clamor de las multitudes europeas. Pero a la vez, se convirtieron en los más apetecidos y fructificantes medios de contacto musical entre los dos continentes. Había un tráfico frecuente de compañías, de cantantes y de compositores, que derramaban su estela lirica de Buenos Aires a Bogotá, de México a Lima, de Caracas a Santiago, trayendo siempre el sabor de un espectáculo sumamente grato al gusto de los latinos.

Ahora bien, con la internacionalización también vinieron a Colombia renombrados músicos y maestros que de una u otra manera aportaron un enriquecimiento al desarrollo musical del país como lo son el español Francisco Villalba quien compuso el primer himno nacional, el venezolano Nicolas Quevedo Rachadell, Carlos Van Arken, Enrique Price y Jorge Price, por supuesto Oreste Síndici, compositor de la música del himno Nacional de Colombia, y muchos otros.

Una, la identidad constructora, se deja sentir en la creación de instituciones y símbolos patrios; otra, la identidad civilizadora, fue un fascinante fenómeno del XIX, donde la ópera fue concebida como el espejo idealizado de la sociedad; como el ámbito favorito para contemplar lo más preclaro de las sociedades decimonónicas americanas.

(Ricardo Miranda. La música en Latinoamérica)

La ópera tuvo un papel fundamental en toda Latinoamérica, al igual que la creación de las instituciones musicales como dice Ricardo: "***Como es lógico, el paso decisivo para organizar la vida musical nació alrededor de la educación."***

En Bogotá se abrió en 1831 una escuela de música y dibujo en el colegio mayor de nuestra señora del rosario, que junto a la escuela de música fundada en 1845 por José Joaquín Guarín y Francisco Londoño, conforman los antecedentes de la Academia Nacional de Mú*sica, fundada en 1879 y denominada Conserva*torio Nacional a partir de 1910.

En Colombia el Ingles Henry Price creo la sociedad filarmónica en 1846, con el propósito de "fomentar y generalizar el gusto por la música". Se trató de una

agrupación exitosa que reunió una orquesta y un coro, que realizo temporadas permanentes, que aglutino a los mejores músicos colombianos.

La iniciativa de Price tuvo algunos ecos como la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, establecida en Cundinamarca en 1868, y la Sociedad Lírica que José Joaquín Guarín fundó.

(Ricardo Miranda. La música en Latinoamérica)

Con el aporte musical de los músicos extranjeros Colombia y Latinoamérica en general comienzan a gozar de una educación musical más formal, y además, de una vida cultural más amplia a la que se conocía décadas anteriores.

En Colombia subsisten, pues, dos tipos de música, claramente ligados a las clases sociales que diferenciaban nuestra población: la aristocracia, la incipiente burguesía nacional y no pocos de los llamados "nuevos ricos"… y en otro extremo de la vida nacional, el bambuco el joropo…

De otro lado, la maduración de los aportes raciales, con todo el acervo de autoctonías, hacia vigente y necesario, cada vez con más fuerza, el uso de los modos nacionales en cada país, o en cada región, en el disfrute pleno de una expresión propia.

(Octavio Marulanda Morales)

Ahora, es interesante lo que dice Hernán Restrepo Duque a su amigo Jaime Rico:

Habrás comprendido con toda seguridad, mi querido Jaime, cómo todo ese montón de poetas, literatos, cronistas, gramáticos del siglo anterior y principios del presente nos dejaron a oscuras de sus experiencias en materia de música popular…

(Jaime Rico Salazar. La Canción Colombiana)

Como dice Hernán Restrepo, hay muy poca documentación sobre el desarrollo musical popular, o más bien del desarrollo musical autóctono, una queja que todos los escritores reflejan es sus libros.

Muy rara vez se menciona a los numerosísimos intérpretes de tremas populares, negros, criollos y mestizos de toda laya, que animaban las fiestas que educaban "de oído" a sus gentes, y al pueblo mismo, poniendo a vivir el repertorio tradicional y dejando el sello de sus creaciones en el espíritu colectivo.

(Octavio Marulanda Morales)

Es tan evidente este problema, que las descripciones son de esta manera: se cantaban ciertas canciones como bambucos o pasillos en la fiesta de algún "pepito". Esto es casi

nada comparado a una reseña de lo que fue un evento cultural en donde le ponen fecha exacta, con la hora y una descripción del lugar, en el que nombran a las personas distinguidísimas que asistieron al evento y además el selecto programa musical que se interpretó. Egberto Bermúdez en su libro La Historia de la música en Santa Fé y Bogotá explica el porqué de esta situación:

En este proceso no se pudo contar con la tradición local, que era -como se dijo- vista como mecánica y artesanal, anticuada y retrograda por los defensores de las nuevas tendencias y que quedo atrincherada en las clases bajas de la sociedad cumpliendo sus funciones habituales, pero ya no de la manera orgánica en que había funcionado tradicionalmente.

En la mayoría de las narrativas sobre el desarrollo de la música de Bogotá, se ponen de manifiesto varios prejuicios. Uno es el de la supuesta superioridad del repertorio europeo; otro, la asociación de la música clásica o académica con las clases ociosas y por último el desprecio o poca atención que ha merecido la música que se considera utilitaria.

Martha Lucia Barriga Monroy en su artículo *un palimpsesto indescifrable,* nos comenta más detalladamente y aparte de las diferencias económicas el porqué de esta separación entre la música popular y académica.

En cuanto al currículo nulo, el que comprende los estudios que se excluyeron intencionalmente del currículo oficial, tenemos la música popular de raíces indígenas y africanas junto con sus instrumentos, y la música popular tanto europea como Americana… Asi la música popular se afirmó negativamente como la música vulgar, de la plebe, no inspiradora de buenas maneras, y consecuentemente no sería un modelo educativo a seguir para todo el país.

La extranjerización: como grado de aculturación, se reflejó en los reglamentos y planes de estudio trasplantados al currículo de educación musical.

El elitismo: porque las condiciones de acceso a las instituciones de educación musical formal tenían como requisito para la matricula la presentación de un fiador, requisito que solo podían llenar las gentes pertenecientes a la elite social.

El clasismo: por cuanto Guillermo Uribe Holguín reafirmó el discurso clasista en la música, cuando definió la música popular como aquella que no pretendía la excelencia, y que era adecuada para el café, el baile, y la diversión social; en cambio la música nacional era la música académica, compuesta por los compositores colombianos que tenían una instrucción sólida y un gran talento, estuviera o no inspirada en temas populares.

La discriminación: tanto minorías como de genero fue notoria por cuanto ni negros ni indígenas tuvieron acceso a la educación musical formal…. Hubo un recorte presupuestal para las clases de armonía de la ANM que afecto únicamente a la

sección de señoritas, mas no a la de varones, quienes continuaron normalmente sus clases de armonía.

El irrespeto por la música popular: llego a denominarla como la música vulgar, no inspiradora de urbanidad, ni la que el ciudadano blanco y educado debía cultivar; por esto no se incluyó en el plan de estudios formales. El irrespeto facilito la aculturación, la extranjerización, y la asimilación de la música foránea; asi mismo produjo el olvido colectivo de las raíces musicales en la educación.

Existieron pues, dos sistemas de educación musical, la formal e informal. La formal que ya mencionamos, donde se crearon la instituciones musicales como la academia nacional de música, que era un reflejo de los conservatorios del mundo, es decir un sistema que vino con la internacionalización, y por otro lado la informal cuyas escuelas eran las bandas y las estudiantinas. Martha Lucía Barriga menciona que en Bogotá se conoció la existencia de 11 bandas que funcionaban como escuelas formadoras de los instrumentistas y profesores y viento; así mismo las estudiantinas funcionaba como escuelas de formación para los instrumentos de cuerda.

La tradición ya no tomaba los moldes de ultramar, como sí lo hacían las formas clásicas, sino que los fabricaba según el sentir de los nativos.

Cualquier forma musical que estuviese en vigencia hacia la mitad del siglo XIX, era filtrada por el alma popular.

Esta presencia inmodificable de lo autóctono hizo que muchos de los compositores cultos buscaran trasladar al piano, al canto, al violín, al arpa y a las formas orquestales, con un ropaje de colorido neo-clásico, aquello que el pueblo hacia sin maestros y, más aún, sin la camisa de fuerza de los estilos.

(Octavio Marulanda Morales)

Frente a este hecho cabe destacar compositores como José Joaquín Guarín, Julio Quevedo Arvelo, y María Ponce de León quien además fue el creador de las primeras dos óperas en Colombia “Ester” 1874 y “Florinda” 1880, entre muchos otros que los siguieron en esta iniciativa de una expresión nacionalista musical.

Un trabajo impresionante de difusión musical de estos y otros compositores fue realizado por Egberto Bermúdez como director con el acompañamiento de tan distinguidos músicos como lo son Harold Martina, Helvia Mendoza, etc. Actualmente subidos en la plataforma de YouTube para el disfrute y contextualización de aquella época. A ellos Muchas gracias.

El romanticismo surgió como un cambio a la dinámica que tenía el clasicismo es decir, el individualismo era lo más importante, ya que por medio de este se podían expresar todos los afectos y emociones, una época que encajaba totalmente a las necesidades que tenían los músicos de Colombia. El musicólogo Andrés Pardo Tovar dice:

Cuando los músicos creadores de América, después de haber discurrido por los senderos de la simple imitación, experimentaron la necesidad de expresar en sus obras un contenido original, apelaron al folclor de sus respectivas naciones … por un proceso análogo al que lleva a la formación de las escuelas nacionalistas europeas, llegan los músicos cultos de América a la formulación de una serie de nacionalismos musicales que necesariamente se iniciaron ingenuamente, como intentos para elevar el nivel del arte el sentimiento popular, pero limitándose al simple enmarque de ritmos y temas populares dentro de las estructuras instrumentales de estirpe clásica y romántica.

De aquí varios músicos Colombianos clásicos representativos que aún hoy en día son reconocidos como lo son Luis A Calvo, Jesús Bermúdez Silva, José Rozo Contreras, Guillermo Quevedo, Daniel Zamudio, Julio Valencia, Antonio María Valencia, por supuesto Uribe Holguín, Fabio González Zuleta, Blas Emilio Atehortúa, Jesús Pinzón Urrea, Intérpretes como Rafael Puyana, Blanca Uribe, Harold Martina, Carlos Villa entre otros.

Hoy en día sigue el sistema de enseñanza musical a partir de los conservatorios y destacados músicos siguen apareciendo en nuestra historia.

Otras personas si bien se destacaron por su labor individual, no se dedicaron a generar esa clase de experiencia educativa. Este aspecto formativo se consolido más adelante, con compositores jóvenes de aquel momento, como Jesús Pinzón Urrea y Blas Emilio Atehortúa, quienes se pusieron en contacto con el instituto Di Tella, en Buenos Aires y le dan un vuelco a la orientación de la composición musical en Colombia, durante los años sesenta.

(Egberto Bermúdez)

Por parte de los músicos que se enfocaron en nuestra música autóctona se debe destacar obligadamente a Pedro Morales Pino.

De 1890 a 1930 podemos considerar la época de oro de la canción colombiana, porque en ella aparecen los grandes maestros de nuestra canción popular. La figura cimera fue sin lugar a dudas Pedro Morales Pino, artista de fecunda inspiración, músico nato por temperamento y disciplina. Llevo al pentagrama por primera vez los ritmos de la canción típica. Les marcó una estructura precisa y definida, muy especialmente al bambuco, cuyos cánones no han podido ser cambiados hasta el presente.

Además fue el primero que después de 1899 recorrió extensos caminos de norte, centro y Suramérica dando a conocer nuestra música con sus Liras Colombianas. Es Pedro Morales Pino el alma y la base de la canción colombiana, en otras palabras es el padre de la canción popular de Colombia.

(Jaime Rico Salazar)

La aparición de las grandes empresas discográficas funcionó como un arma de doble filo para la música Colombiana. Octavio Marulanda relata lo siguiente sobre este fenómeno:

La música colombiana tuvo un apogeo muy particular en las tres primeras décadas del siglo XX. Hacia 1910 muchos compositores habían comenzado a grabar bajo el sello de grandes empresas discográficas que se interesaron en la música nacional, como Emilio Murillo, Fulgencio García, Jorge Añez, Jorge Rubiano, Luis A Calvo, Adolfo Marín, Pedro Morales Pino, etc. Las firmas R.C.A. Víctor, Columbia, Odeón, Brunswick, Decca, interesadas en el mercado latinoamericano de discos, abrieron las compuertas a una amplia y todavía no superada comercialización de expresiones musicales típicas, cuya característica fundamental era el ser novedades que caían muy bien a los públicos de Estados Unidos, Europa y América Latina. Fue el descubrimiento de una faceta de la cultura del nuevo mundo, que le venía muy bien al crecimiento industrial norteamericano… pero por contrapartida, el disco de 78 revoluciones comenzó a llegar a los hogares colombianos, mostrando no solo nuestra música sino la de todos los confines del universo, como producto de un invento que revolucionaria la difusión del sonido artístico.

Así mismo el surgimiento de la radiodifusión en 1930 contenía programaciones musicales que daba a conocer no solo la música colombiana sino la de todo el mundo. En Colombia también se crearon compañías disquera como Codiscos, Sonolux, y discos Zeida. Personajes importantes que disfrutaron de este avance fueron Jaime Llano González, Garzón y Collazos, el Dueto de Antaño, entre otros.

El surgimiento de las orquestas costeñas tuvo un gran apogeo en la década de 1950 que poco a poco fue desplazando a la música andina y en vez de bailarse pasillos y danzas se danzaban cumbias, puyas, porros, etc. Una música más excitante por la que el público se inclinó, además de esto la llegada de la televisión abrió aún más las puertas a la música del mundo, entre estos el pegajoso ritmo del Rock´n roll y el jazz.

Y lo más desolador es que las últimas generaciones de colombianos, aquellos nacidos de 1960 hacia acá, se formaron y educaron sin conocer cómo era debido nuestra música, o mejor, sin entrar en contacto con ella.

En otras palabras, a partir de 1960, la música típica andina comenzó a subsistir a espaldas del Estado. Pasó a ser una "parienta pobre", sostenida por la vocación y el sacrificio de intérpretes, compositores y arreglistas, que "se quedaron en su sitio" para no perder su identidad.

(Octavio Marulanda Morales)

Hoy en día nuestra música Colombiana sigue descuidada, y el estado aún no implementa políticas de protección y divulgación de esta, sin embargo, poco a poco se le va dando el valor que merece esta música y mediante la realización de concursos regionales se da vida este a patrimonio musical mediante el recuerdo y la renovación, en busca de lo propio.

6.2. EL PASILLO

Muchos aires europeos tuvieron que someterse al lenguaje autóctono y reformador de los instrumentos del país. Perdieron los dejos adornos y fraseos del ambiente cortesano, para adquirir acento criollo.

(Octavio Marulanda Morales)

Este es el caso del vals, el cual sufrió una transformación que derivó en el pasillo mediante las interpretaciones que se le daban en manos de los habitantes de la república de nueva granada. Los orígenes del pasillo se dan en el siglo XIX; sin embargo el vals data de mucho antes en nuestro continente latinoamericano. Octavio Marulanda Morales comenta:

Se hace preciso aclarar que el pasillo de tempo lento es sin duda un descendiente de primera mano del valse colombiano, cuyas raíces germinaron desde el siglo XVIII.

El Vals viene del verbo alemán *Walzen* que significa girar o rodar es decir, el vals no era un género musical sino un estilo de baile con el que se bailaban distintos géneros musicales. En aquel entonces, siglo XVII, el más famoso era el Minué, sin embargo con el auge de este baile se dio lugar al género musical vals y su florecimiento se da para 1790 cuando se acoge como símbolo revolucionario.

Dada la reconocida influencia de la revolución francesa en las américas, no parece absurdo suponer que los valses llegados a las colonias vinieran cargados de esa significación suponer que los valses llegados a las colonias vinieran cargados de esa significación y su acogida entre los criollos significara tanto, como la adhesión a las ideas de independencia y reivindicación de derechos.

(Martha Enna Rodríguez. Música Nacional el pasillo colombiano)

Históricamente se ha establecido que las composiciones de los Strauss comenzaron a ser conocidas en Colombia en 1843; pero en el ambiente tropical ya se había implantado ritmos valseados, como el llamado valse redondo, que apareció en 1800, y la capuchinada que estaba de moda en 1823. El mismo proceso siguió la valenciana, que en 1839, se consideró en Bogotá. Como un antecedente de aquella. Había pues un valse colombiano, como lo atestigua Davidson, calificado de elegante en la capital bajo el nombre de valse redondo.

(Octavio Marulanda Morales)

En el siglo XIX el vals estaba presente en todos los espacios de la sociedad, como música de salón, popular, bailable, ópera, sinfonías, hasta en lo religioso y las celebraciones patrias, así mismo el pasillo pero en menor medida.

Con la importación de pianos el auge de la música de salón no se hizo esperar y se componían muchos pasillos que como comenta Duque, consistían en piezas sencillas y breves agradables al oído, además en las instituciones no formales de música como las bandas para ampliar su repertorio usaron polkas y pasillos, y las estudiantinas amenizaban distintas ocasiones con los pasillos también. Para el siglo XX el pasillo ya era del gusto común en Colombia.

Hubo además de las instituciones musicales lugares bohemios en los que se reunían distintas personas cultas y el pasillo hacia parte fundamental de estas reuniones, el grupo más destacado era conocido como La gruta simbólica de la que hacia parte Emilio Murillo y Julio Flórez.

La tendencia a considerar la bohemia como la vida más fructífera para la expresión artística llevó a la identificación del pasillo, un género urbano promovido por la élite de literatos pre centenaritas, como música nacional.

(Martha Enna Rodríguez. Música Nacional el pasillo colombiano)

El pasillo, así como el bambuco, empezó a ser grabado e internacionalizado por personajes como el dueto pelón y Marín en 1908 y por supuesto Pedro Morales Pino, el cual en 1910 grabo 11 de sus pasillos

Emilio Murillo tomó el pasillo y lo llevó al campo de la música erudita componiendo una serie de pasillos con el propósito de usarlos en concierto. Esta idea la continuaron otros muchos compositores como Luis Uribe Bueno Oriol Rangel, Adolfo Mejía, Gentil Montaña, Ricardo Gallo, Jesús Pinzón, entre otros.

..Claramente desde comienzos de siglo coexistieron tres modalidades de pasillo: el pasillo canción, romántico y lirico; el pasillo rápido, alegre y fiestero, de ocasión y el pasillo lento, los dos últimos instrumentales.

(Martha Enna Rodríguez)

Como todos los ritmos andinos, el pasillo fue perdiendo su auge con el reemplazo de otros ritmos externos o costeños como la rumba, bolero, conga, fox, etc.

6.3. BIOGRAFIA DEL MAESTRO JESÚS PINZÓN URREA

Jesús Pinzón Urrea nació en Bucaramanga - Colombia el 10 de agosto de 1928. Hijo de Rebeca Urrea Argüello y José María Pinzón Garzón quien fue violinista, pedagogo y compositor y se desempeñaba como músico en las iglesias católicas de Bucaramanga. En este ambiente musical se crió el maestro Jesús Pinzón y comenzó a trabajar tocando desde los 7 años de edad en su ciudad natal donde lo llegaron a elogiar como ¨niño prodigio¨. Tuvo como profesor de piano a Alberto Rueda y a la edad de 9 años ofreció su primer recital de piano con obras de Johann Sebastian Bach, Ludwig Van Beethoven, Amadeus Mozart y Robert Schuman.

En su adolescencia, viendo que Bucaramanga no contaba con conservatorio de música y que sus conocimientos musicales superaban al de los profesores, en 1919 decide viajar a Bogotá para estudiar en el conservatorio de música; lastimosamente el conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia quedó arruinado por las revueltas que se venían dando en aquella época por la muerte de Jorge Eliécer Gaitán, por lo que tuvo que devolverse a Bucaramanga hasta que se restableciera la normalidad académica.

En el año de 1967 culmina sus estudios de música en la Universidad Nacional de Colombia con destacados maestros como Fabio González Zuleta, Olav Roots y Tatjana Gontscharowa donde obtuvo el título de compositor y director de orquesta. Inmediatamente terminado sus estudios toma el puesto de profesor en esta misma institución, donde dictó composición hasta 1991. Dirigió el departamento de música de la universidad de América desde 1967 hasta 1971. También dirigió el departamento de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional desde 1972 hasta 1982.

Aunque Jesús pinzón se formó musicalmente netamente en Colombia, asistió a distintos eventos internacionales con grandes elogios al momento de presentar sus obras, fue en 1971 en la quinta versión del festival interamericano de música donde comprendió su camino como compositor, pues al escuchar las obras de los demás compositores decidió no repetir lo ya hecho.

Jesús Pinzón fue un compositor que no se encasilló en ninguna corriente o técnica compositiva, sino que siempre fue en busca de la particularidad de su expresión; Él mismo toma el término *pluralismo* para describir su quehacer compositivo ya que componía tonal, atonal, aleatorio, mensurado, y usaba la notación gráfica tanto convencional como la creada por él mismo.

Algunos de los premios y excelentes críticas que tuvo el compositor son las siguientes:

1971 ´´Estructuras´´ primer concurso nacional de música Colcultura.

1976 ´´ Bico Anamo´´ concurso nacional de música Colcultura y ´´Ensemble I´´ instituto Goethe Munich.

1978 ´´ Exposicion´´ Fundación arte de la música.

1979 ´´Tripartita´´ concurso pegaso de la música.

1981 ´´Cantata por la paz´´ concurso nacional de música Colcultura.

1981 ´´Neé Iñati´´ concurso de música Colombiana Colcultura

1982 ´´ Goé payary´´ concurso internacional del bicentenario del libertador.

En 1984 en el marco del festival de música contemporánea en la Habana, Cuba el Maestro Paclav Felix publicó en la revista Rozhejey de Praga: ´´ fue el único que dio en el clavo en el festival de música contemporánea, en la Habana, con 184 participantes de todo el mundo, ya que soluciona con notable éxito la síntesis de los nuevos procesos de composición de música latinoamericana´´

Paul Hume escribió en el Washington Post: ´´ utiliza ejemplarmente los más altos métodos de la escritura musical contemporánea.´´

Su música ha sido interpretada por renombradas orquestas a nivel mundial en Londres, Japón, Suecia, Washington, cuba, Baltimore, España, Roma, Moscú, Bogotá, etc.

El maestro Jesús Pinzón también fue un músico popular, era experto en la música de salón, jazz, mambo, cha cha cha, y rumba, y siempre estuvo en contacto con la música autóctona del país.

A continuación por medio de la universidad de Bucaramanga donde se encuentran sus obras se podrá observar el corpus de las obras para piano del compositor.

Centro de documentación musical "Alejandro Villalobos Arenas"
Universidad Autónoma de Bucaramanga

Compositor: Jesús Pinzón Urrea
Listado de obras para piano

Título	***Compositor/Arreglista/Autor***	***Formato***	***Fuente / Medio de soporte***	***Fecha asociada***
Estilos; Obra en un movimiento para piano solo	Jesús Pinzón Urrea	Piano solo	Partitura general (15 p.)	1986
Toccata Americana	Jesús Pinzón Urrea	Piano solo	Partitura (13 p.)	1997
La muerte del hombre por el hombre	Jesús Pinzón Urrea	Piano [y percusión]	Partitura general (score) (28p.)	s.f
Dos preludios meditativos Reflexión Búsqueda	Jesús Pinzón Urrea	Piano	Partitura (7 p.)	2003

Toccata en la menor para piano a 4 manos	Jesús Pinzón Urrea	Piano a 4 manos	Partituras	1967
Pasillos de Gala: **Lilian Antonieta** **Bucaramanga** **Bogotá** **Antioquia** **Humorada** **Recóndito** **Santa María**	Jesús Pinzón Urrea	Piano	Partituras para piano	 1999 2002 2002 2003 2002 2003 2003
Fantasía (A Blas E. Atheortúa)	Jesús Pinzón Urrea	Piano	Partitura (3 p.)	1969
Invención dórica	Jesús Pinzón Urrea	Piano	Partitura (2 p.)	1964
Toccata en La menor 1967	Jesús Pinzón Urrea	Piano a 4 manos	Partitura general (8 p.)	1967
Bagatela	Jesús Pinzón Urrea	Piano	Partitura (2 p.)	Bogotá, 1959
Nocturno; "Dedicado a mi profesor de Armonía"	Jesús Pinzón Urrea	Piano	Partitura (3 p.) en cuaderno de música: Trabajos de Armonía 4° año	Bogotá, 1959
Concierto para piano y orquesta **-Apertura** **-Moderato** **-Risoluto**	Jesús Pinzón Urrea	Orquesta sinfónica y piano solista	Partes de: Cuerdas: violines I y II, violas, violonchelos y contrabajos. Piccolo, Flauta I y II, Oboe I y II, Clarinete I y II en Bb, Fagot I y II, Corno en F I-II-III, Trompeta en Bb I y II, Trombón I y II, Trombón bajo (III) Percusión #1: 2 tom-tom, tamburo militar, bongó piccolo, piatto sospenso agudo (1), güiro, Tam-tam Percusión #2: gran cassa, bongó basso, tamburo militar basso, temple block, piatto sospenso basso (2), triángulo, marimba, cabaza. Timbal	1990

Jesús Pinzón Urrea fue un compositor polifacético que se interesó sumamente en los orígenes de la música, por lo que dentro de su investigación musical se hallan también estudios sobre las comunidades indígenas como los Cubeo, Tucano, Witoto, etc. De ellos aprendió sus lenguas y su música la cual plasmó en la orquesta sinfónica.

Jesús Pinzón Urrea muere el 1 de febrero de 2016 en Bogotá. Gran parte de su Obra se halla en la Universidad de Bucaramanga.

Uno de los conservatorios más grandes del mundo dice de él: ´´Es uno de los grandes compositores de Latinoamerica.´´ (Peabody Conservatory)

7. METODOLOGÍA

El pasillo y el bambuco, como toda la música, es un arte temporal que necesita equilibrar sus elementos estructurales para que el oyente los asimile fácilmente. Tal equilibrio se fundamenta en la unidad (repetición) y variedad (contraste) de los elementos.

(Manuel García Orozco. Elementos estructurales del pasillo y el bambuco)

Identificar la estructura de los elementos musicales de los pasillos de gala es sumamente importante para poder definir su papel en un nivel pedagógico y dar una sugerencia interpretativa.

Analistas tan dispares como Shenker, Nattiez, Meyer o Lehrdahl más allá de sus grandes diferencias en el enfoque, comparten la noción de partir de la partitura para explicarnos lo que la obra "es". Tiene una aplicación evidente para la enseñanza de la composición y, enfocada a la interpretación… el analista pretende enseñar al intérprete u oyente cómo debe tocar o escuchar la obra.

> ***(Daniel Roca Arencibia. Análisis de partituras y análisis para la interpretación: dos modelos de trabajo.)***

Como en la música no existe el absoluto, pues está intrínsecamente involucrada a la percepción, se enfatiza que este trabajo es una SUGERENCIA, interpretativa para los músicos interesados en adoptar estos pasillos dentro de su repertorio, y pedagógica para los maestros que quieran enseñarlos.

Los pasillos de gala actualmente se hallan en manuscrito por lo que se digitalizó para tener una mejor visualización y claridad en el análisis musical.

En este trabajo no habrá una rigurosidad en el análisis musical, es decir, que aunque se toman algunos modelos de análisis, no serán idénticos puesto que se busca este análisis desde otra mirada. Daniel Roca basado en el modelo etnomusicológico de Rice (1987) dice:

No deben consistir en esquemas secuenciales inflexibles.

No deben presuponer el uso de una metodología en concreto, permitiendo el examen del problema desde una óptica global, en el sentido de comprender todo lo que la música encierra. (Vilar 2003)

Deben estar pensados para y poderse aplicar en situaciones de enseñanza-aprendizaje (no tienen que ser necesariamente aplicables al proceso de análisis de un experto) proporcionando al docente sugerencias de utilización practica en el aula.

El análisis estará estructurado de la siguiente manera:

Forma: son las grandes secciones, contrastes que se identificarán mediante letras mayúsculas (A, B, C, Etc.) y se describirá el número de compases como también la progresión armónica de cada sección.

Ritmo y métrica: se analizará si dentro de las obras se mantiene la misma métrica, identificaremos los patrones rítmicos del acompañamiento y las variaciones rítmicas de la melodía.

Dinámicas y articulaciones: se identificará el rango de intensidad sonora y el número de articulaciones que nos mostrará un nivel de dificultad técnico.

Por ultimo vendrá el comentario interpretativo basado en este análisis y su catalogación en los 3 niveles de dificultad que serán Básico, intermedio y avanzado.

8. ANÁLISIS PEDAGÓGICO E INTERPRETATIVO PASILLOS DE GALA.

8.1. LILIAN ANTONIETA

TONALIDAD:

SI bemol menor.

COMPÁS:

3/4 sin cambios

FORMA:

A (1-77) B (77-102) A (102-177)

ESTRUCTURA:

A (1-41) (41-56) (57-77) B (77-84) (85-92) (93-102) A (102-120) (141-156) (157-177)

ANÁLISIS ARMÓNICO:

A

COMPASES	ACORDE	GRADO TONAL
1-3	Bbm	Tónica
4-5	Ebm	Subdominante
6-7	F7	Dominante
8-9	Bbm	Tónica
10-11	Bb7	Dominante-subdominante
12-14	Ebm	Subdominante
15	Bbm	Tónica
16-20		Cromatismo
21-23	Bbm	Tónica
24-25	Ebm	Subdominante
26-27	F7	Dominante
28-29	Bbm	Tónica
30-31	Bb7	Dominante-subdominante
32-35	Ebm	Subdominante
36-37	Bbm	Tónica
38-39	F7	Dominante
40-41	Bbm	Tónica

41-43	Ab7	Dominante-mediante
44-45	Db	Mediante
46-47	Bb7	Dominante-subdominante
48	Ebm	Subdominante
49	Bbm	Tónica
50-51	Ebm	Subdominante
52-53	Bbm	Tónica
54-56	C7	Dominante-dominante
57-77	Bbm	Tónica
60-61	Ebm	Subdominante
62-63	F7	Dominante
64-65	Bbm	Tónica
66-67	Bb7	Dominante-subdominante
68-71	Ebm	Subdominante
72-73	Bbm	Tónica
74-75	F7	Dominante
76-77	Bbm	Tónica

B

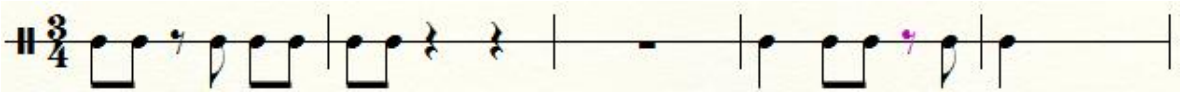
Modulación a SI bemol Mayor

77-79	Bb	Tónica
80-83	C7	Dominante-dominante
84	Bb	Tónica
85	D°	Cromatismo Armónico modulante
86	Eb aum	
87	E°	
88	F aum	
89	F#°	
90	G aum	
91	B7	Dominante
92	Em	Tónica
93-95	D maj7	Cambio de tonalidad en Re mayor
96-97	Em7	
98	F#m	
99	Gm	
100	D	
101-102	Bbm	Cromatismo a tonalidad principal

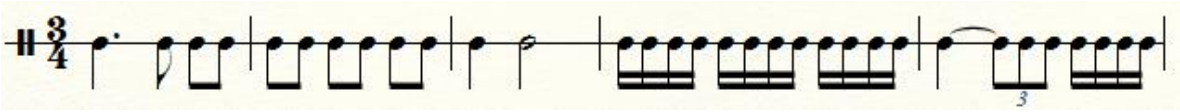
A

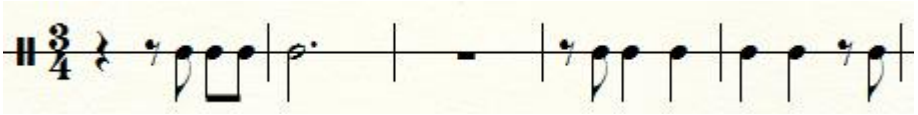
El análisis armónico de la última parte de la forma es igual a la del principio por eso se llaman (A).

PATRONES RÍTMICOS MANO IZQUIERDA:

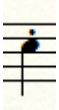


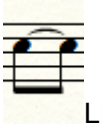
VARIACIONES RÍTMICAS MANO DERECHA:

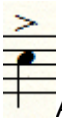




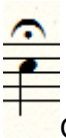
ARTICULACIONES:


STACCATO


LEGATO


ACENTO

TENUTO


CALDERON

DINÁMICAS:

Va desde Piano (P) a Fortississimo (FFF). El rango común en toda la obra es entre Mezzoforte (MF) Y Forte (F), usa crescendos y decrescendos, además de sforzandos (SFFZ).

COMENTARIO INTERPRETATIVO:

Este pasillo es una obra que está dedicada a su esposa por lo que todas las anotaciones que el compositor hace en cuanto a interpretación se refiere nos muestran que no debe ser rígida sino al contrario, llena de movimiento con sus accelerandos y ritardandos, y con mucha expresividad. Es importante la variación de los distintos ataques (articulaciones) que el intérprete puede dar en las secciones repetitivas, además de crear una historia convincente armónicamente por lo que será muy importante frasear el bajo y tocar en distintos niveles de intensidad dentro de una misma dinámica.

CLASIFICACIÓN:

Básico debido a que rítmicamente no tiene mayor dificultad y los pasajes rápidos son ad libitum. Además su forma es clara, sus secciones repetitivas, por lo que memorizarlo no es complicado. Su articulación se basa principalmente en el legato y espontáneamente otras que aparecen de una manera natural a la mano.

8.2. BUCARAMANGA

TONALIDAD:

Re mayor

COMPÁS:

3/4 - 6/8

FORMA:

A (1-35) B (36-132) A (133-170)

ESTRUCTURA:

A (1-16) (17-35) B (36-69) (70-96) (97-132) A (133-148) (149-170)

ANÁLISIS ARMÓNICO:

A

COMPASES	ACORDE	GRADO TONAL
1-3	D	Tónica
4-5	Em7	Supertónica
6	F#m	Mediante
7	A7	Dominante
8-9	D	Tónica
10	B7	Dominante-Supertónica
11	G Δ	Subdominante
12	C#7	Dominante-mediante
13-15	F#	Mediante con 3 alta
16	F#m9	Mediante
17-19	D	Tónica
20-21	Em7	Supertónica
22-23	A7	Dominante
24-25	D	Tónica
26	Bm	Superdominante
27	Bbm	Acorde de paso
28	A	Dominante
29	C#m11♮	Acorde de paso
30-32	G	Subdominante
33	A7	Dominante
34-35	D	Tónica

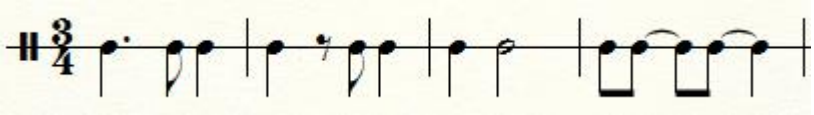
B

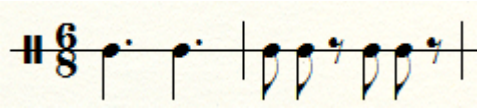
36-39	Bb	Tónica
40-41	Cm	Supertónica
42-43	F7	Dominante
44-47	Bb	Tónica
48-49	D	Mediante=Tónica (pivote)
50-51	A7	Dominante
52-53	D	Tónica
54-55	B7	Dominante-Supertónica
56-57	Em	Supertónica
58-60	Gm	Subdominante menor
61	D	Tónica
62-62	Gm	Subdominante menor
64-69	D	Tónica
70-72	FΔ	Cambio de armadura a una alteración bemol. Un movimiento armónico no convencional e inestable en cuanto a un centro tonal.
73-76	E7	
77-78	Am	
79-80	Bb	
81-82	Dm	
83-84	G#°	
85-86	C#°	
87-90		Pasaje en forma de canon entre ambas manos.
91-93		Cromatismo en sextas paralelas
94-96	A(m)	Puede funcionar como una dominante
97-99	Dm	Tónica
100-101	E	Dominante-dominante
102	C#°	Sensible dominante-tónica
103	D	Tónica mayor
104-107	Gm	subdominante
108-109	Dm	Tónica
110-111	Gm	Subdominante
112-113	Dm	Tónica
114-115	Gm	Subdominante
116-117	Dm	Tónica
118-119	G#°	Sensible dominante-dominante
120	Am	Quinto menor
121	A	Dominante
122-123	G#°	Sensible dominante-dominante
124-125	A	Dominante
126	Dm	Tónica
127	E	Dominante-dominante
129-132	A (m)	Dominante

A

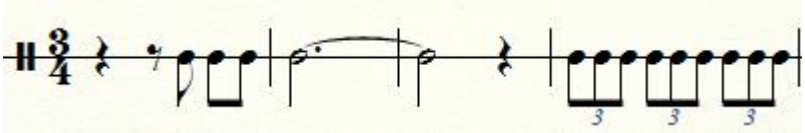
El análisis armónico de la última parte de la forma es igual a la del principio por eso se llaman (A).

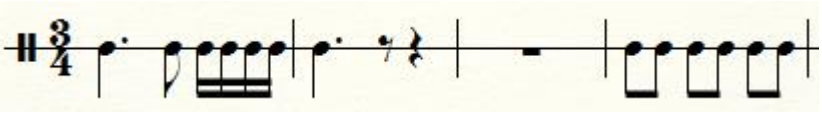
PATRONES RÍTMICOS MANO IZQUIERDA:

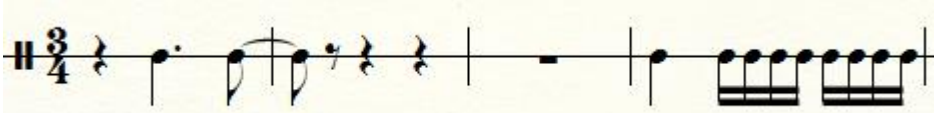


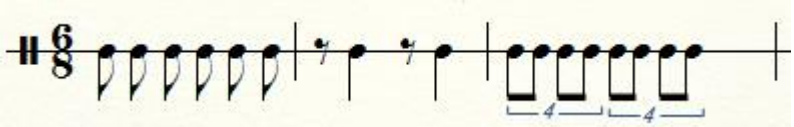


VARIACIONES RÍTMICAS MANO DERECHA:

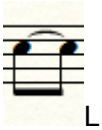


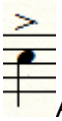




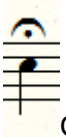


ARTICULACIONES:


LEGATO


ACENTO

TENUTO


CALDERON

DINÁMICAS:

Va desde Piano (P) a Fortississimo (FFF). El rango común en toda la obra es entre Mezzoforte (MF) Y Forte (F), usa crescendos y decrescendos

COMENTARIO INTERPRETATIVO:

Este pasillo está dedicado a su tierra natal Bucaramanga. Comienza con un allegretto moderato lo que nos da un indicio de que no debe ser ni eufórico ni reservado. Las dos primeras secciones tienen una diferencia en movimiento de pulso, es decir, la primera sección tiene un accelerando y la segunda sección, aunque casi igual en notas, nos dice que se debe tocar en calma a tempo y con ritardando, con un final en piano, por lo que aquí no aplica la intuición del interprete sino el seguir al pie de la letra las indicaciones del compositor. Seguidamente el pasaje que comienza en el compás 38 tiene un aire de Chopin a modo de impromptu por lo que cada nota debe cantar y no debe ser igual en intensidad a la anterior. Compas 70 es importante tener un buen sentido del peso del brazo para crear así el balance necesario de destacar la voz intermedia y que la armonía no se superponga a la melodía. Es de relevancia que armónicamente estén bien dirigidas todas las partes que estén en 6/8, pues es de carácter improvisativo y no debe ser un sin fin de notas sin sentido. La re exposición del tema debe ser vivo, al contrario del principio, pues se pretende hacer un gran final en velocidad y volumen.

CLASIFICACIÓN:

Intermedio ya que rítmicamente es más complejo pues usa tresillos, cuatrillos y quintillos además de los cambios de métrica que aunque naturales implican de por si un trabajo más en cuanto a conexión sonora. Esta pieza, a diferencia de la primera, debe ser estudiada más rigurosamente pues el compositor especifica claramente qué quiere en cada sección. Su articulación no es compleja en general.

8.3. BOGOTÁ

TONALIDAD:

Do menor

COMPÁS:

3/4 sin cambios

FORMA:

A (1-54) B (55-165) A´ (166-214)

ESTRUCTURA:

A (1-18) (19-40) (41-51) B (55-104) (105-165) A´ (166-187) (188-214)

ANÁLISIS ARMÓNICO:

A

COMPASES	ACORDE	GRADO TONAL
1-3	Cm	Tónica
4-5	G	Dominante
6-7	C7	Dominante-subdominante
8-10	Fm	Subdominante
11	Eb#5	Mediante
12-14	Cm	Tónica
15	D7	Dominante-dominante
16	G	Dominante
17-18	Cm	Tónica (escala)
19-21	Cm	Tónica
22-23	G	Dominante
24-25	C7	Dominante-subdominante
26-28	Fm	Subdominante
29	G	Dominante
30-32	Cm	Tónica
33	Bb7-	Acordes de paso con función de subdominante
34	G	Dominante
35-40	Cm	Escala de Do menor con alteraciones
41-42	Cm	Tónica
43	C	Dominante-subdominante
44	Fm	Subdominante
45	Cm	Tónica
46	G7	Dominante

47	Cm	Tónica
48	G ø	Sensible-superdominante
49	Ab	superdominante
50-51	Cm	Tónica
52	F#° b3	Sensible -dominante
53	G7	Dominante
54	Cm	Tónica

B

55	C Δ	Tónica mayor
56	C7	Tónica mayor
57	Bb7	Dominante-mediante
58	Eb	Mediante
59-60	G (m)	Ambiguo
61	Cm	Escala do menor melódica
62-63	Cm	Tónica
64-65	Fm	Subdominante
66-67	Cm	Tónica
68-69	Fm	Subdominante
70	Cm	Tónica
71	C Δ	Tónica mayor
72	C7	Tónica mayor
73	Bb7	Dominante-mediante
74	Eb	Mediante
75-76	G (m)	Ambiguo
77	Cm	Escala menor melódica
78-79	Cm	Tónica
80-81	Fm	Subdominante
82-83	Cm	Tónica
84-85	G	Dominante
86-87	Cm	Tónica
88-89	G	Dominante
90-91	Cm	Tónica
92-93	G	Dominante
94-95	Cm	Tónica
96-97	Fm	Subdominante
98-100	Cm	Tónica
101-104	Cm	Escala do menor melódico
105-106	Ab	Tónica
107-108	Bbm	Supertonica
109-110	Eb7	Dominante
111-114	Ab	Tónica
115-116	C	Mediante mayor
117	D°-B°	Cromatismo melódico genera inestabilidad
118	Bb7-A°	
119	G7-D ø	

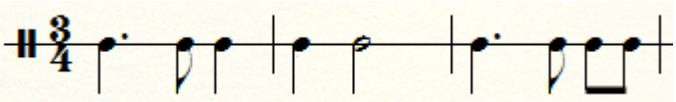
120	F°-D°	armónica.
121-124	C	
125-126	Ab	Tónica
127-128	Bbm	Supertonica
129-130	Eb7	Dominante
131-132	Ab	Tónica
133-134	A°	Un movimiento armónico no convencional e inestable en cuanto a un centro tonal.
135	Eb	
136	Bbm	
137-138	G7	
139-140	C	
141	Bbm	
142	Fm	
143	¿	
144	C	
145	Ab	
146	Cm	
147	G7	
148	C7	
149	Ab	
150	Cm	
151	D-Am	
152	Bm-D	
153-154	B°	
155	Cm-Am	
156	F#°	
157	Cm-Am	
158-162	F#°	
163-165	G	Dominante –tónica en do menor.

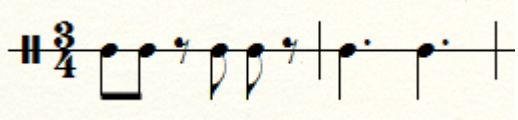
A´

166-168	Cm	Tónica
169-170	G	Dominante
171-172	C7	Dominante-subdominante
173-175	Fm	Subdominante
176	G	Dominante
177-179	Cm	Tónica
180	Bb7-	Acordes de paso con función de subdominante
181	G	dominante
182-187	Cm	Escala do menor con alteraciones
188-189	Cm	Tónica
190	C	Dominante-subdominante
191-193	Fm	Subdominante
194	Eb#5	Mediante

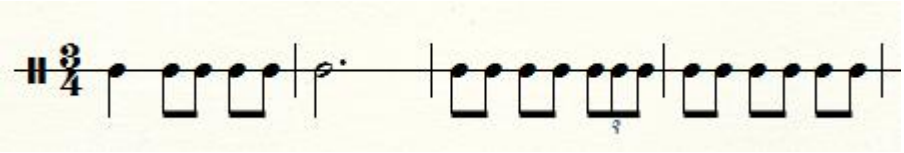
195-197	Cm	Tónica
198	D7-G7	Dominante-dominante Dominante
199	Cm	Tónica
200	Bbm	Cromatismo melódico genera inestabilidad armónica.
201	Ab	
202	Gm	
203	Ab	
204	Fm7	
205	B°	
206	Gm	
207-209	Cm	Tónica
210-211	G	Dominante
212		Tetracordio mayor
213-214	Cm	Tónica

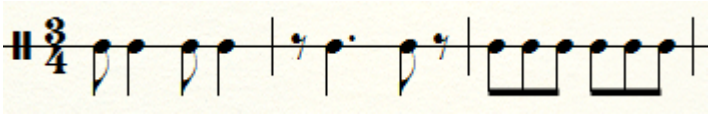
PATRONES RÍTMICOS MANO IZQUIERDA:



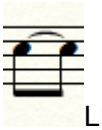


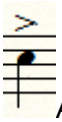
VARIACIONES RÍTMICAS MANO DERECHA:



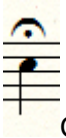


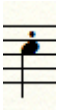
ARTICULACIONES:


LEGATO


ACENTO

TENUTO


CALDERÓN


STACCATO

DINÁMICAS:

Va desde Piano (P) a Fortississimo (FFF). El rango común en toda la obra es entre Mezzoforte (MF) Y Fortissimo (FF), usa crescendos y decrescendos, además de varios sforzandos (SFFZ).

COMENTARIO INTERPRETATIVO:

Esta obra como los otros pasillos contiene momentos de pasajes virtuosos ad libitum, por lo que el intérprete debe fijar su personalidad en estos, pero hay que tener cuidado con respetar los valores rítmicos puestos ´por el compositor dentro de estos. Importante tener una buena dirección armónica, pues en la melodía del comienzo sólo hallamos un sol que se sostiene por 6 compases, de igual manera las articulaciones son decisivas para mostrar la diferencia entre acompañamiento y melodía. Es necesario variar en el ataque al piano en las secciones repetidas. En la parte de La bemol mayor cada nota debe estar muy bien fraseada y debe ser ligero para que le dé el aire de scherzando, por lo que una buena digitación será esencial; el final debe ser brillante pero el sonido no debe ser maltratado, ya que el tetracordio del compás 12 no se debe sentir fuera de contexto.

CLASIFICACIÓN:

Intermedio, ya que sus articulaciones juegan un papel importante en la interpretación, además la forma no es muy clara y su movimiento armónico no es convencional por lo que memorizarla será difícil; requiere un grado avanzado de interpretación para que no sea monótono.

8.4. ANTIOQUIA

TONALIDAD:

Sol menor

COMPÁS:

3/4 sin cambios

FORMA:

A (1-55) B (55-197) A´ (198-260)

ESTRUCTURA:

A (1-18) (19-39) (40-55) B (55-197) A´ (198-215) (216-260)

ANÁLISIS ARMÓNICO:

A

COMPASES	ACORDES	GRADO TONAL
1-5	Gm	Tónica
6-7	D7	Dominante
8-9	Gm	Tónica
10-11	G7	Dominante-subdominante
12	Cm	Subdominante
13-16	Gm	Tónica
17	D7	Dominante
18	Gm	Tónica
19-22	Gm	Tónica
23	Cm	Subdominante
24-25	D7	Dominante
26-27	Gm	Tónica
28	Cm	Subdominante
29	D	Dominante
30	Gm	Tónica
31	Cm	Subdominante
32-33	F7	Dominante-subtonica
34	Bb Δ	Subtonica
35	Cm	Subdominante
36	Gm	Tónica
37	D	Dominante
38-39	Gm	Tónica
40-41	Cm	Subdominante
42-43	D	Dominante
44-47	Gm	Tónica

48-49	Cm	Subdominante
50-53	D	Dominante
54-55	Gm	Tónica

B

55-57	G	Tónica
58-61	D	Dominante
62-64	G	Tónica
65	C#°	Acorde de paso
66-68	Am7	Supertónica
69	D7	Dominante
70-73	G	Tónica
74-77	D7	Dominante
78-79	E	Superdominante
80-83	Dm	Escala re menor armónica
84	Am	Supertónica
85	E	Dominante-superdominante
86	A	Dominante-dominante
87-89	D	Dominante=Tónica
90-91	G	Subdominante
92-93	A	Dominante
94-95	B7	Dominante-Supertónica
96-97	E7	Dominante-dominante
98-99	Am	Quinto menor
100	G	Subdominante
101	Gm	Subdominante menor
102-103	D	Tónica
		Cambio tonalidad
104	G	Tónica
105	C#°	Acorde de paso
106-108	Am7	Supertónica
109-111	D7	Dominante
112-113	G	Tónica
114-117	D7	Dominante
121	E7	Dominante-Supertónica
122-125	A7	Dominante-dominante
126-127	D	Dominante
128-131		Cromatismo
132-133	Gm	Tónica
134-135	Cm	Subdominante
136-137	D	Dominante
138-141	Gm	Tónica
142-143	Cm	Subdominante
144-147	A7	Dominante-dominante
148-150	Dm	Quinto menor
151-153	Gm	Tónica
154-155	A7	Dominante-dominante

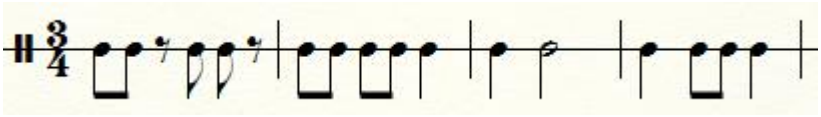
156-157	Dm	Subdominante
158	Gm	Tónica
159	G#°	Sensible dominante-Supertónica
160	A7	Dominante-dominante
161-162	Dm	Quinto menor
163-165	Gm	Tónica
166	G#°	Sensible dominante-Supertónica
167-170	A7	Dominante-dominante
171	D	Dominante
172-174	Gm	Sol menor armónico
175	G	Cromatismo melódico genera inestabilidad armónica.
176	Gm	
177	D	
178	G#°	
179	A	
180	Ebsus4	
181	Dm	
182	Ebm	
183	G#°	
184-187	Dm	
188-192	Eb7	
193-195	A7	Dominante-dominante
196-197	D7	Dominante

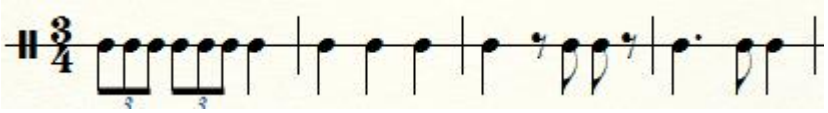
A´

198-202	Gm	Tónica
203-204	D7	Dominante
205-206	Gm	Tónica
207-208	G7	Dominante-subdominante
209	Cm	Subdominante
210-213	Gm7	Tónica
214	D	Dominante
215	Gm	Tónica
216-218	Gm	Tónica
219-220	Cm	Subdominante
221-222	D7	Dominante
223-224	Gm	Tónica
225	Cm	Subdominante
226	D	Dominante
227	Gm	Tónica
228	Cm	Subdominante
229	Fm	Cromatismo melódico genera inestabilidad armónica.
230	D°	
231	Bb Δ	

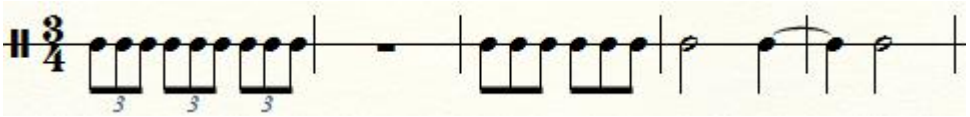
232	Cm	Subdominante
233	Eb7	Movimiento de semitono sobre el acorde de dominante
234	D	
235	Eb7	
236	D	
237	Gm	
238	D	
239	C#°	
240	D	
241	C#°	
242	D	
243	Eb7	
244-246	D	Dominante
247-252	Gm	Escala sol menor melódica
253-256	D	Dominante
257	Gm	Tónica
258	D	Dominante
259-260	Gm	Tónica

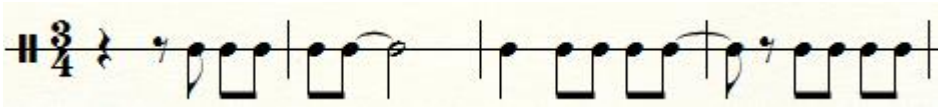
PATRONES RÍTMICOS MANO IZQUIERDA:



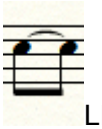


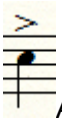
VARIACIONES RÍTMICAS MANO DERECHA:

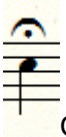


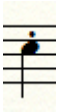


ARTICULACIONES:


LEGATO


ACENTO


CALDERÓN


STACCATO

DINÁMICAS:

Va desde Piano (P) a Fortississimo (FFF). El rango común en toda la obra es entre Mezzopiano (MP) Y Forte (F), usa crescendos y decrescendos.

COMENTARIO INTERPRETATIVO:

Este pasillo requiere un gran cuidado en las articulaciones pues estas se encuentran en contratiempos, lo que dificulta su asimilación corporal, pero son indispensables para que se sienta el correcto fraseo. Sus tiempos no son lentos y en algunas secciones el compositor lo pide ligero por lo que para su buena interpretación hay que tener una técnica ya desarrollada en la que el brazo se encuentre libre para poder tocar sin peso sobre las teclas. Las secciones del pasillo y sus partes se conectan naturalmente, lo que lo hace fácil en su pensamiento interpretativo de estructuración; sin embargo, sus dinámicas deben ser bien controladas pues se mantienen constantemente en forte y podría volverse música sin sentido.

CLASIFICACIÓN:

Avanzado, ya que se necesita una buena técnica y sentido rítmico para realizar cada detalle en cuanto articulación y dominio del sonido que se produce. Además su forma no es muy clara pues sus secciones se repiten en momentos inesperados.

8.5. HUMORADA

TONALIDAD:

Re mayor

COMPÁS:

3/4 sin cambios

FORMA:

A (1-34) B (35-183) A´ (184-219)

ESTRUCTURA:

A (1-34) B (35-114) (115-183) A (184-219)

ANÁLISIS ARMÓNICO:

A

COMPASES	ACORDE	GRADO TONAL
1-3	D	Tónica
4-8	A7	Dominante
9-10	D	Tónica
11-13	B7	Dominante-supertonica
14-15	Em	Supertonica
16-17	D	Tónica
18-22	A7	Dominante
23-25	D	Tónica
26-27	B7	Dominante-supertonica
28-29	Em	Supertonica
30-31	D	Tónica
32	A7	Dominante
33-34	D	Tónica

B

35-36	Dm	Tónica
37-38	Gm	Subdominante
39-40	Dm	Tónica
41-43		Tetracordios
44-46	Asus4	Dominante
47-48	Dm	Tónica
49-52	Gm	Subdominante
53-55	C# b3	Sensible –tonica
56-57	A	Dominante
58-60	Dm	Tónica

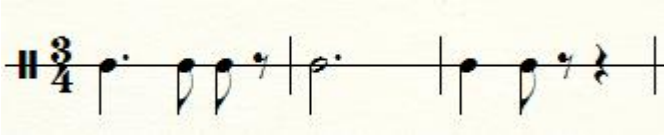
61-62	Gm	Subdominante
63-64	Asus4	Dominante
65-67		Tetracordio
68-70	Asus4	Dominante
71-72	Dm	Tónica
73	Gm	Subdominante
74	D	Dominante-subdominante
75-76	Gm	Subdominante
77-80	E7	Dominante-dominante
81-83	A	Dominante
84-85	Dm	Tónica
86-87	Gm	Subdominante
88-89	A7	Dominante
90-91	Dm	Tónica
92	Gm	Subdominante
93	A	Dominante
94	Dm	Tónica
95	E7	Dominante-dominante
96-97	A	Dominante
98-99	Dm	Tónica
100-101	Gm	Subdominante
102-103	A	Dominante
104	Dm	Tónica
105	D	Dominante-subdominante
106-107	Gm	Subdominante
108-109	Asus4	Dominante
110-114	Dm	Tónica
		Cambio de tonalidad
115-116	D	Tónica
117-118	G	Subdominante
119-120	A	Dominante
121-122	D	Tónica
123-124	B7	Dominante-supertonica
125-126	Em	Supertonica
127	D	Tónica
128	A	Dominante
129-130	D	Tónica
131-132	D	Tónica
133-134	Em	Superdominante
135-136	A	Dominante
137-138	D	Tónica
139-140	B9	Dominante-supertonica
141-142	Em	Supertonica
143	D	Tónica
144	A7	Dominante
145	D	Tónica
146		Silencio
147	B Δ	Dominante-supertonica
148	Em	Supertonica

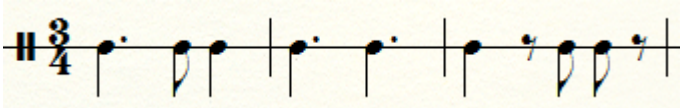
149	A7	Dominante
150-154	D	Tónica
155-156	Em	Supertonica
157-158	A	Dominante
159-160	D	Tónica
161-162	B9	Dominante-supertonica
163-164	Em	Supertonica
165	D	Tónica
166	A	Dominante
167		Silencio
168-169	D	Tónica
170-171	Em	Supertonica
172-173	A7	Dominante
174-175	D	Tónica
176-177	B7	Dominante-supertonica
178-179	Em	Supertonica
180	D	Tónica
181	A	Dominante
182-193	D	Tónica

A

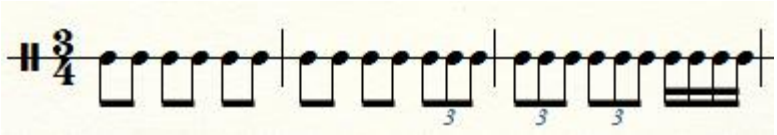
El análisis armónico de la última parte de la forma es igual a la del principio por eso se llaman (A).

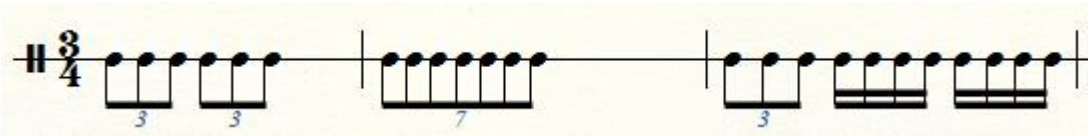
PATRONES RÍTMICOS MANO IZQUIERDA:



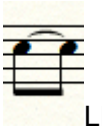


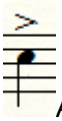
VARIACIONES RÍTMICAS MANO DERECHA:

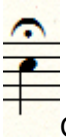


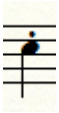


ARTICULACIONES:


LEGATO


ACENTO


CALDERÓN


STACCATO

TENUTO

DINÁMICAS:

Va desde Piano (P) a Fortississimo (FFF). El rango común en toda la obra es entre Mezzopiano (MP) Y Forte (F), usa crescendos y decrescendos, además de sforzandos (SFFZ).

COMENTARIO INTERPRETATIVO:

Este pasillo es muy repetitivo en pasajes y armonía por lo que la variación será fundamental para una buena interpretación. La parte A no debe ser rígida rítmicamente sino libre de tal manera que parezca improvisativa. Son muy importantes las dinámicas con sus crescendos y decrescendos para lograr los efectos que quiere el compositor. La parte B debe ser metronómica ya que rítmicamente, aunque no está escrito, el pulso cambia de 3 a 2 en varias ocasiones y no es natural al cuerpo lo que lo hace muy difícil de asimilar y aún más difícil de darle un sentido musical; es por eso que los niveles dinámicos y las articulaciones allí escritas no se pueden pasar por alto.

CLASIFICACIÓN:

Avanzado, ya que rítmicamente no es tan sencillo y el pulso no es nada fácil de asimilar. Sus articulaciones se deben tener muy en cuenta por lo que una buena técnica será fundamental para poder realizar con éxito estos pasajes.

8.6. RECÓNDITO

TONALIDAD:

La menor

COMPÁS:

3/4 - 4/4

FORMA:

Rondo A,B,A,C,D,A

ESTRUCTURA:

A (1-23) B (24-38) A´ (39-55) C (56-86) A´ (87-103) D (104-163) A´ (164-197)

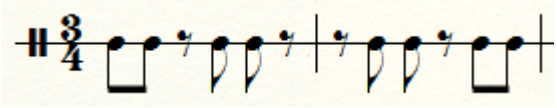
ANÁLISIS ARMÓNICO:

COMPASES	ACORDE	GRADO TONAL
1-3	Am	Tónica
4-7	Dm	Subdominante
8	Am	Tónica
9	A	Dominante-subdominante
10	Dm	Subdominante
11	A	Dominante-subdominante
12	Dm	Subdominante
13-15	G	Dominante-mediante
16	C	Mediante
17-19	Am	Tónica
20	B7-E	Dominante-dominante
21-22	Dm	Subdominante
23	A	Dominante
24-25	A	Dominante
26-27	Dm	Tónica
28-29	G	Dominante-mediante
30.31	C	Mediante
32-33	A	Dominante
34-35	Dm	Subdominante
36-37	G	Dominante-mediante
38	C	Mediante
39-41	Am	Tónica
42-45	Dm	Subdominante
46	Am	Tónica
47	A	Dominante-subdominante
48	Dm	Subdominante
49	A	Dominante-subdominante

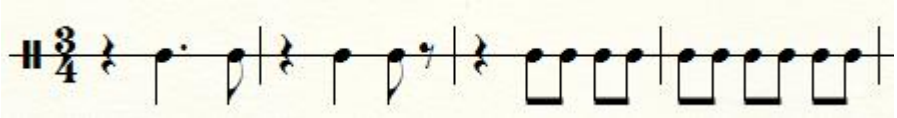
50	Dm	Subdominante
51-53	G	Dominante-mediante
54	C	Mediante
55	Am	Tónica
56-57	Am	Tónica
58-61	E7	Dominante
62-63	Am	Tónica
64-65	A	Dominante-subdominante
66-67	Dm	Subdominante
68-73	Am	Tónica
74-77	G	Subtónica
78	Am	tónica
79-81	A	Dominante-subdominante
82	Dm	Subdominante
83-85	G7	Dominante-mediante
86	C	Mediante
87-89	Am	Tónica
90-93	Dm	Subdominante
94	Am	Tónica
95	A	Dominante-subdominante
96	Dm	Subdominante
97	G7	Dominante-mediante
98	C	Mediante
99	Am	Tónica
100-101	E	Dominante
102-103	Am	Tónica
104-109	Bb Δ	
110-115	G#°	Sensible-tónica
116	A	Dominante-subdominante
117	Dm	Subdominante
118	B7	Dominante-dominante
119	E	Dominante
120	C#7	Cromatismo melódico genera inestabilidad armónica.
121	F#m	
122-123	C#m7	
124	F#	
125	C#°	
126-127	G#°	
128	F#°	
129	B7-E	Dominante-dominante
130	E7-A	Dominante-tónica mayor
131-133	C#°-D	Acordes disminuidos como sensibles de distintos grados tonales.
134-135	G#°-A	
136-137	E#°-F#m	
138	D#|-E	
139-140	B#°-C#m	

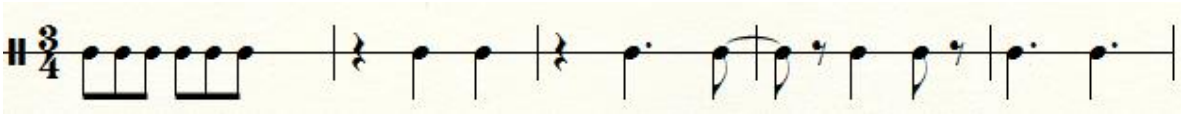
141	D#°-E	
142-143	B#°-C#m	
144-147	D	Acordes de paso
148-151	G#m	
152-155	D7	Dominante-subtonica
156-159	Am	Tónica
160-161	E	Dominante
162-163	Am	Tónica
164-171	Am	Tónica
172	A	Dominante-subdominante
173	Dm	Subdominante
174	G7	Dominante-mediante
175	C	Mediante
176	Am	Tónica
177-178	E7	Dominante
179-182	Am	Tónica
183-184	G	Subtonica
185-194	Am	Tónica
195	E7	Dominante
196-197	Am	Tónica

PATRONES RÍTMICOS MANO IZQUIERDA:

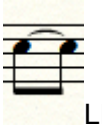


VARIACIONES RÍTMICAS MANO DERECHA:

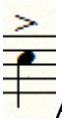


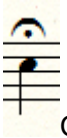


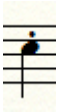
ARTICULACIONES:

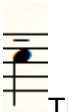


LEGATO


ACENTO


CALDERÓN


STACCATO


TENUTO

DINÁMICAS:

Va desde Piano (p) a Fortississimo (FFF). El rango común en toda la obra es entre Mezzopiano (MP) Y Forte (F), usa crescendos y decrescendos, además de sforzandos (SFFZ).

COMENTARIO INTERPRETATIVO:

Tener la forma clara en este pasillo es sumamente importante para poder establecer un buen discurso musical ya que las partes A son muy similares y se deben mantener en dinámica de Mezzopiano, es decir debe ser sutil, controlado con un sonido claro y cristalino por lo que el peso del brazo será la mejor opción para reproducir este sonido tranquilo. Las demás partes están en otra dinámica que es fuerte y con otro carácter que aunque no difícil se ve virtuoso, así que un gran sonido puede usarse sin llegar a golpear las teclas pues son movimientos armónicos que se enlazan por el simple movimiento de una nota. El tempo debe ser muy controlado. Es importante no desbordarse en cuanto al pulso.

CLASIFICACIÓN:

Intermedio, pues aunque no tiene ritmos difíciles y las partes de la obra están muy bien estructuradas y son sencillas de tocar, resulta difícil de conectar toda la obra de tal manera que no suene partida, por lo tanto el problema no es técnico, sino de interpretación, pues se debe sentir cada parte con su carácter pero todas unidas entre sí.

8.7. SANTA MARÍA

TONALIDAD:

Re mayor

COMPÁS:

3/4 sin cambios

FORMA:

Rondo A,B,A,C,A

ESTRUCTURA:

A (1-16) B (17-83) A (84-99) C (100-144) A (145-166)

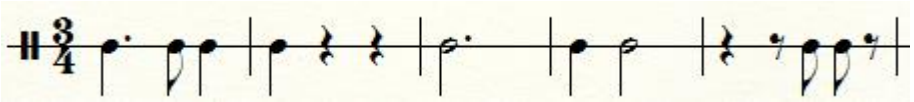
ANÁLISIS ARMÓNICO:

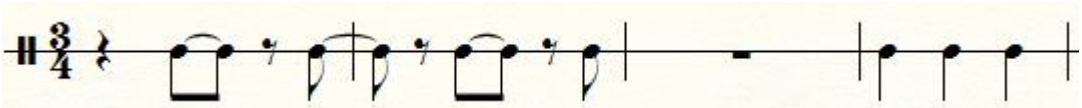
COMPASES	ACORDE	GRADO TONAL
1-3	D	Tónica
4-5	Em	Supertónica
6	G-F#m	Subdominante-mediante
7	C#°	Sensible
8	F#m	Mediante
9	D	Tónica
10-11	B7	Dominante-Supertónica
12	G	Subdominante
13	Em	Supertónica
14-15	A7	Dominante
16	D	Tónica
17-18	F#7	Dominante-superdominante
19-20	Bm	Superdominante
21-23	A7	Dominante
24-25	D	Tónica
26	G7-G6	Cromatismo melódico genera inestabilidad armónica
27	Gm7-Gm6	
28	F#m7-Bm7	
29	E-G#°	
30-32	Em7	Supertónica
33-35	A7	Dominante
36-37	D	Tónica
38	G Δ	Cromatismo melódico genera inestabilidad armónica
39	Gm sus4	
40	F# ø	
41	G Δ	
42	C#-F#	Dominante-mediante mayor
43-44	F#7	Dominante-superdominante

45-46	Bm	superdominante
47-49	A7	Dominante
50	D	Tónica
51-52	G7	Cromatismo melódico genera inestabilidad armónica
53	Gm7	
54	F#m7-Bm7	
55	E-G#°	
56	Em7	
57-59	A7	
60-61	D	
62	G Δ	
63	Gm sus4	
64	F# ø	
65	G Δ	
66	A7	
67	B7	
68	Em7	
69	C# ø	
70	F#m7	
71	G# ø	
72	E7	Dominante-dominante
73-74	A	Dominante
75	D-G6	Cromatismo melódico genera inestabilidad armónica
76	Gm Δ-Gm6	
77	F#m7-Bm7	
78	C#m-G#°	
79-81	Em7	Superdominante
82-83	A	Dominante
84-86	D	Tónica
87-88	Em	Supertonica
89	G-F#m	Subdominante-mediante
90	C#°	Sensible
91	F#m	Mediante
92	D	Tónica
93-94	B7	Dominante-supertonica
95	G	Subdominante
96	Em	Supertónica
97-98	A7	Dominante
99	D	Tónica
100-103	Dm	Tónica
104-106	A sus 4	Dominante
107-109	Gm	Subdominante
110-112	D	Tónica mayor
113	E°	Supertonica
114	E ø	Supertonica
115	Dm	Tónica
116	Dm Δ	Tónica

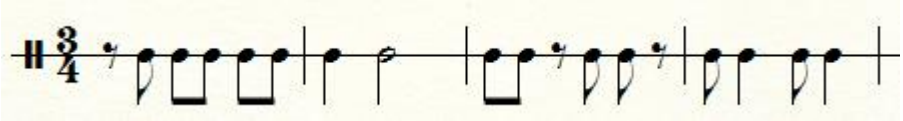
117-118	E7	Dominante-dominante
119	A sus 4	Dominante
120-123	Dm	Tónica
124-126	A sus 4	Dominante
127-129	Gm	Subdominante
130-132	D	Tónica mayor
133	E°	Supertonica
134	E ø	Supertonica
135	Dm	Tónica
136	Dm Δ	Tónica
137	E-Em	Dominante-dominante
138	E7 b5	
139-144	A	Dominante
145-147	D	Tónica
148-149	Em	Supertonica
150	G-F#m	Subdominante-mediante
151	C#m7-F#m	Sensible
152	F#m	Mediante
153	D	Tónica
154-155	B7	Dominante-supertonica
156	G	Subdominante
157	Em	Supertónica
158-163	A7	Dominante
164	Em	Supertonica
165-166	D	Tónica

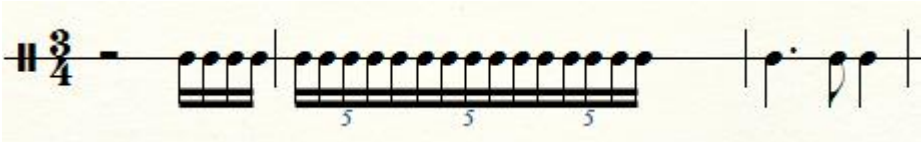
PATRONES RÍTMICOS MANO IZQUIERDA:



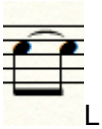


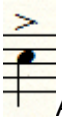
VARIACIONES RÍTMICAS MANO DERECHA:

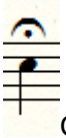


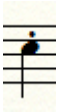


ARTICULACIONES:


LEGATO


ACENTO


CALDERÓN


STACCATO

TENUTO

DINÁMICAS:

Va desde Piano (P) a Fortississimo (FFF). El rango común en toda la obra es entre Mezzopiano (MP) Y Fortissimo (FF), usa crescendos y decrescendos.

COMENTARIO INTERPRETATIVO:

Este pasillo en forma de rondo tiene la misma dificultad del anterior en cuanto a su estructuración interpretativa, es decir, la forma debe ser claramente audible. Para la parte A se debe evitar un sonido pesado y debe ser muy expresivo. El sonido debe ser sutil y controlado. Para la parte B el acompañamiento debe ser marcial sobre una melodía sencilla que no requiere mayor fraseo pero en los pasajes cromáticos, es indispensable que de un acorde al otro no se tenga la misma intensidad sonora y que las notas que se mueven sean destacadas. La parte C debe ser totalmente virtuosa en una dinámica fuerte, sin miedo para hacer el contraste con su parte dolce. Será fundamental dirigir armónicamente estos pasajes de 3 compases y en la parte dolce se debe buscar un sonido cristalino sin peso en el brazo para que suene natural. Su final es brillante como todos los demás, destacándose este, que es el final de la serie de los pasillos de gala.

CLASIFICACIÓN:

Intermedio, pues rítmicamente no es complejo a pesar de los quintillos. Sus articulaciones caen en tiempos fuertes así que se da natural al cuerpo. Su dificultad radica en la forma y en dirigir armónicamente los pasajes cromáticos.

9. CONCLUSIONES

Los pasillos de Gala del maestro Jesús Pinzón Urrea son obras pensadas para tocarse en concierto debido a sus dinámicas que no bajan del piano y llegan hasta el Fortississimo.

Varios de ellos tienen un carácter improvisativo, que muestran la tradición del pasillo como música de salón, además el maestro, según relatos de maestros que lo conocieron, fue reconocido como un improvisador maravilloso que se deleitaba en dar conciertos.

Su armonía es meramente tonal con episodios de cromatismos que no nos llevan a tonalidades lejanas en la modulación, sino a sus tonalidades relativas y homónimas, por medio de acordes pivotes o por modulación abrupta.

Las articulaciones que el maestro Pinzón usa son convencionales, es decir, aunque él manejaba varias técnicas de escritura y hasta creaba sus propios grafías compositivas, en los pasillos, respetando la tradición, no se sale de unas 4 ó 5 articulaciones.

En cuanto a forma 5 de sus pasillos están en forma canción que es A-B-A que es lo más común en los pasillos folclóricos y en la música popular. Sus últimos dos pasillos se salen de lo convencional con la forma rondo, experimentando, así como él dijo, para la creación de un nuevo pasillo.

Los pasillos de gala quedaron clasificados por dificultad en básico, intermedio y avanzado de la siguiente manera:

	BASICO	INTERMEDIO	AVANZADO
1. LILIAN ANTONIETA	X		
2. BUCARAMANGA		X	
3. BOGOTÁ		X	
4. ANTIOQUIA			X
5. HUMORADA			X
6. RECÓNDITO		X	
7. SANTA MARÍA		X	

Espero que con este paquete de pasillos (pasillos de gala) se solvente en parte, la ausencia de música popular a nivel de concierto y se fijen metas para la creación del nuevo pasillo.

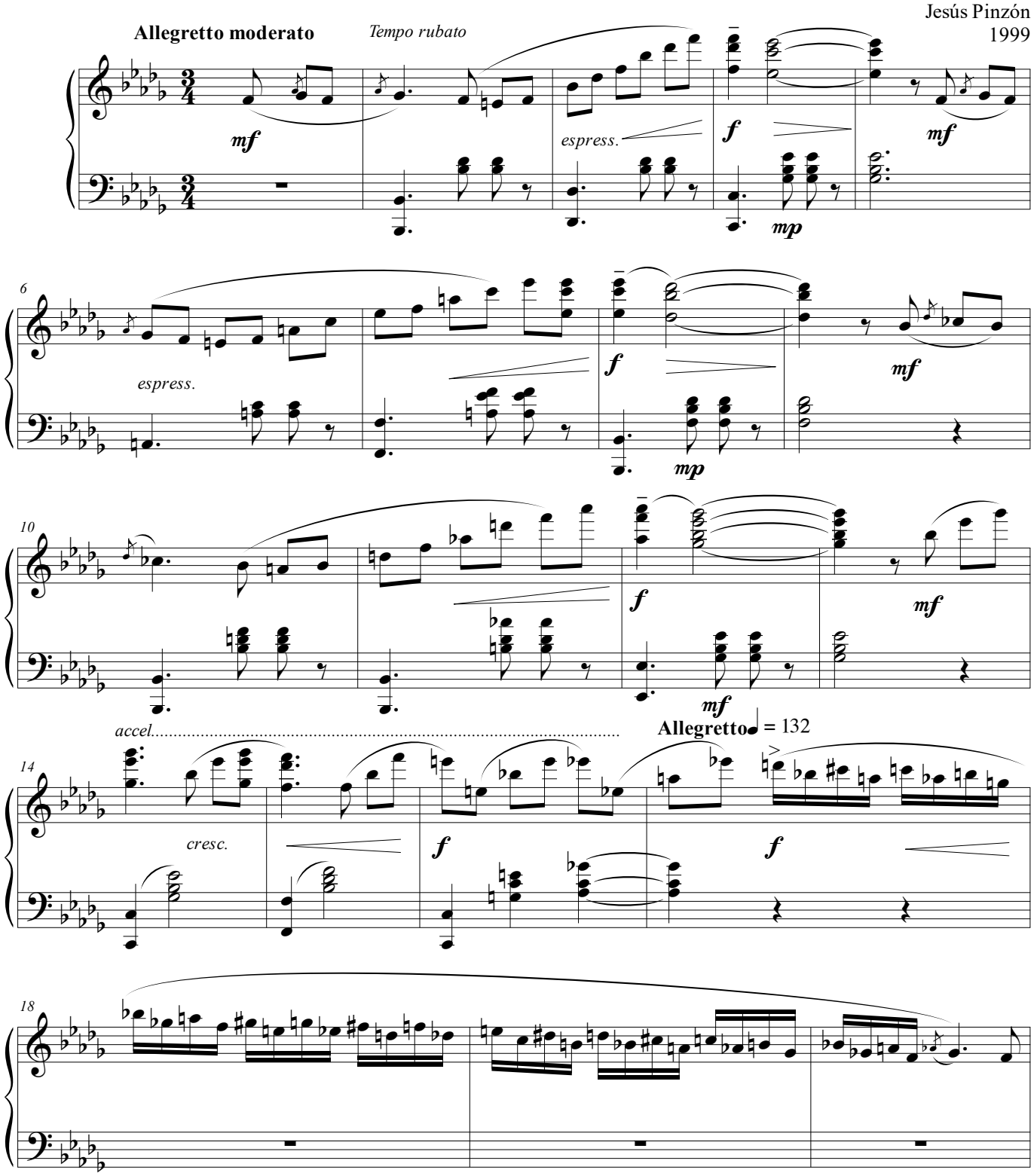
(Jesús Pinzón Urrea)

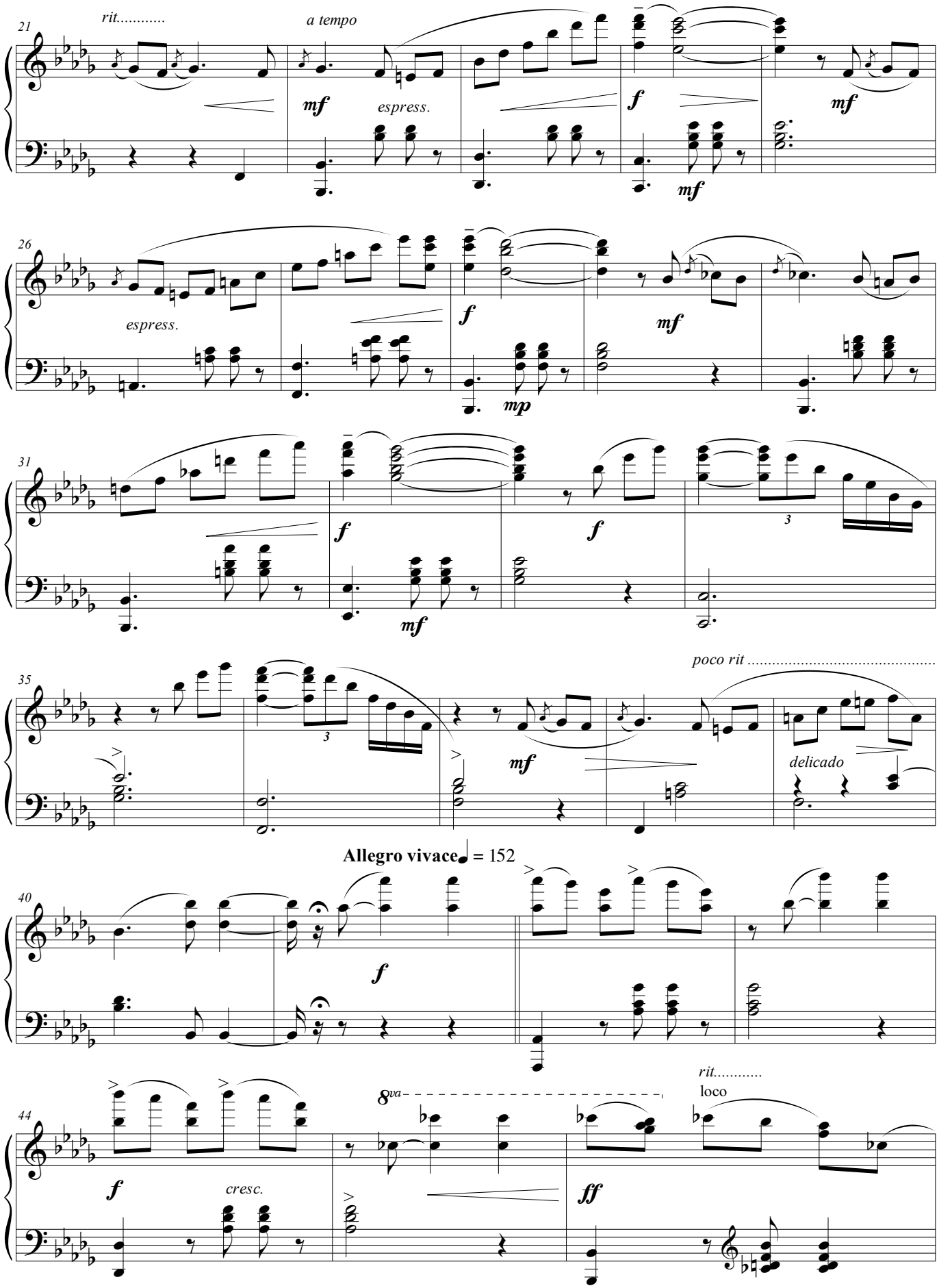
Lilian Antonieta

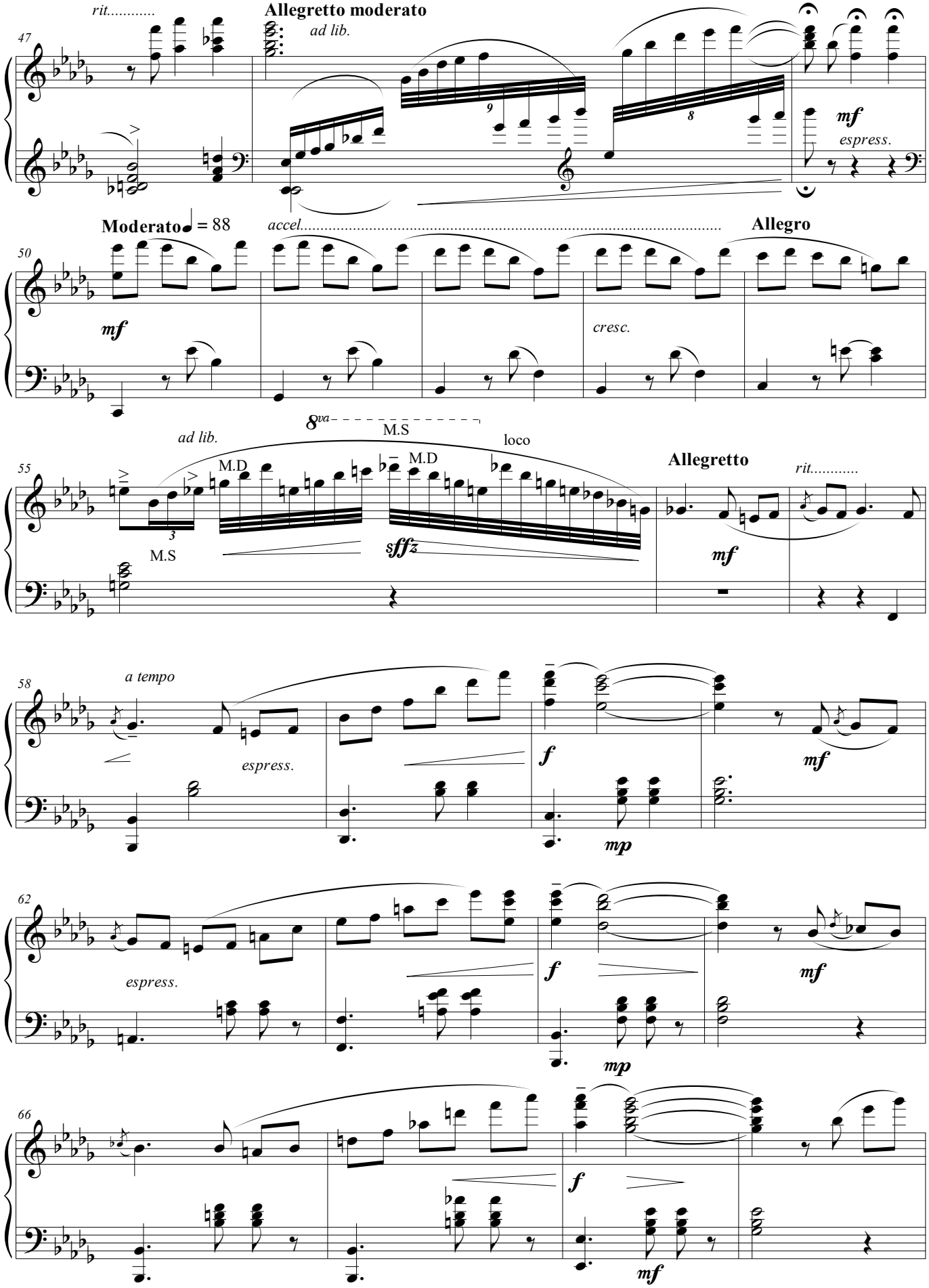
Pasillo de gala # 1

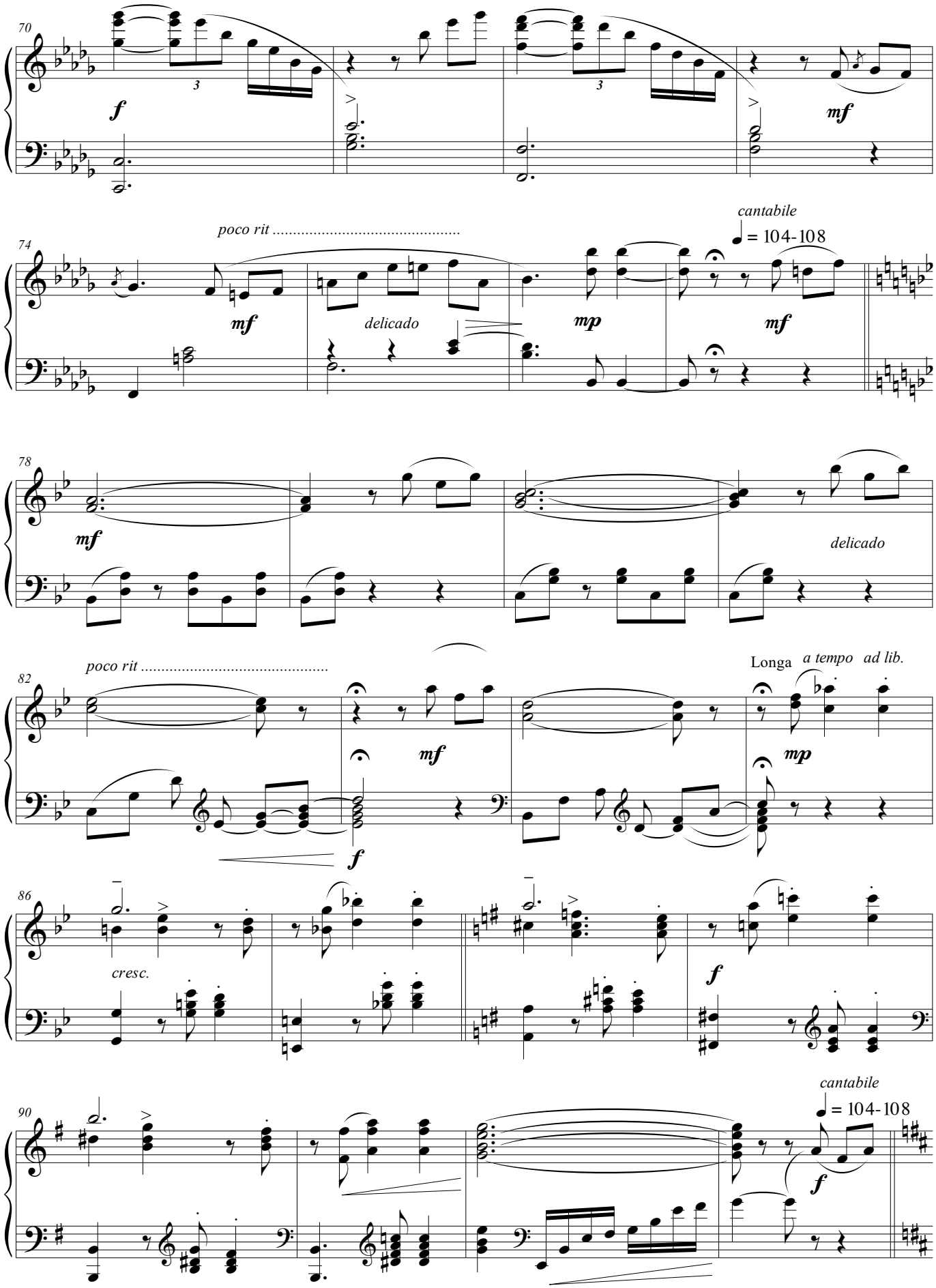
a mi querida esposa con todo el cariño

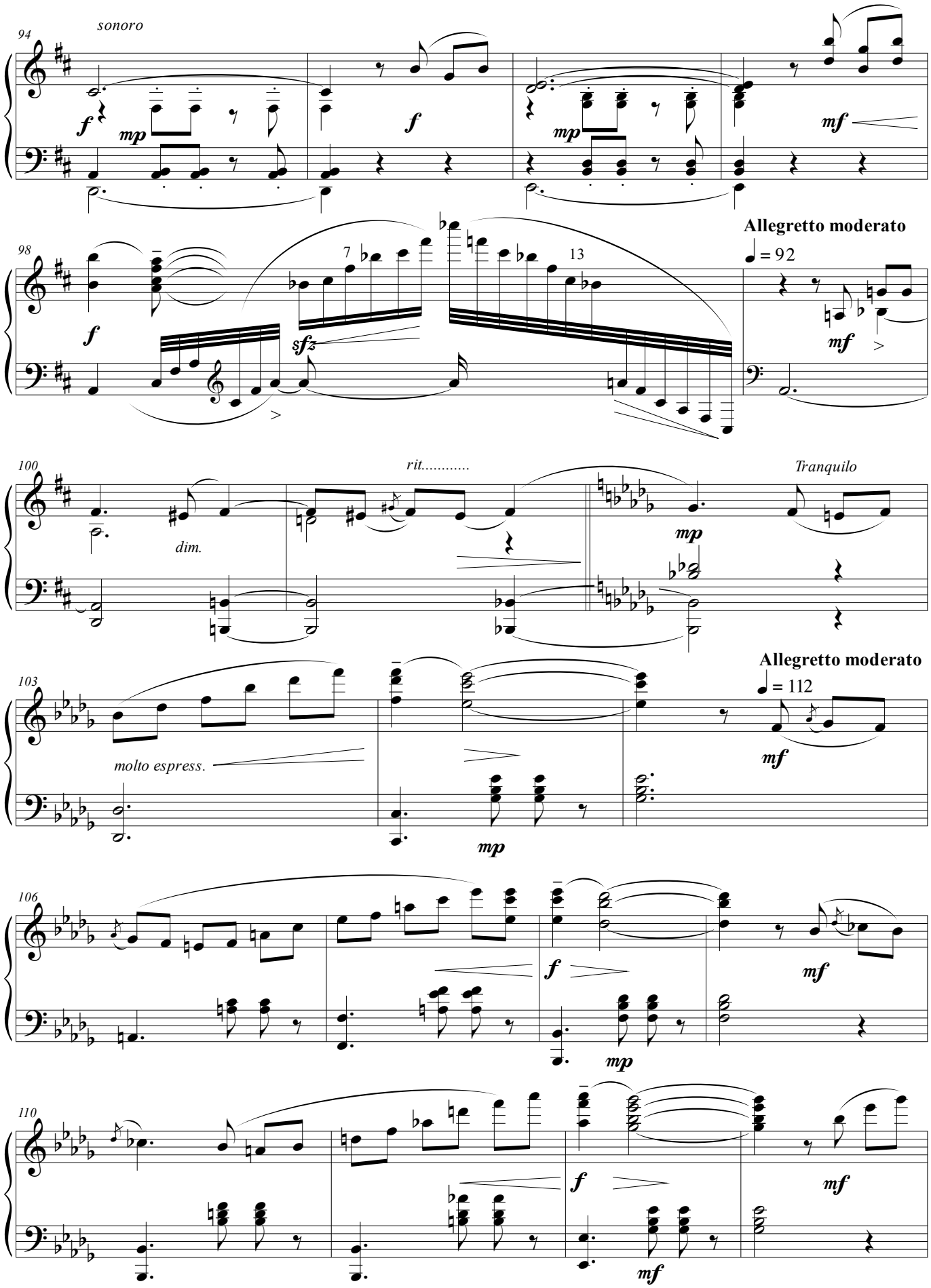
Jesús Pinzón
1999




21
rit.....
a tempo
mf
espress.
f
mf
mf
26
espress.
f
mf
mp
31
f
f
mf
3
35
poco rit .....
3
mf
delicado
Allegro vivace ♩ = 152
40
f
44
f
cresc.
8va
rit.....
loco
ff


rit.....
Allegretto moderato
ad lib.
mf
espress.
Moderato ♩ = 88
accel.....
Allegro
mf
cresc.
ad lib.
8va
M.S
M.D
M.D
loco
M.S
sffz
Allegretto
rit.....
mf
a tempo
espress.
f
mf
mp
espress.
f
mf
mp
f
mf


70
f
mf
74
poco rit .....
mf
delicado
mp
cantabile
= 104-108
mf
78
mf
delicado
82
poco rit .....
mf
f
Longa
a tempo
ad lib.
mp
86
cresc.
f
90
cantabile
= 104-108
f


94
sonoro
f
mp
f
mp
mf
98
f
7
sfz
13
Allegretto moderato
♩ = 92
mf
100
rit.....
dim.
mp
Tranquilo
103
molto espress.
mp
Allegretto moderato
♩ = 112
mf
106
f
mp
mf
110
f
mf
mf

Lilian Antonieta

Allegretto

con animo

accel.

114

cresc.

f

118

121

mf

espress.

mp

mf

126

mf

mp

130

f

mf

134

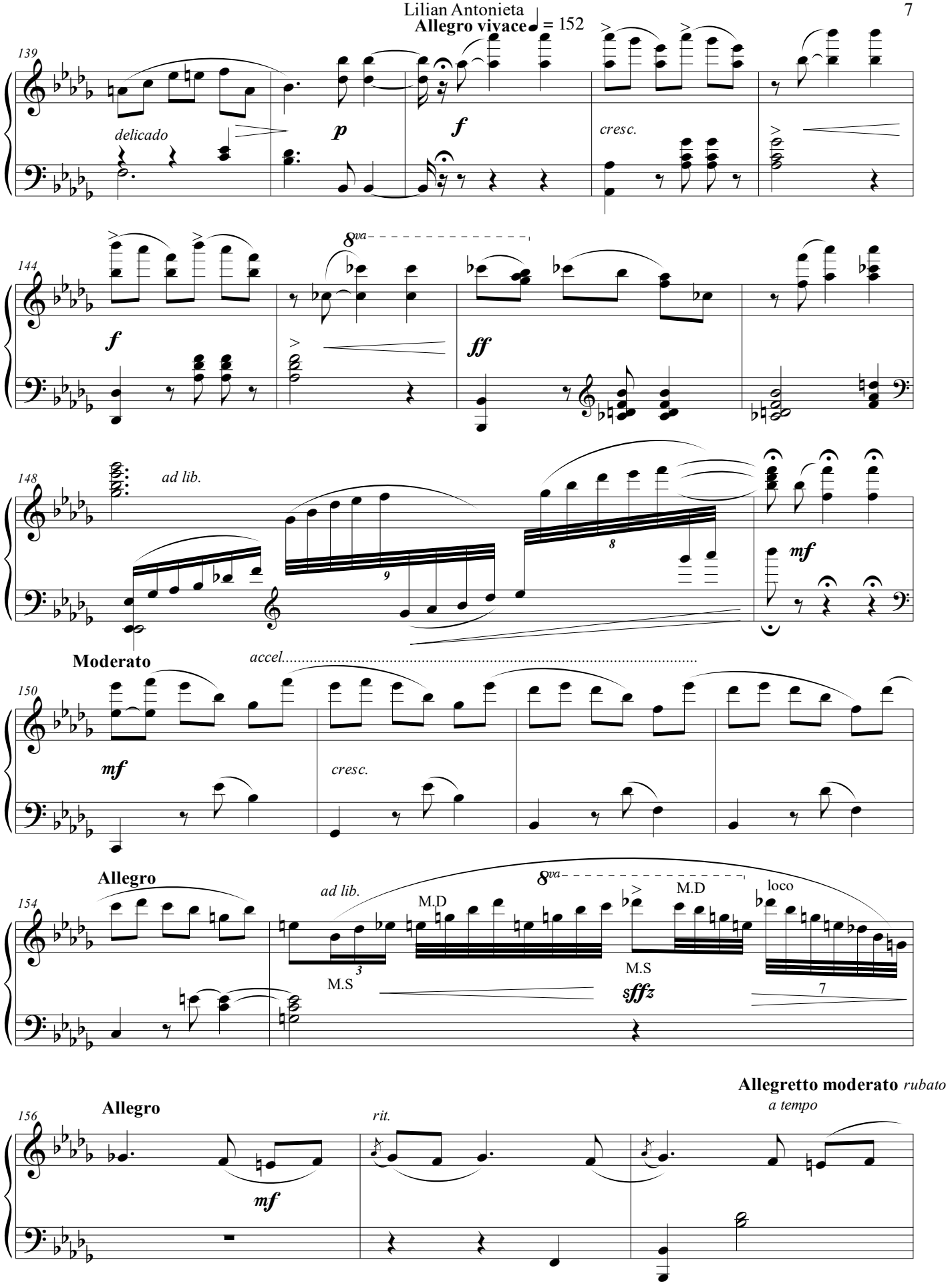
3

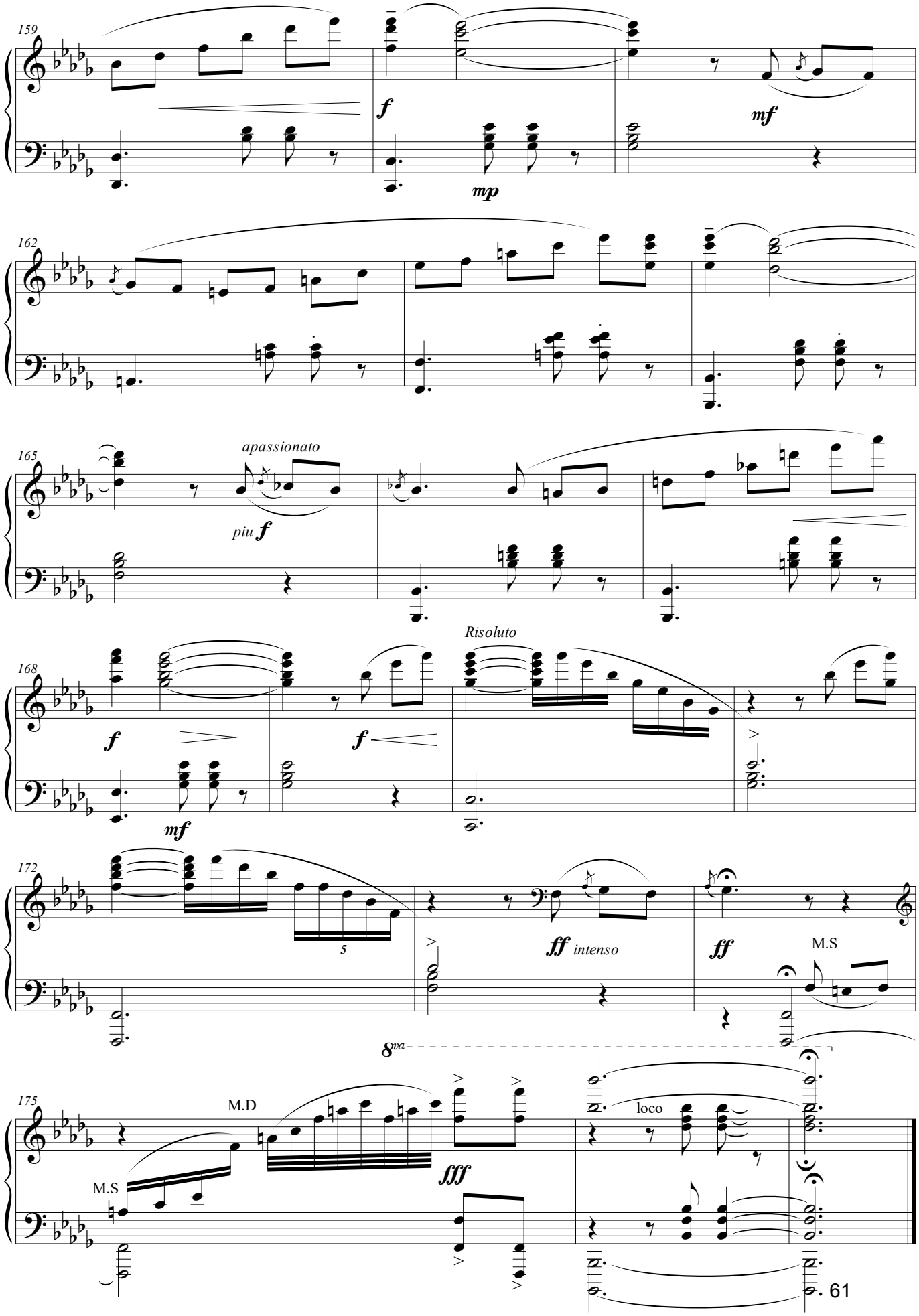
f

3

mf

poco rit

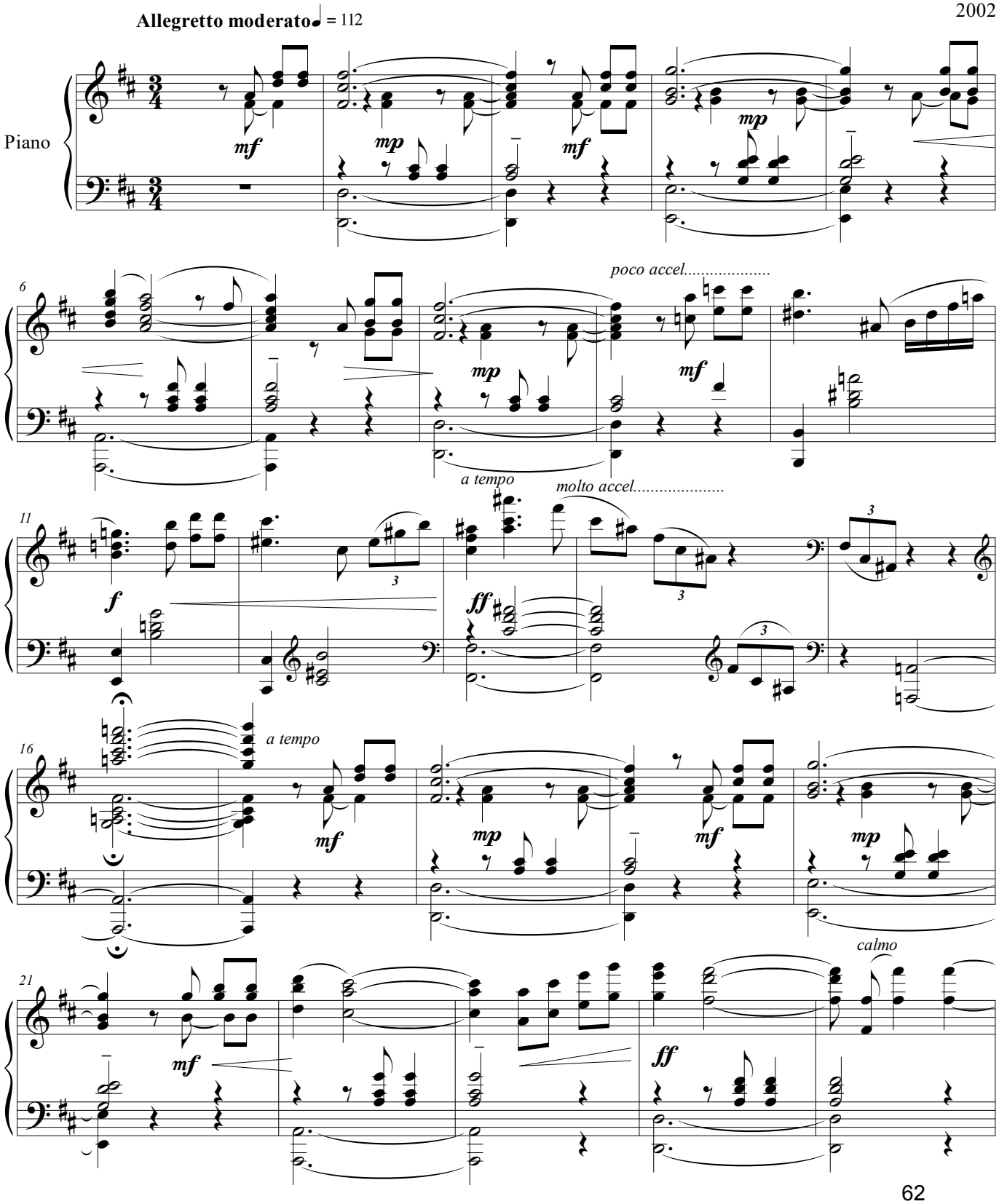

Allegro vivace ♩ = 152
139
delicado
p
f
cresc.
144
f
8va
ff
148
ad lib.
mf
Moderato
accel.
150
mf
cresc.
Allegro
154
ad lib.
8va
M.D
M.S
M.D
loco
M.S
sffz
Allegro
156
mf
rit.
Allegretto moderato rubato
a tempo

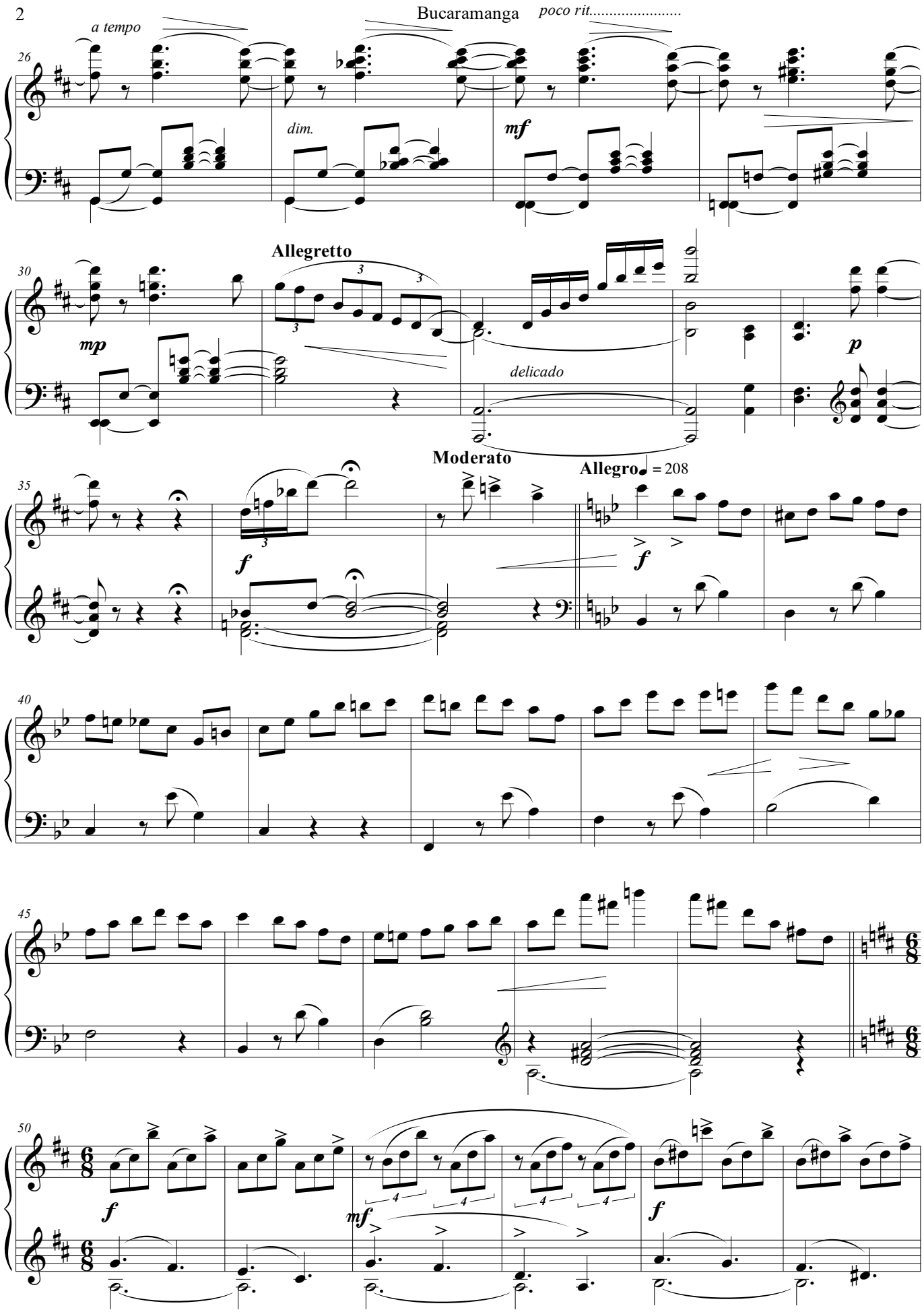

159
f
mp
mf
162
165
apassionato
piu f
168
f
mf
f
Risoluto
172
5
ff intenso
ff
M.S
8va
175
M.D
M.S
fff
loco

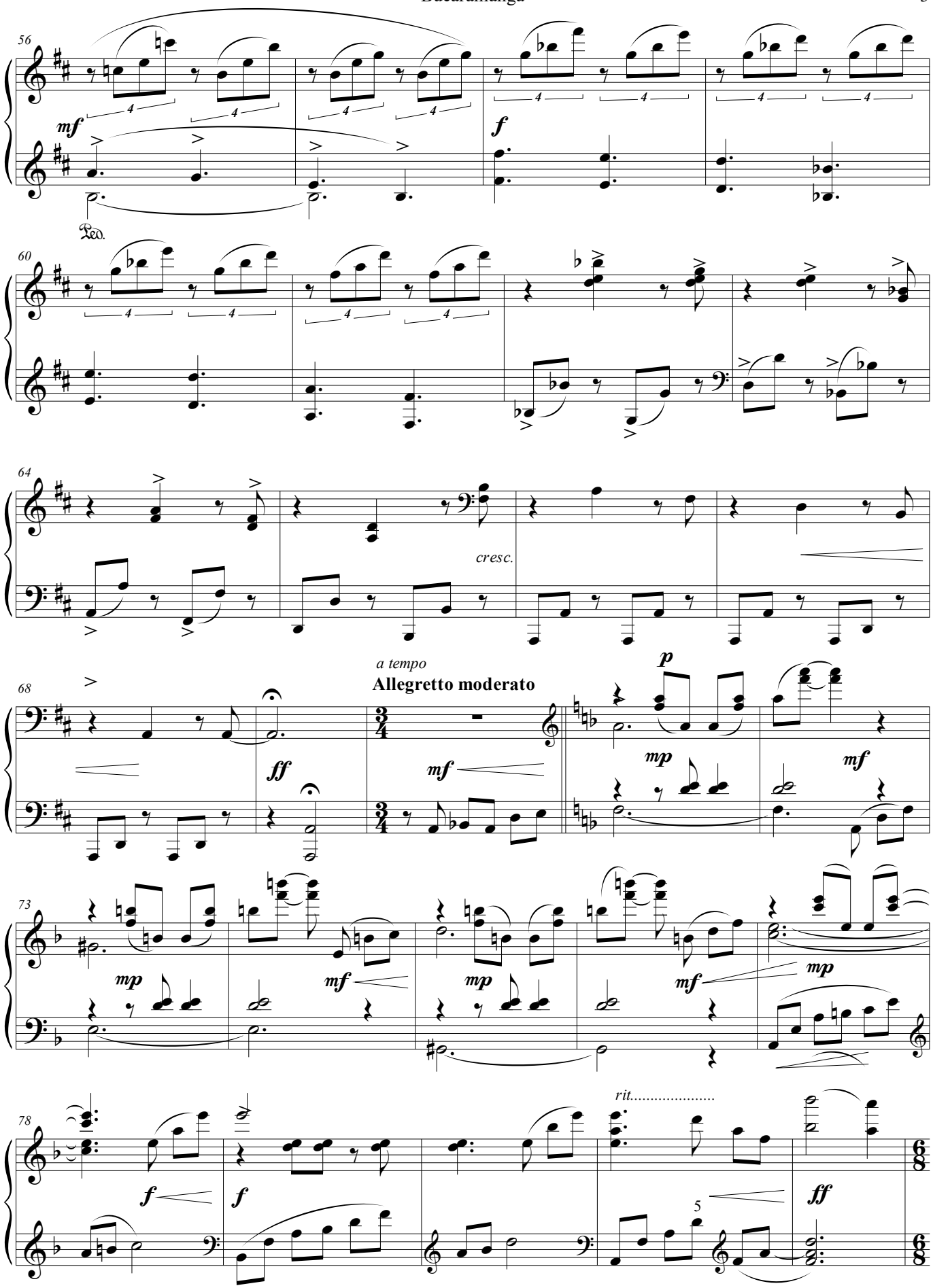
Bucaramanga

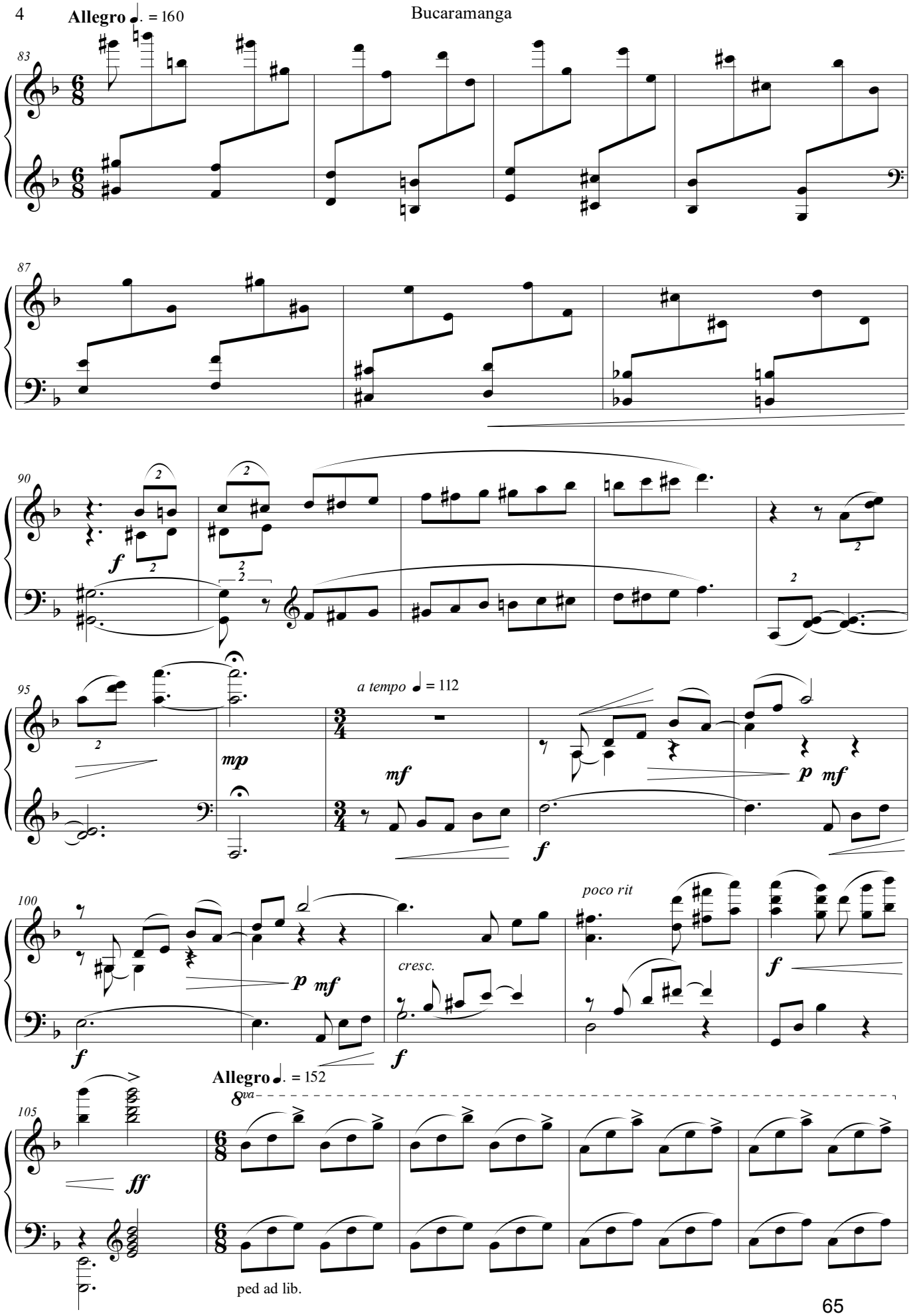
Pasillo de gala #2

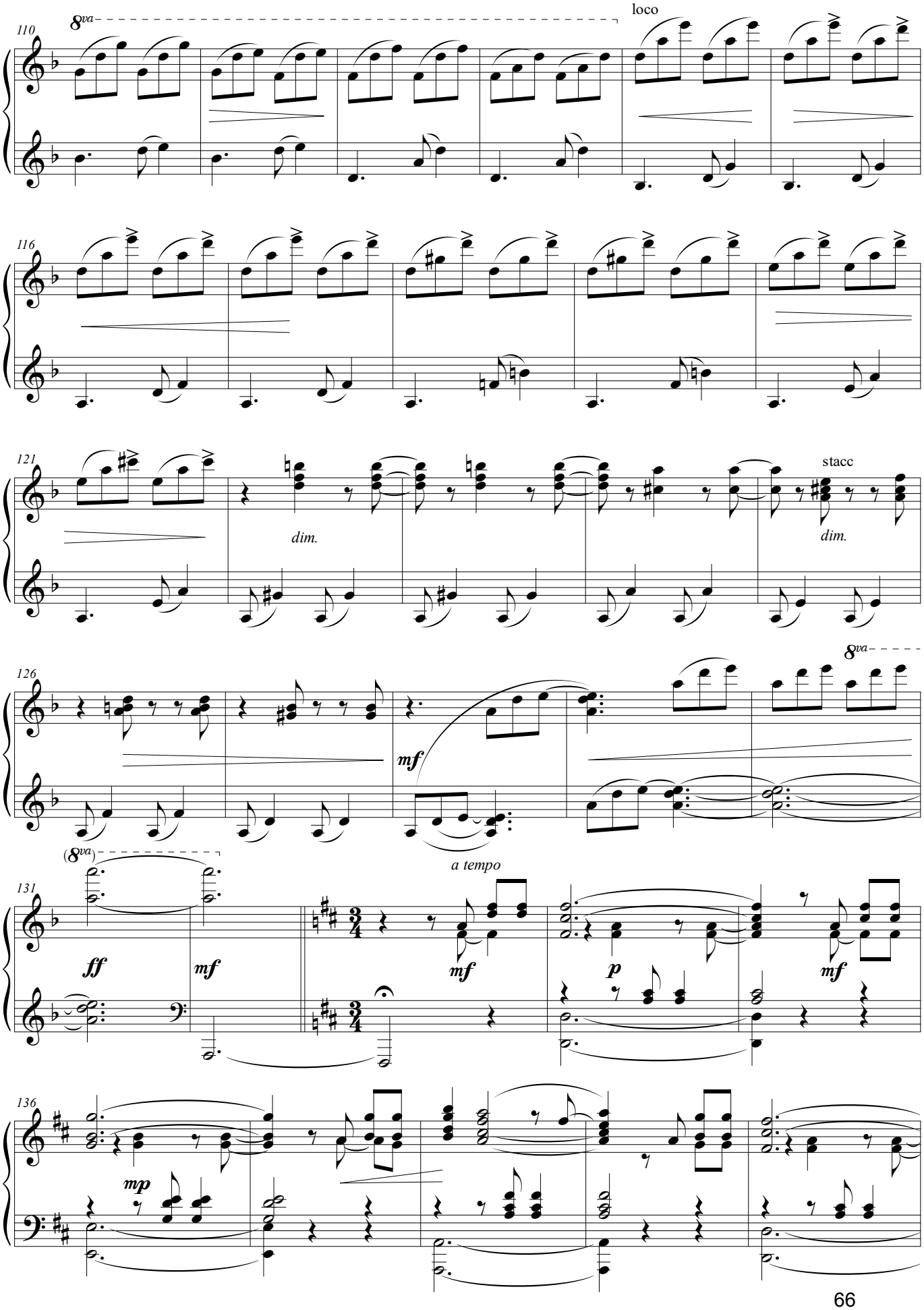
Jesús Pinzon
2002

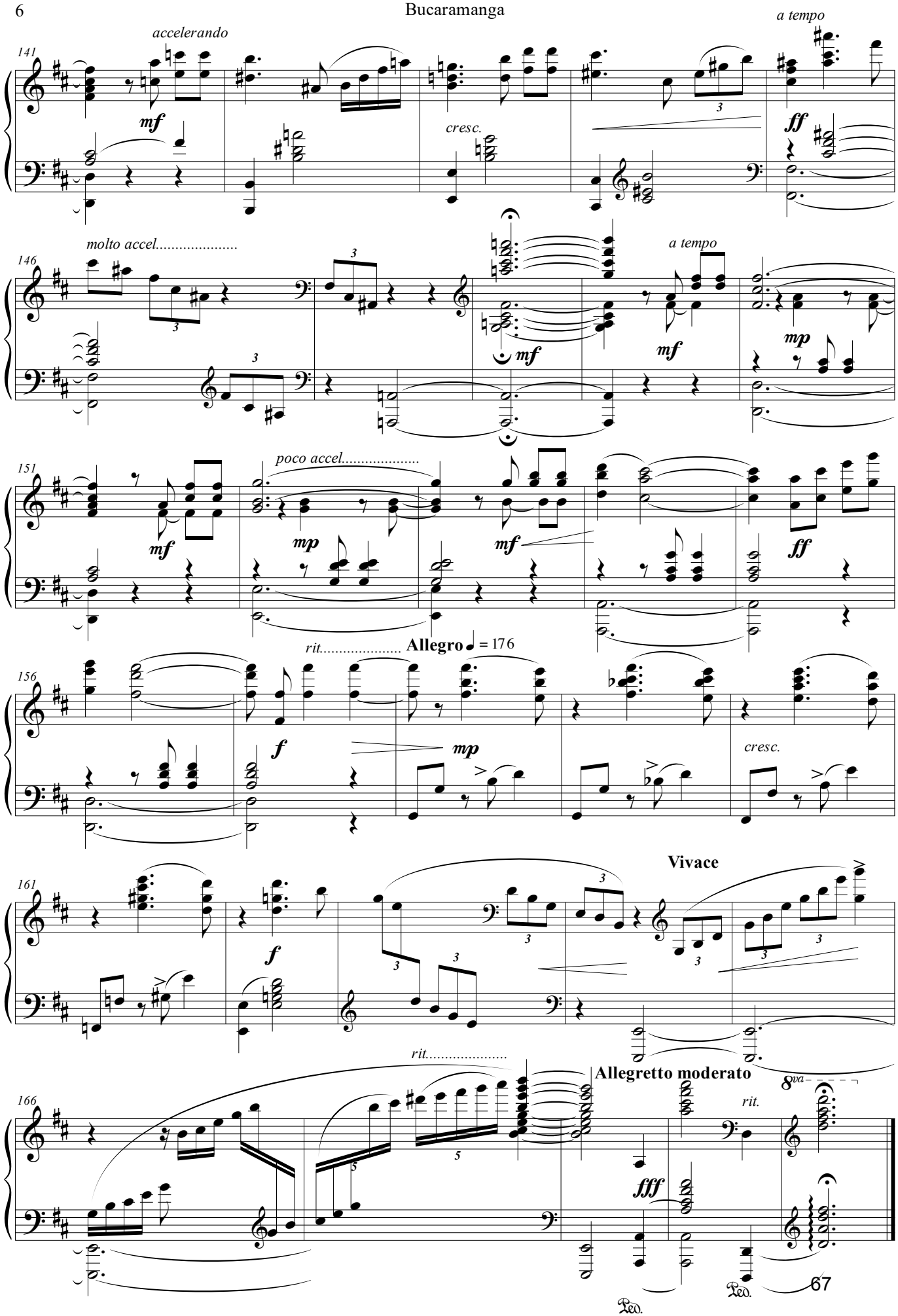



a tempo
poco rit.....
dim.
mf
Allegretto
mp
delicado
p
Moderato
Allegro ♩ = 208
f
Senza ped
ped ad lib.
Senza ped


56
mf
f
Ped.
60
64
cresc.
68
ff
a tempo
Allegretto moderato
mf
p
mp
mf
73
mp
mf
mp
mf
mp
78
f
f
rit.....
5
ff


Allegro ♩. = 160
83
87
90
f
95
mp
a tempo ♩ = 112
mf
f
p mf
100
f
p mf
cresc.
f
poco rit
f
Allegro ♩. = 152
8va
105
ff
ped ad lib.

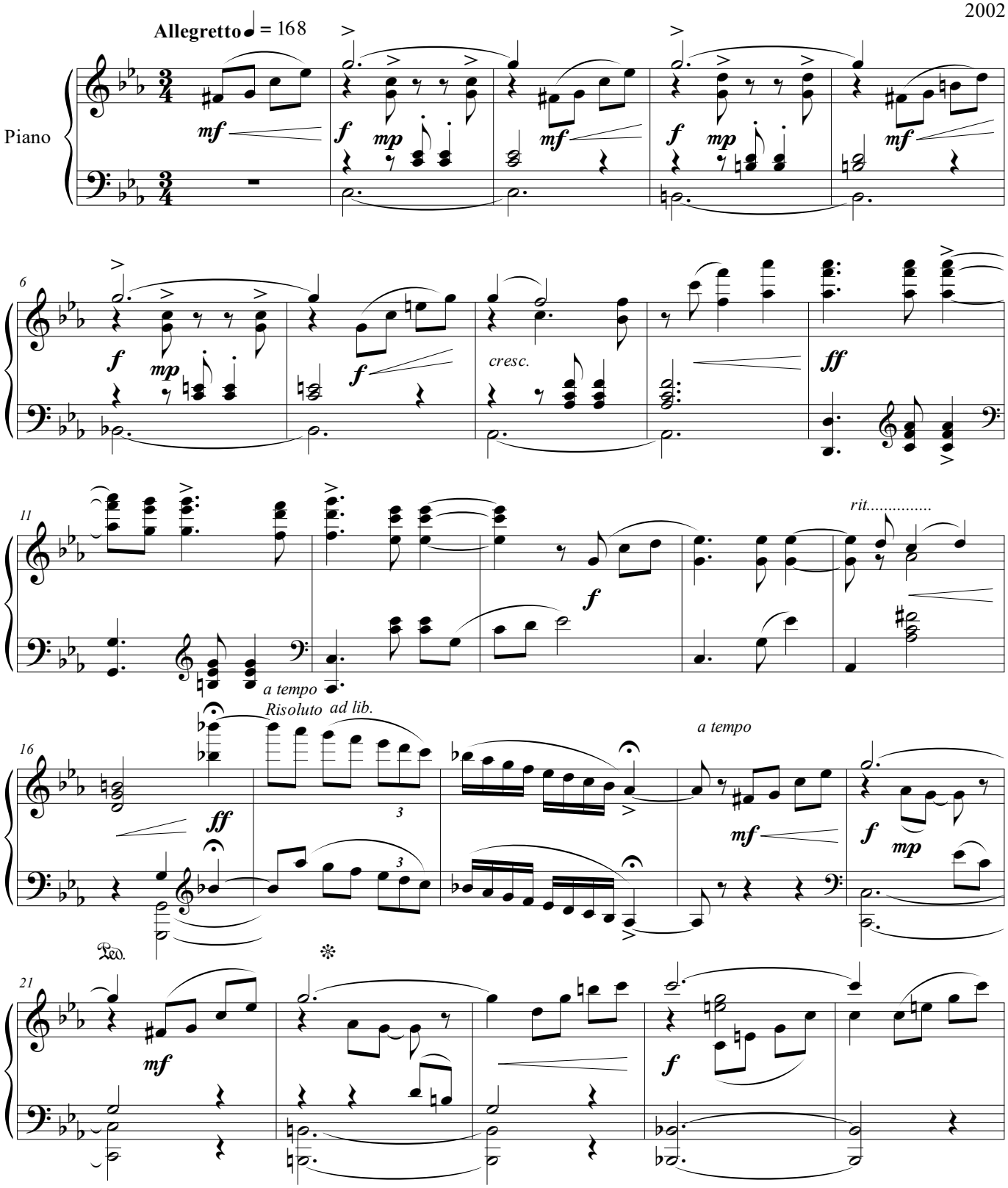

110
8va
loco
116
121
dim.
stacc
dim.
126
mf
8va
a tempo
131
(8va)
ff
mf
mf
p
mf
136
mp

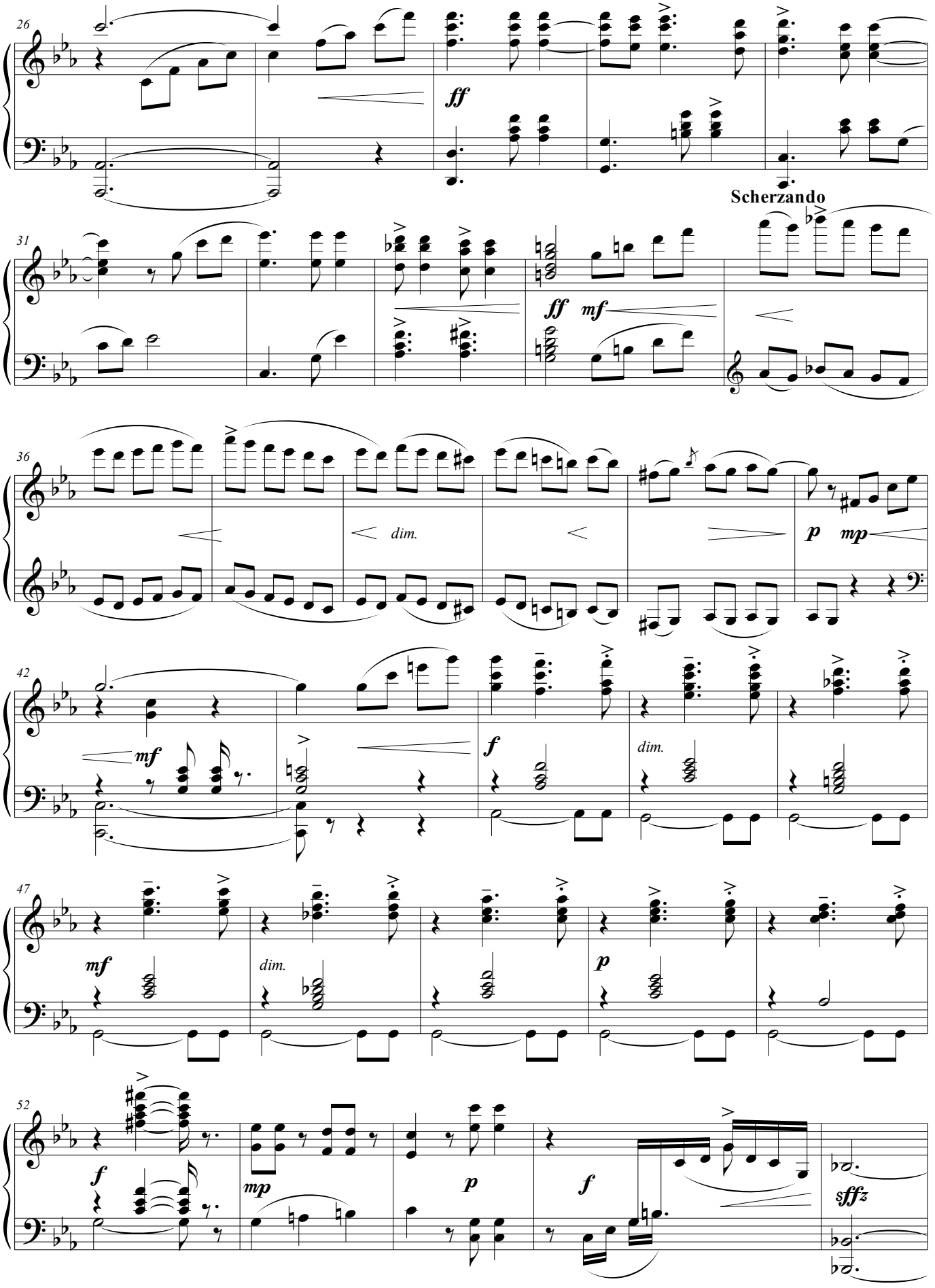

141
accelerando
mf
cresc.
a tempo
ff
146
molto accel.....
mf
a tempo
mf
mp
151
mf
poco accel.....
mp
mf
ff
156
rit.....
Allegro ♩ = 176
f
mp
cresc.
161
f
Vivace
166
rit.....
Allegretto moderato
fff
rit.
8va
Ped.
Ped.

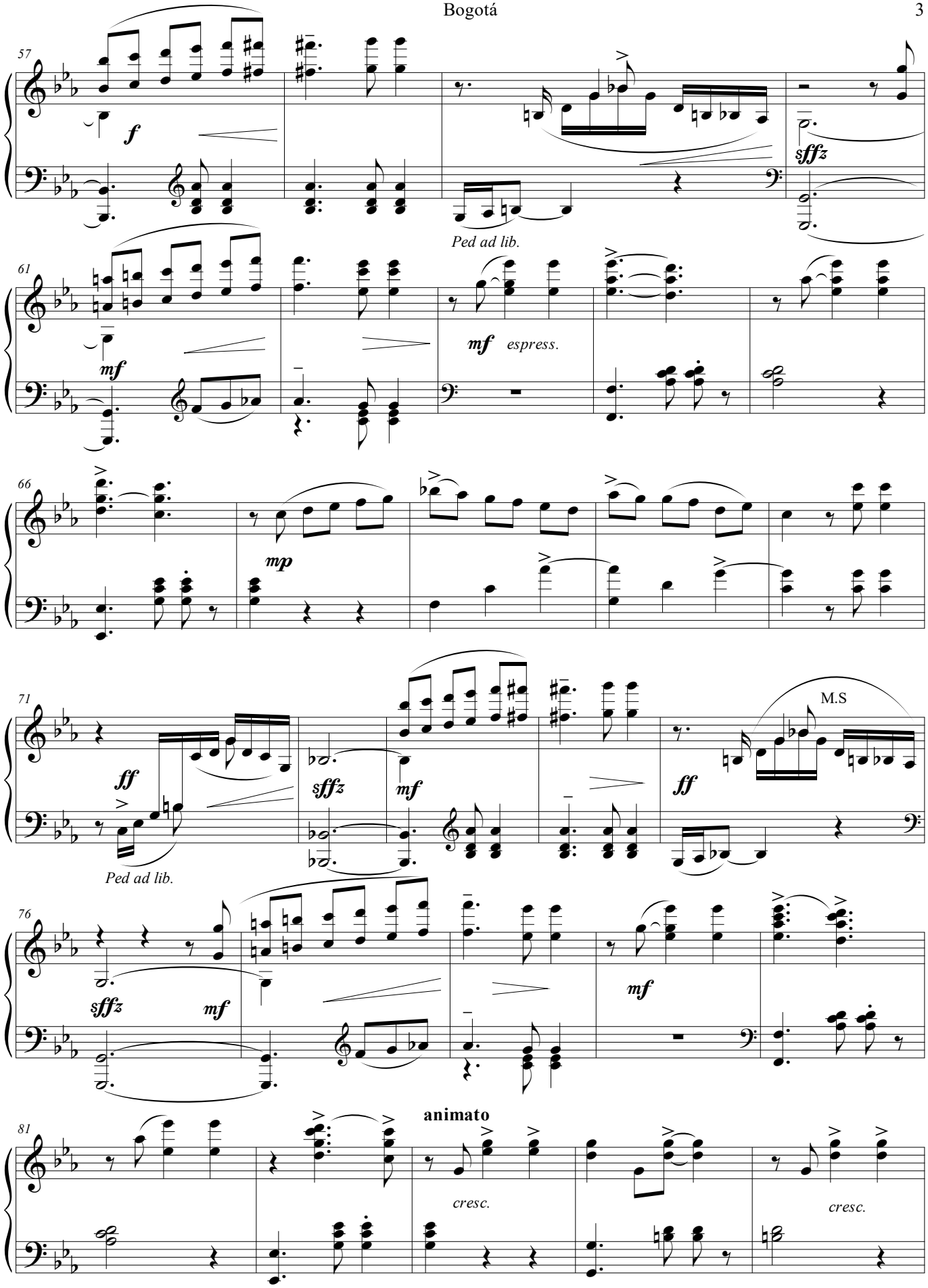
Bogotá

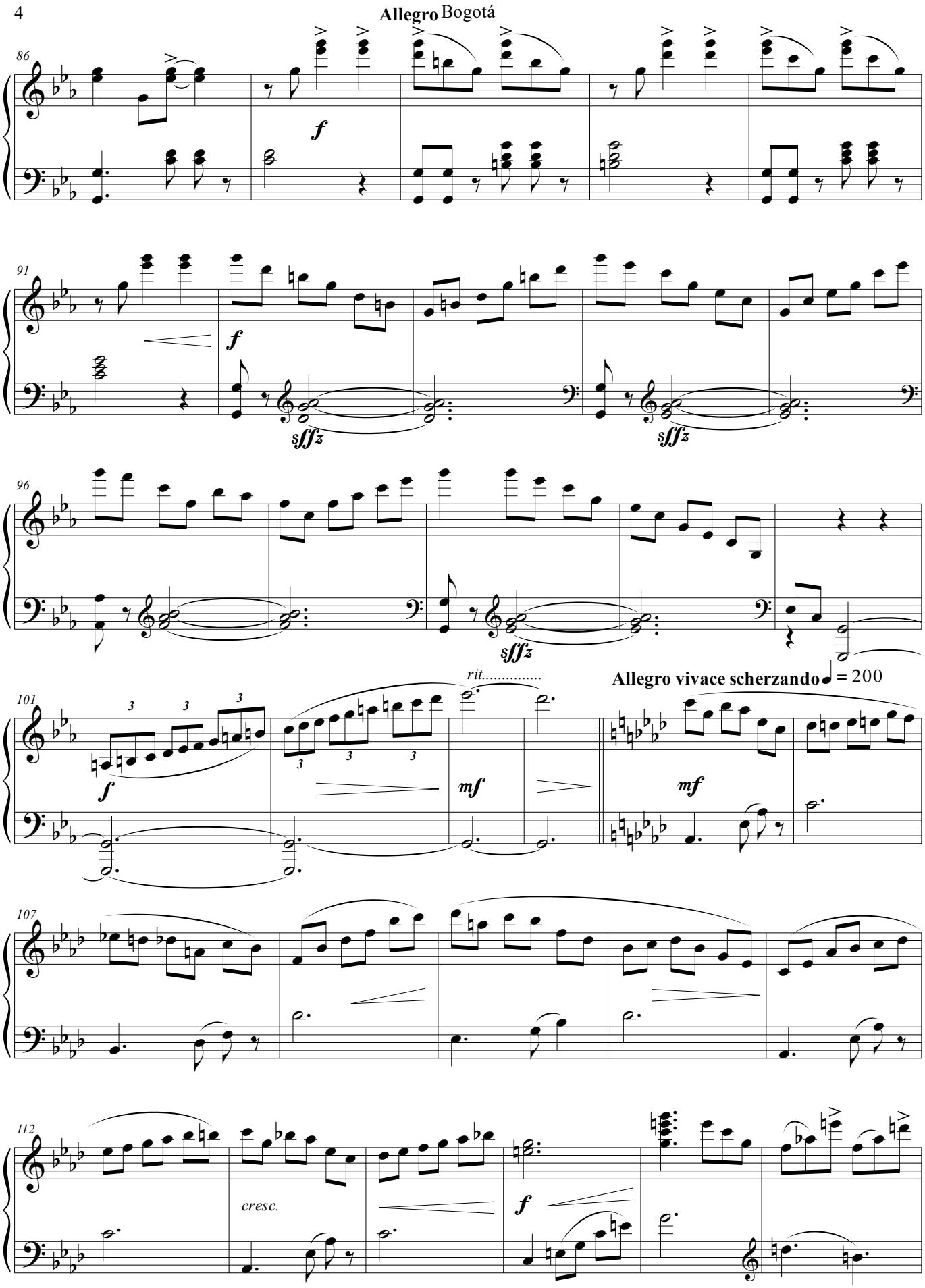
pasillo de gala #3

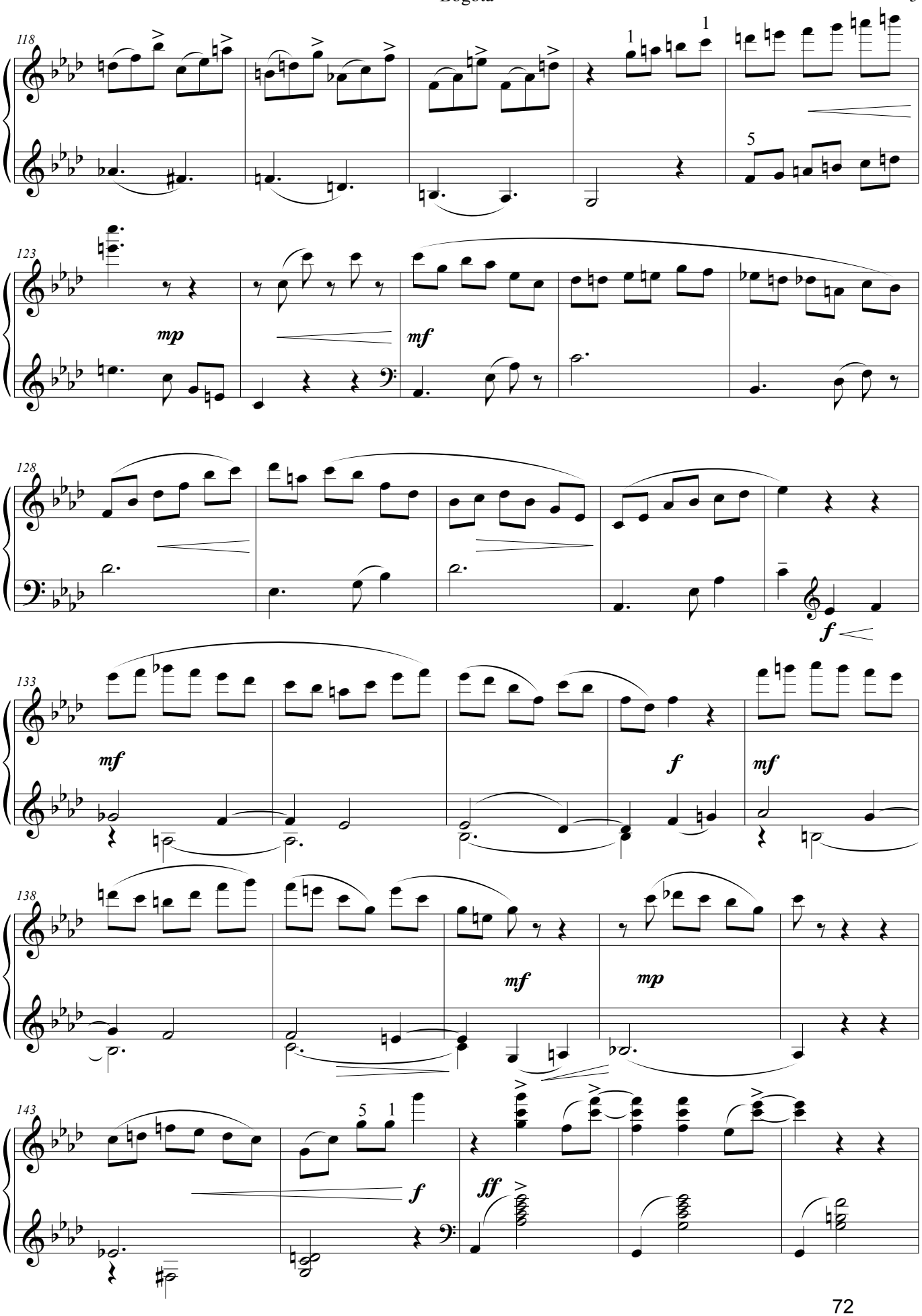
Jesus Pinzón
2002

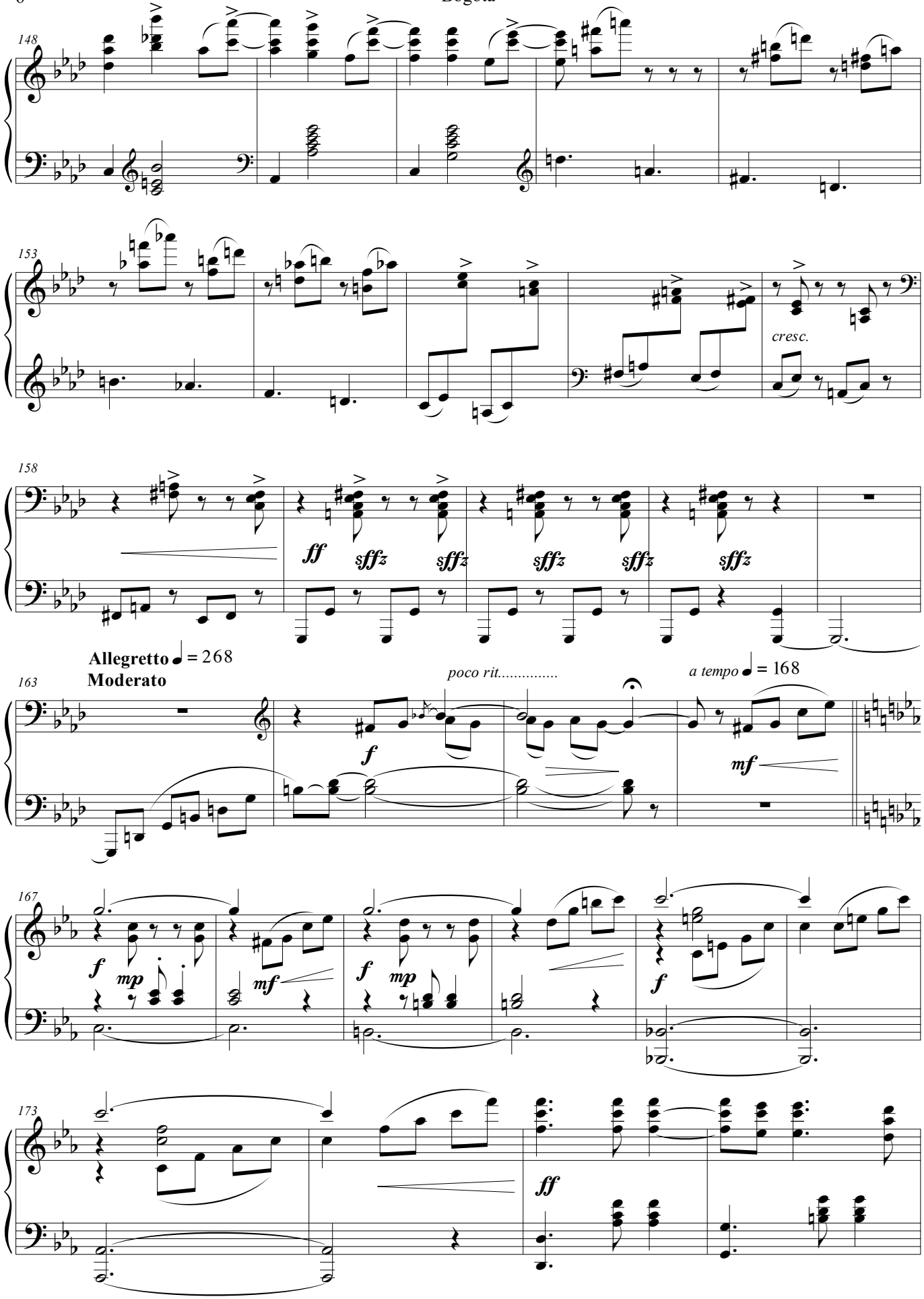


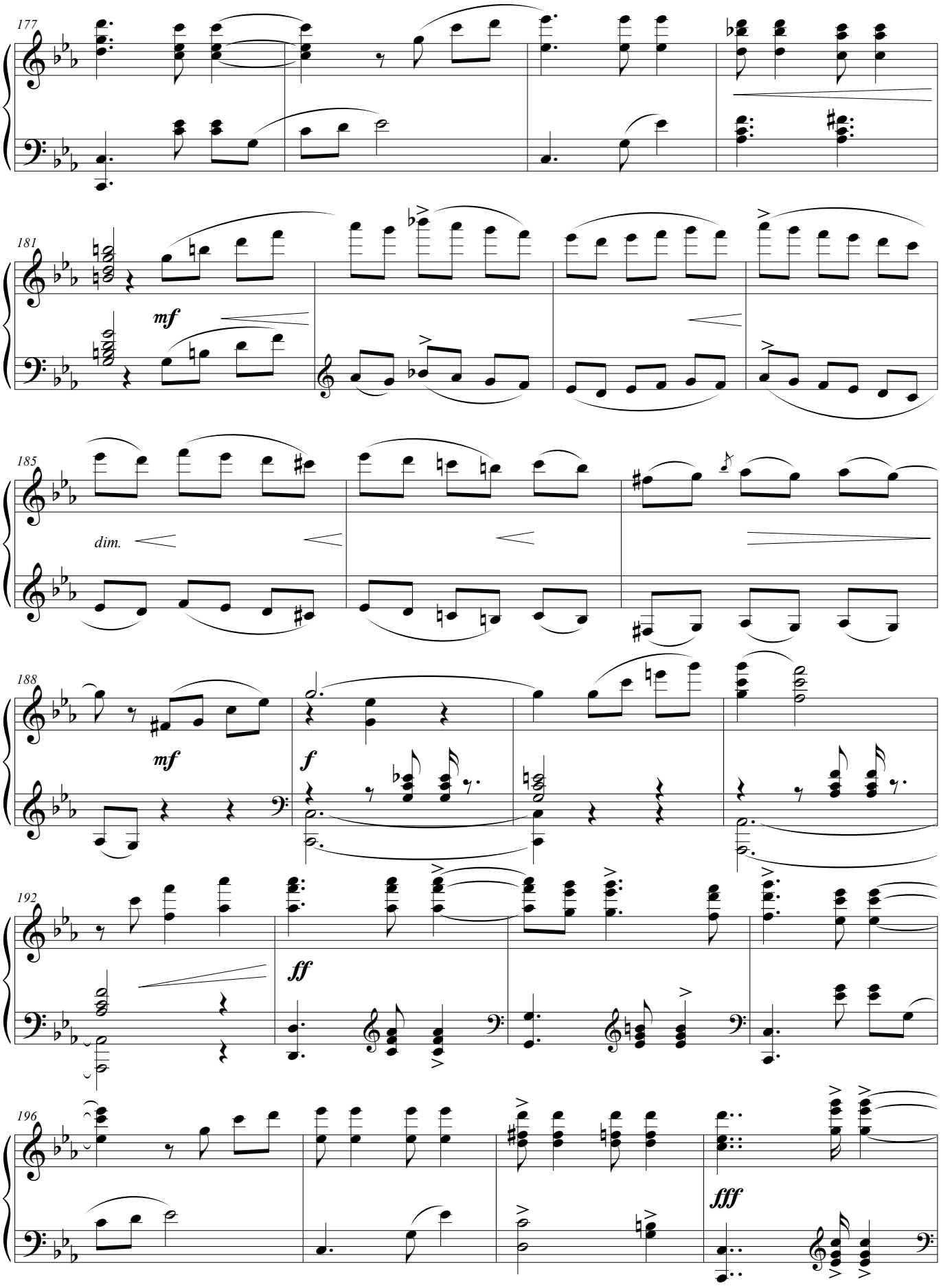

26
ff
Scherzando
31
ff
mf
36
dim.
p
mp
42
mf
f
dim.
47
mf
dim.
p
52
f
mp
p
f
sffz
Ped ad lib.

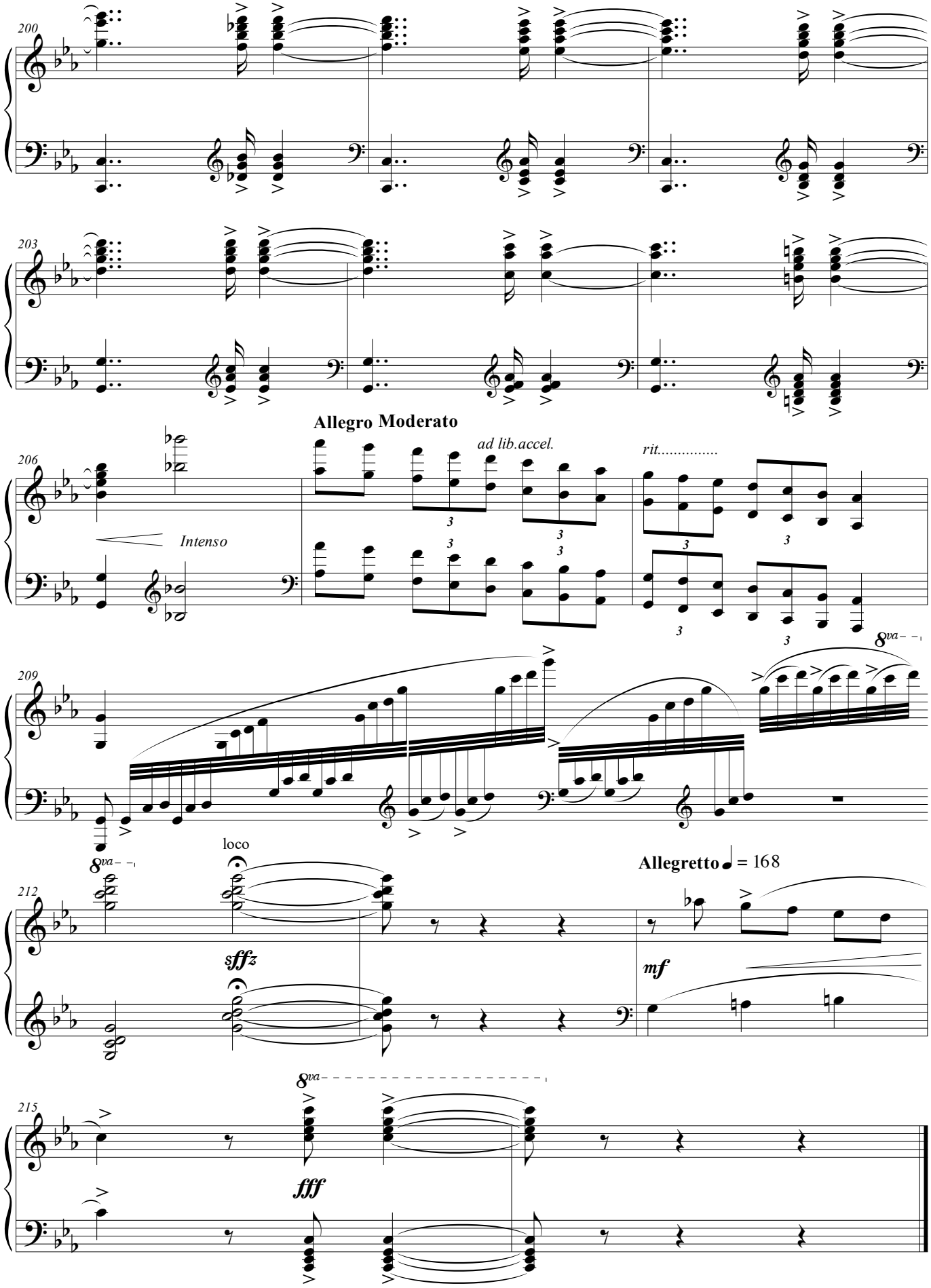

57
f
sffz
Ped ad lib.
61
mf
mf espress.
66
mp
71
ff
sffz
mf
ff
M.S
Ped ad lib.
76
sffz
mf
mf
81
animato
cresc.
cresc.


Allegro Bogotá
86
f
91
f
sffz
sffz
96
sffz
rit.....
Allegro vivace scherzando ♩ = 200
101
f
mf
mf
107
112
cresc.
f


118
123
mp
mf
128
f
133
mf
f
mf
138
mf
mp
143
f
ff


148
153
cresc.
158
ff
sffz
Allegretto ♩ = 268
Moderato
163
poco rit.....
a tempo ♩ = 168
f
mf
167
mp
173
ff

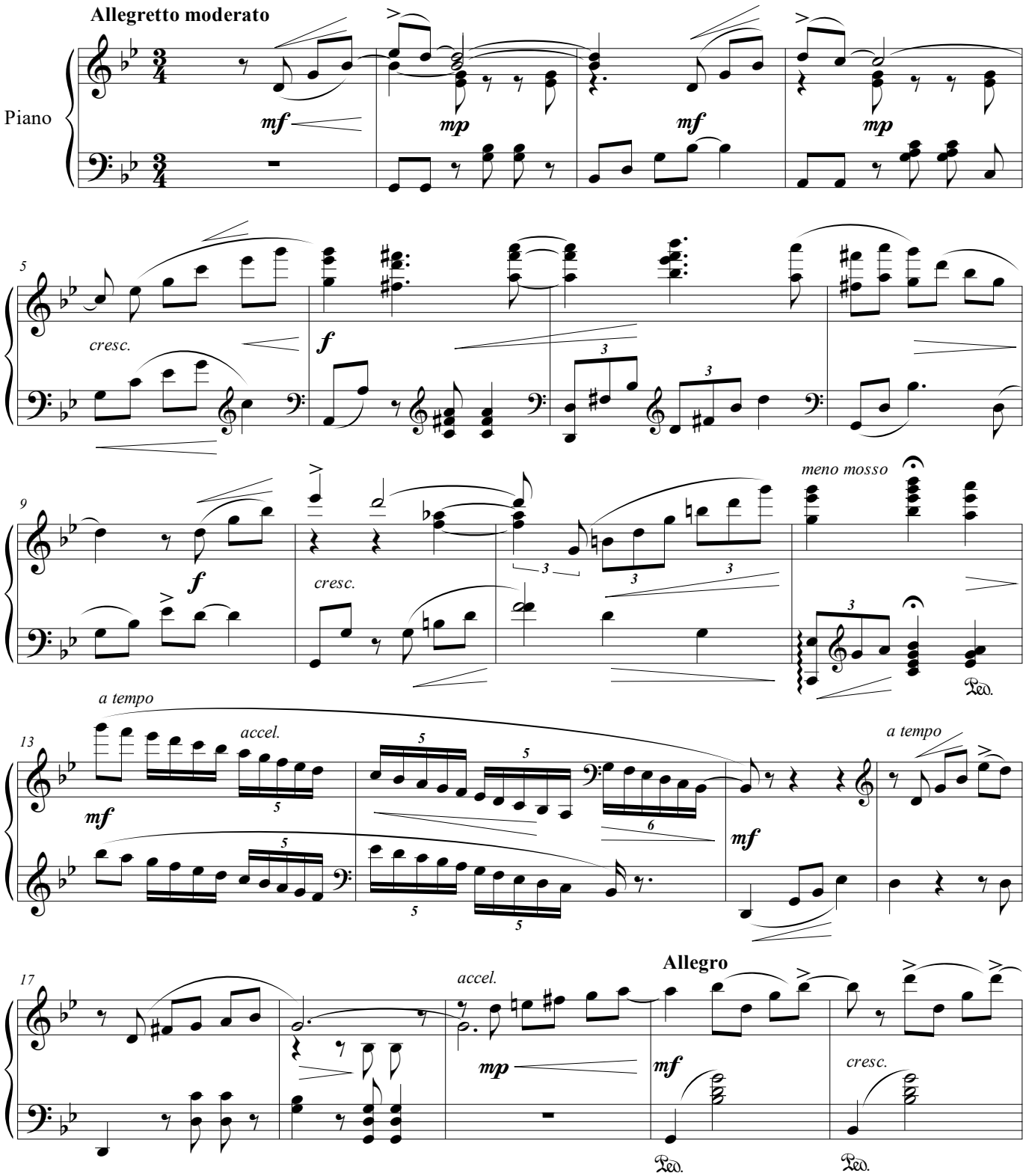

177
181
mf
185
dim.
188
mf
f
192
ff
196
fff

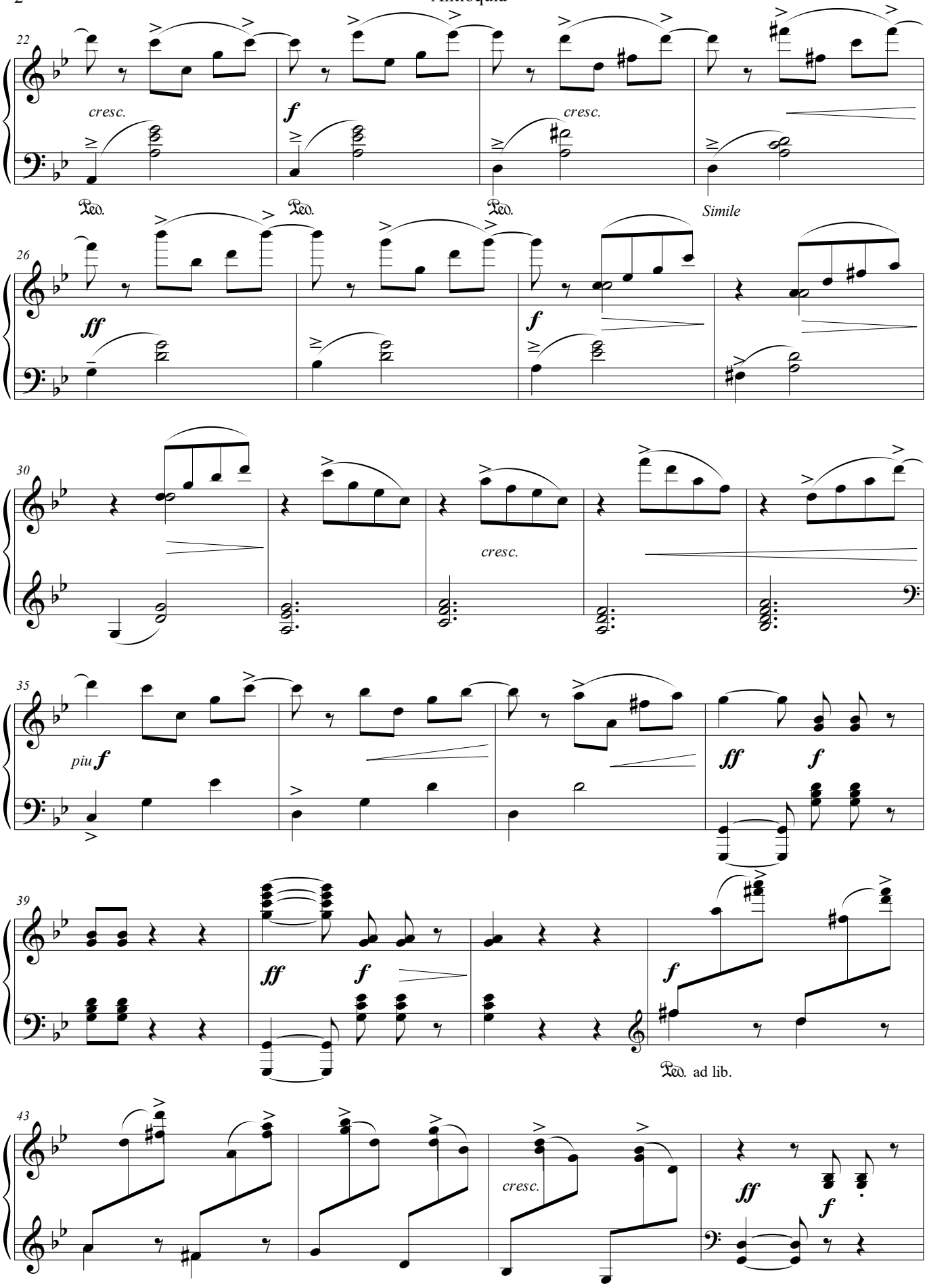

200
203
206
Allegro Moderato
ad lib.accel.
rit.....
Intenso
209
8va
212
loco
sffz
Allegretto ♩ = 168
mf
215
8va
fff

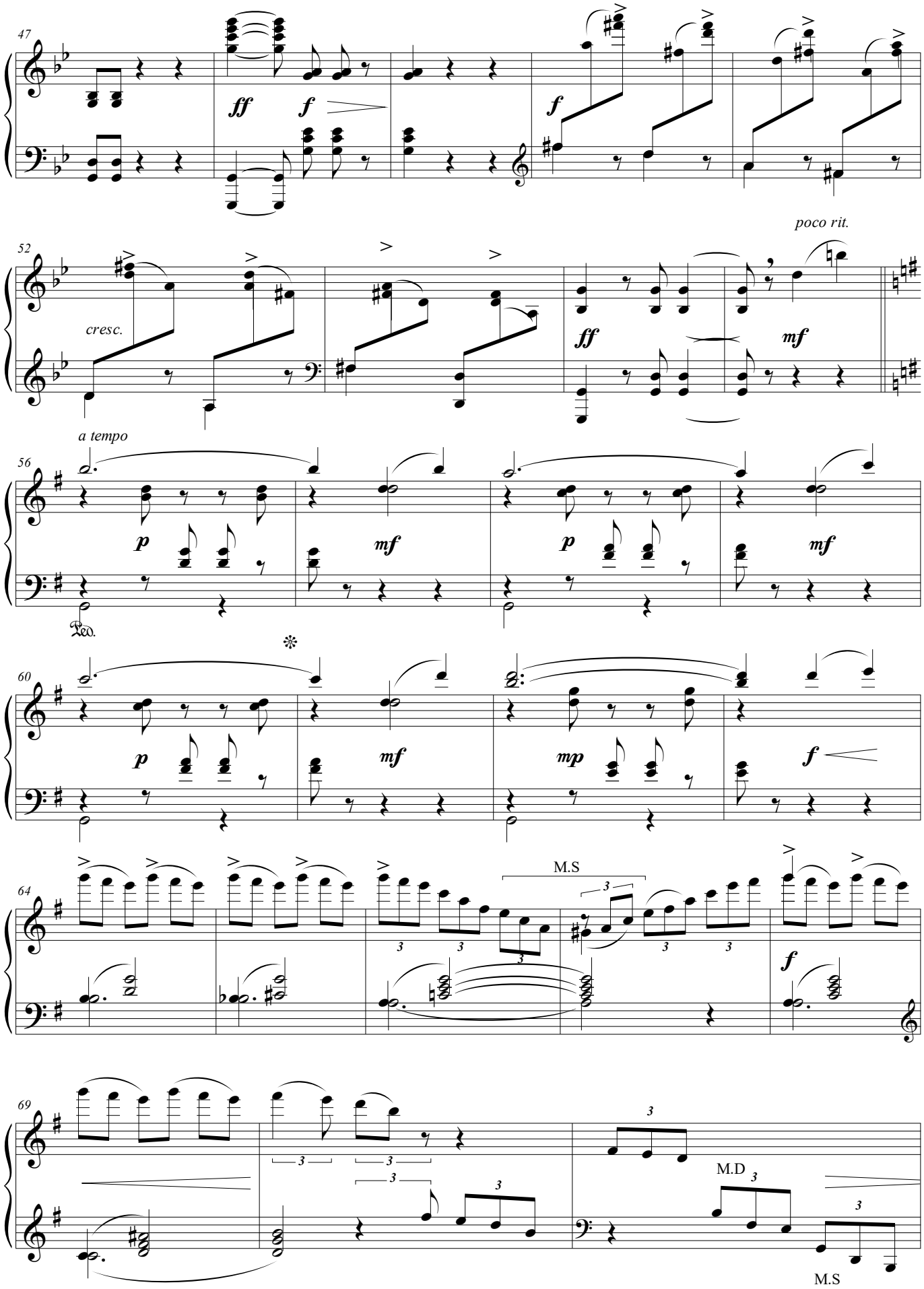
Antioquia

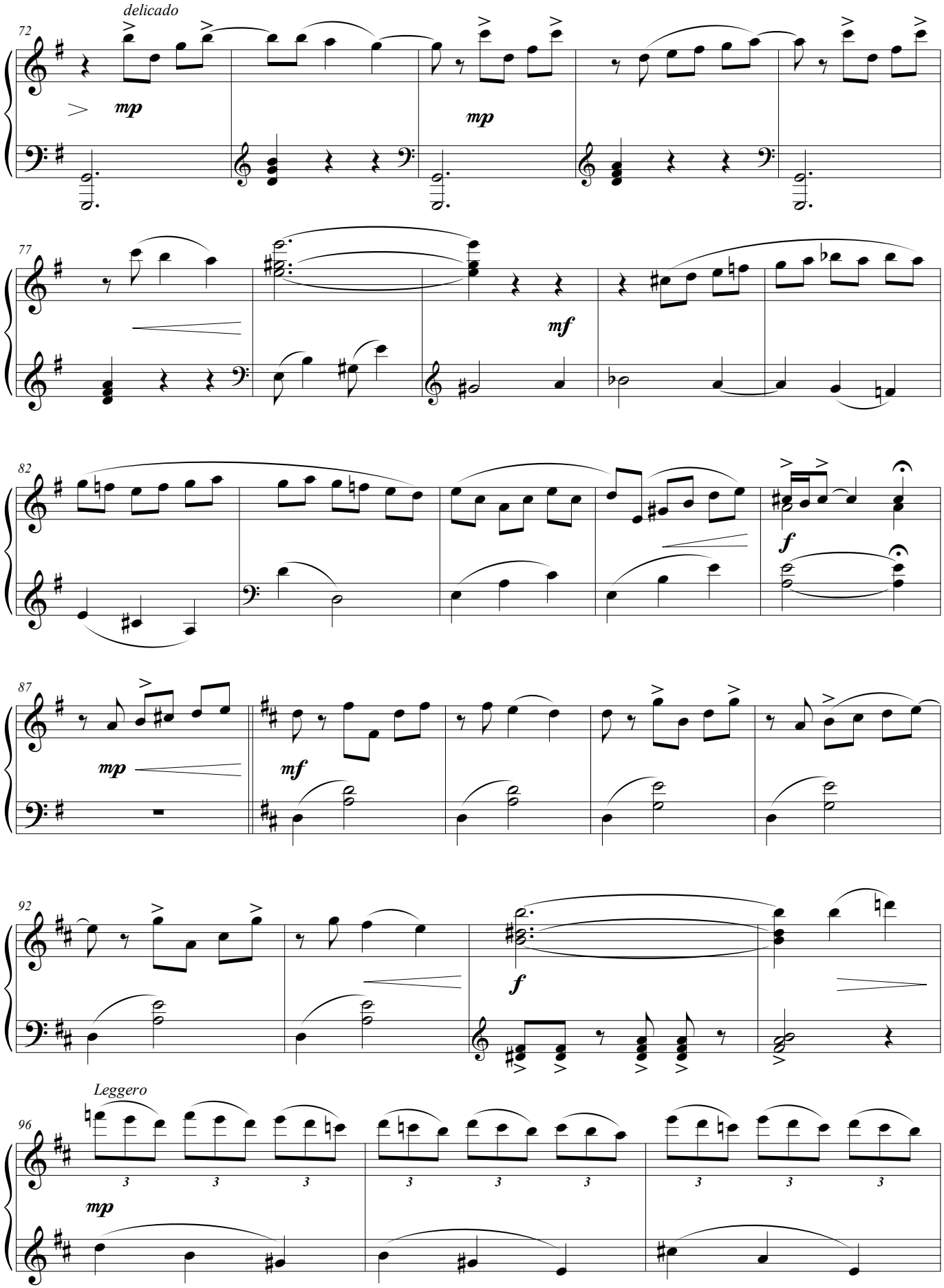
Pasillo de gala #4

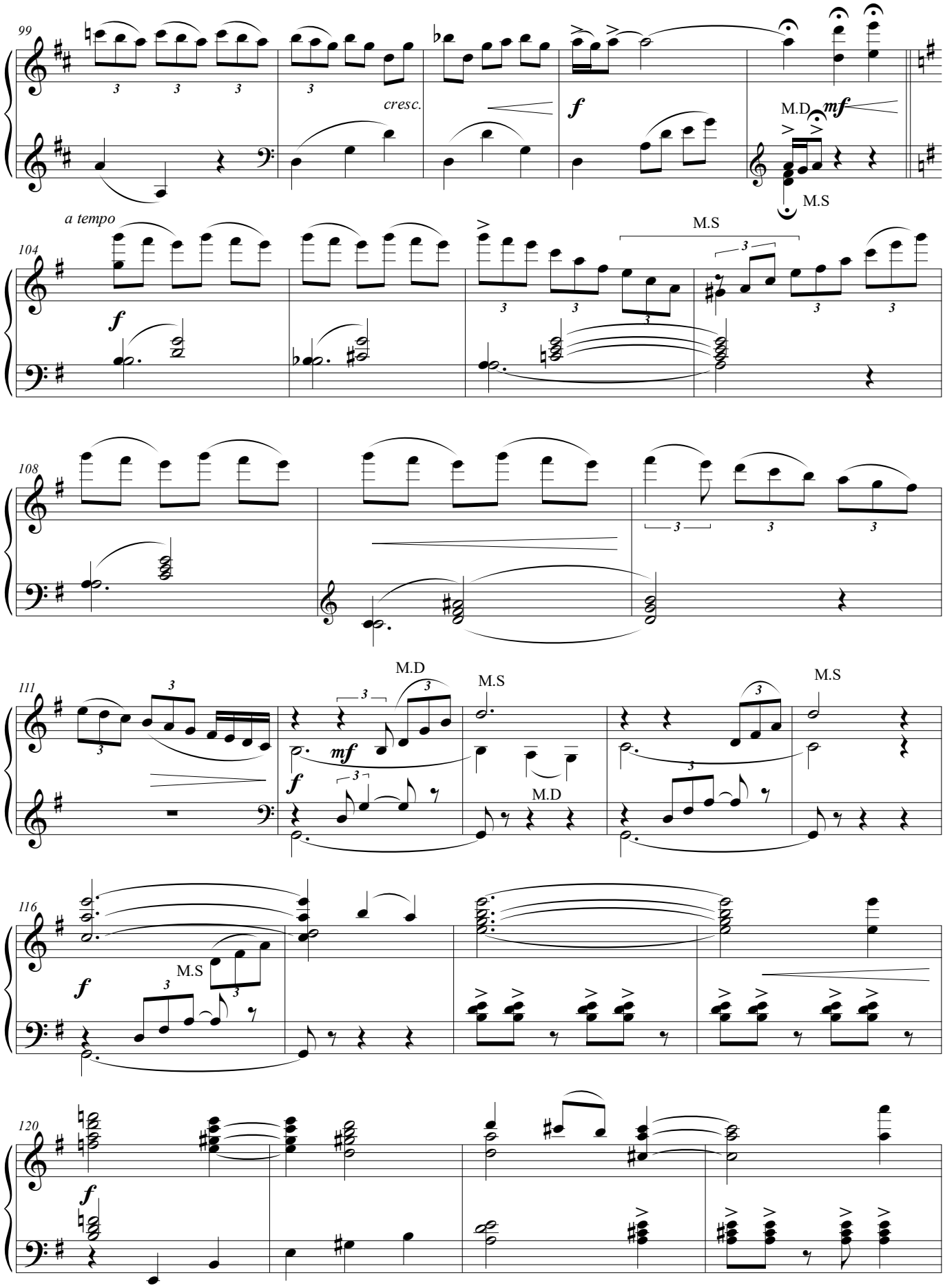
Jesus Pinzón
2003

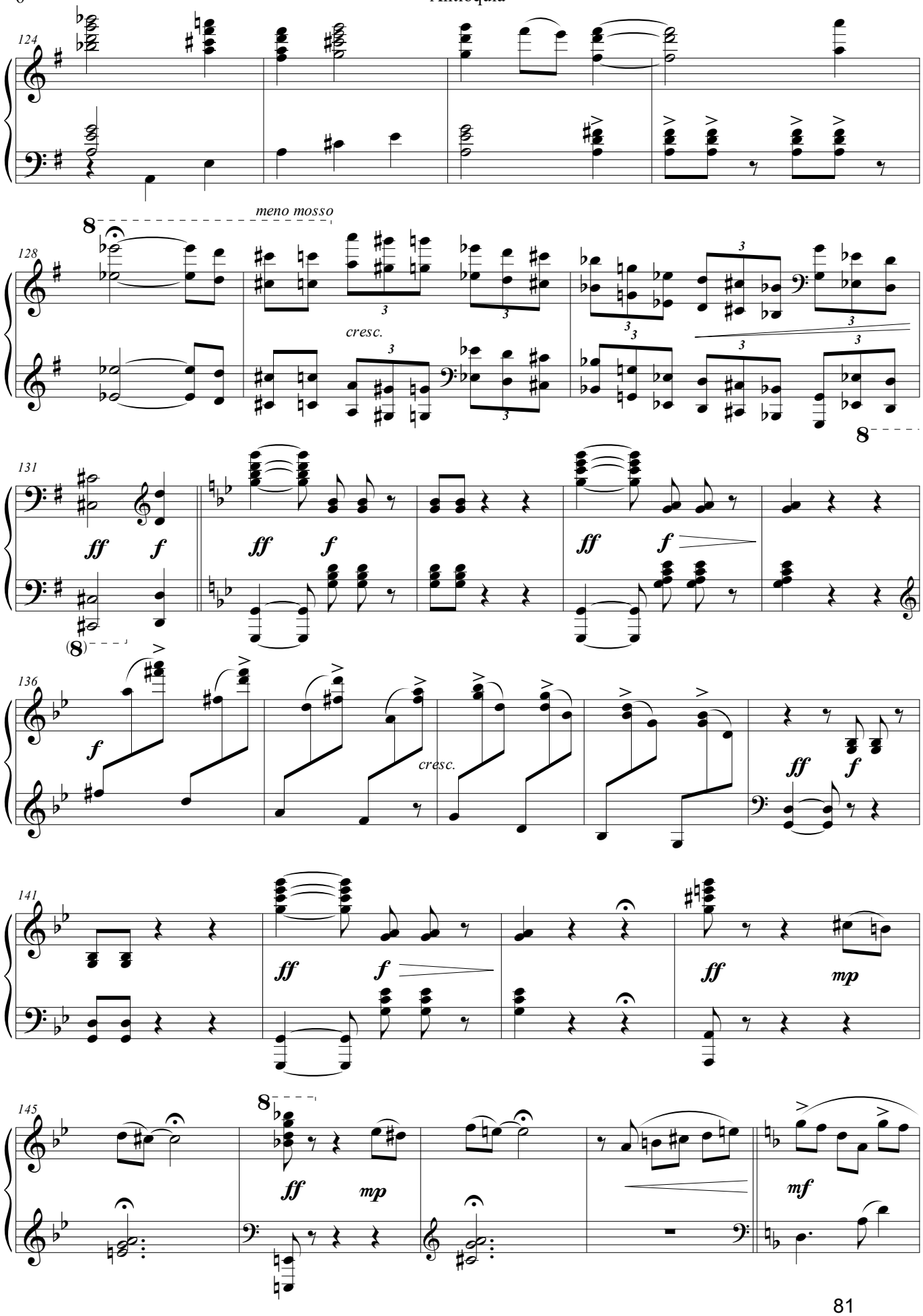


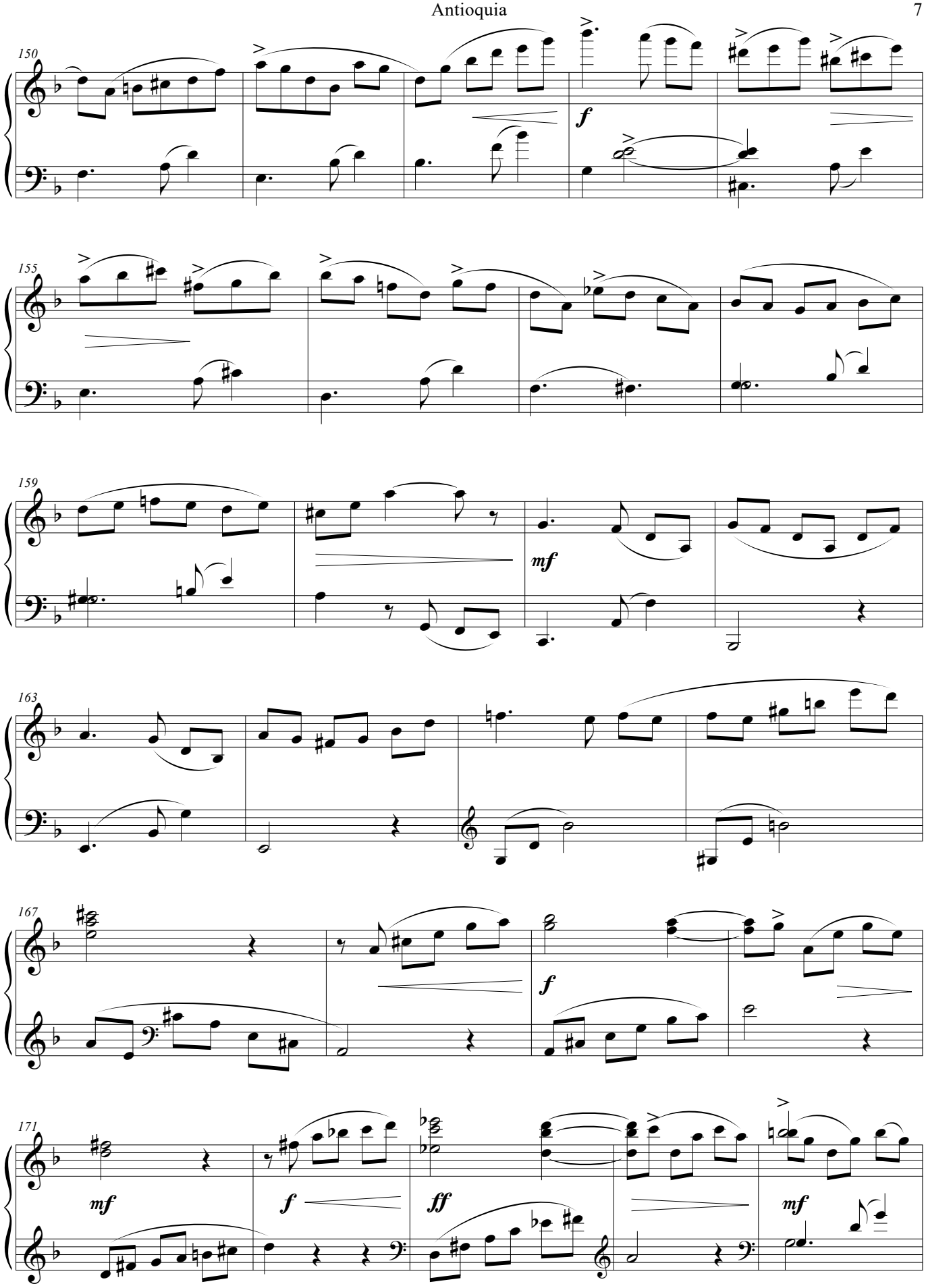

22
cresc.
f
cresc.
Ped.
Ped.
Ped.
Simile
26
ff
f
30
cresc.
35
piu f
ff
f
39
ff
f
f
Ped. ad lib.
43
cresc.
ff
f

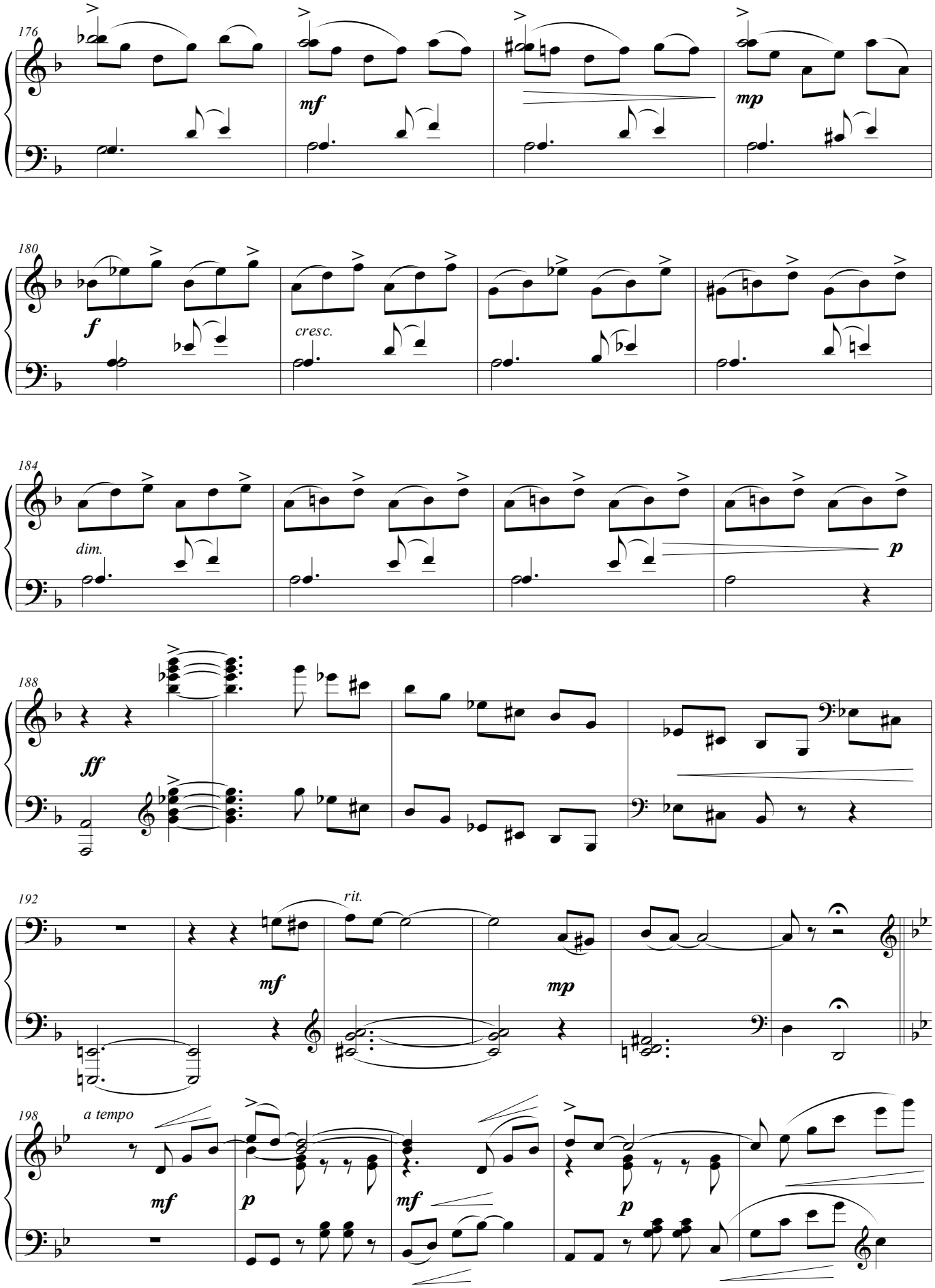

47
ff
f
f
52
cresc.
ff
poco rit.
mf
a tempo
56
p
mf
p
mf
Ped.
60
p
mf
mp
f
64
M.S
3
f
69
3
M.D
M.S

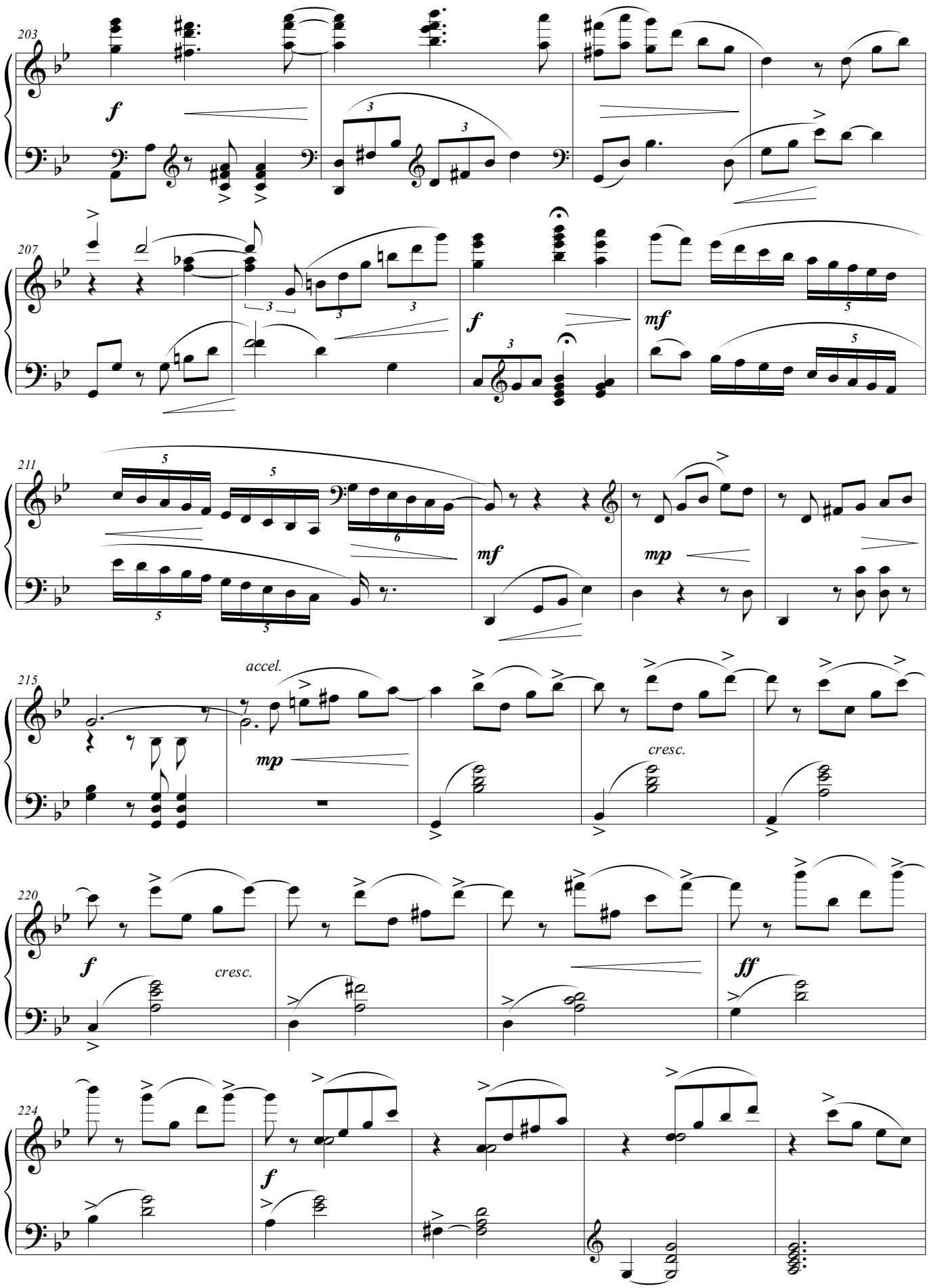

delicado
mp
mp
mf
f
mp
mf
f
Leggero
mp

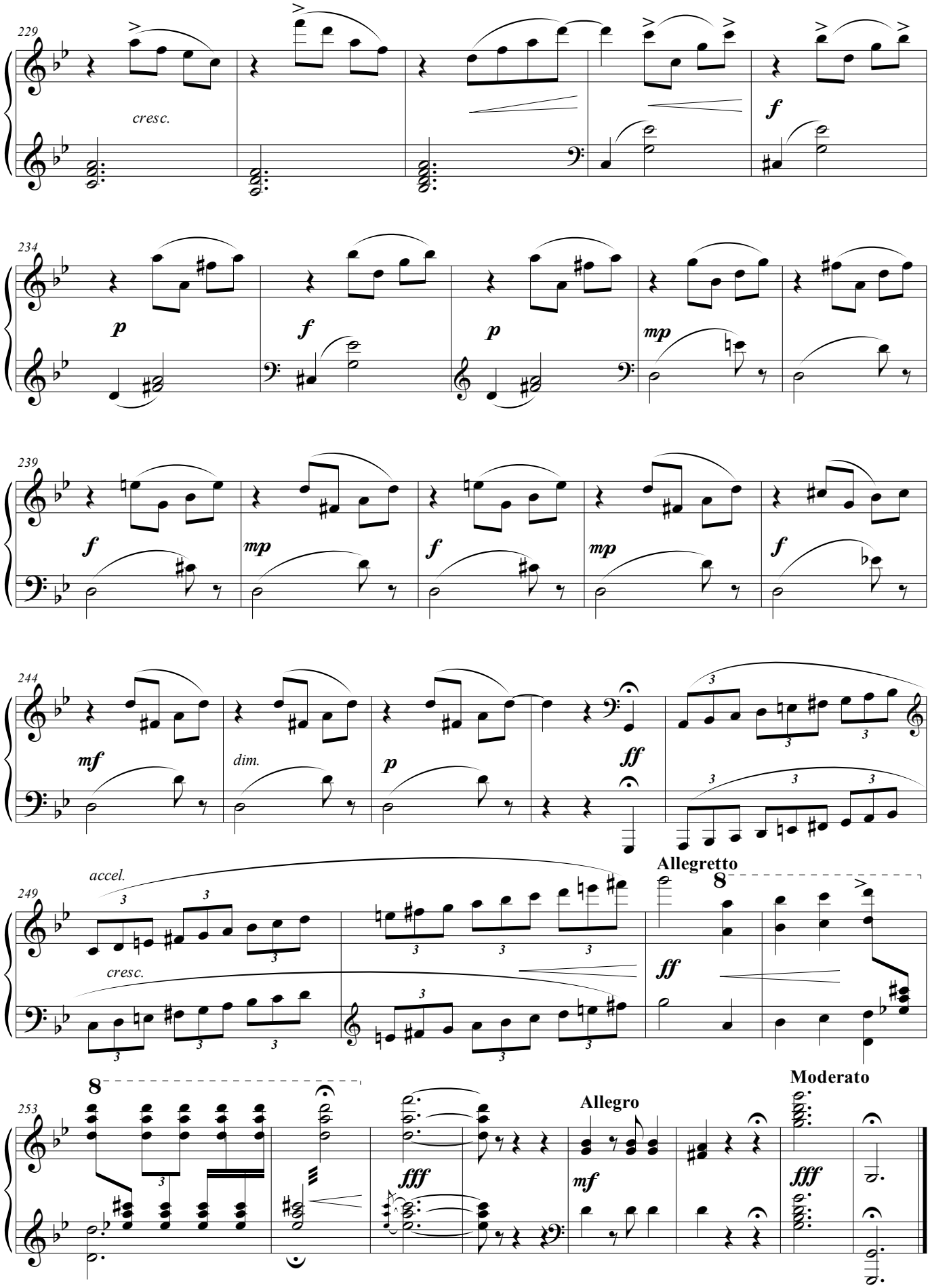

99
cresc.
f
M.D
mf
M.S
a tempo
104
f
M.S
108
111
M.D
M.S
mf
f
M.D
M.S
116
f
M.S
120
f


124
128
meno mosso
cresc.
131
ff
f
136
cresc.
141
mp
145
mf


150
f
155
159
mf
163
167
f
171
mf
f
ff
mf


176
mf
mp
180
f
cresc.
184
dim.
p
188
ff
192
rit.
mf
mp
198
a tempo
mf
p
mf
p

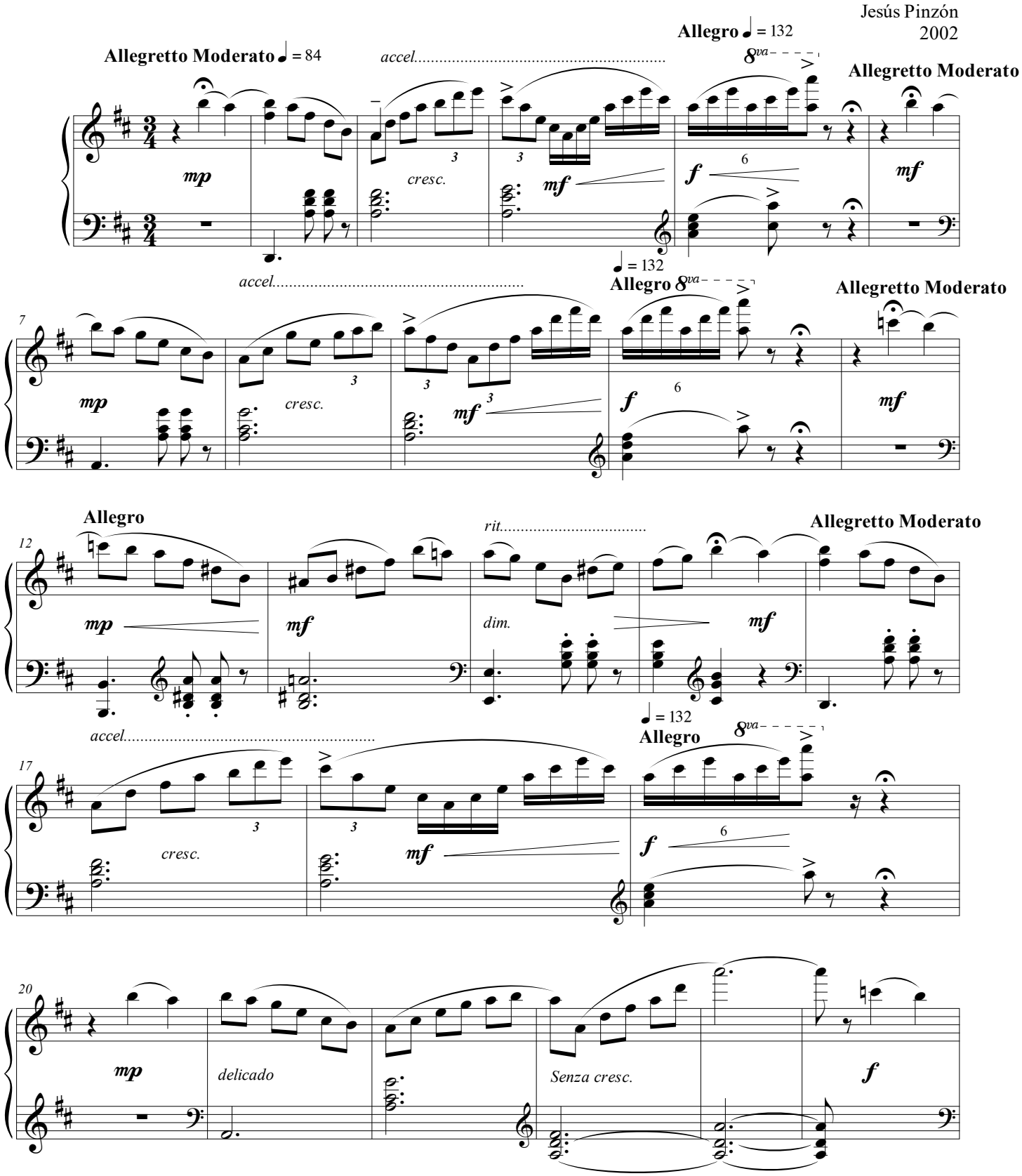

203
f
207
f
mf
211
mf
mp
215
accel.
mp
cresc.
220
f
cresc.
ff
224
f

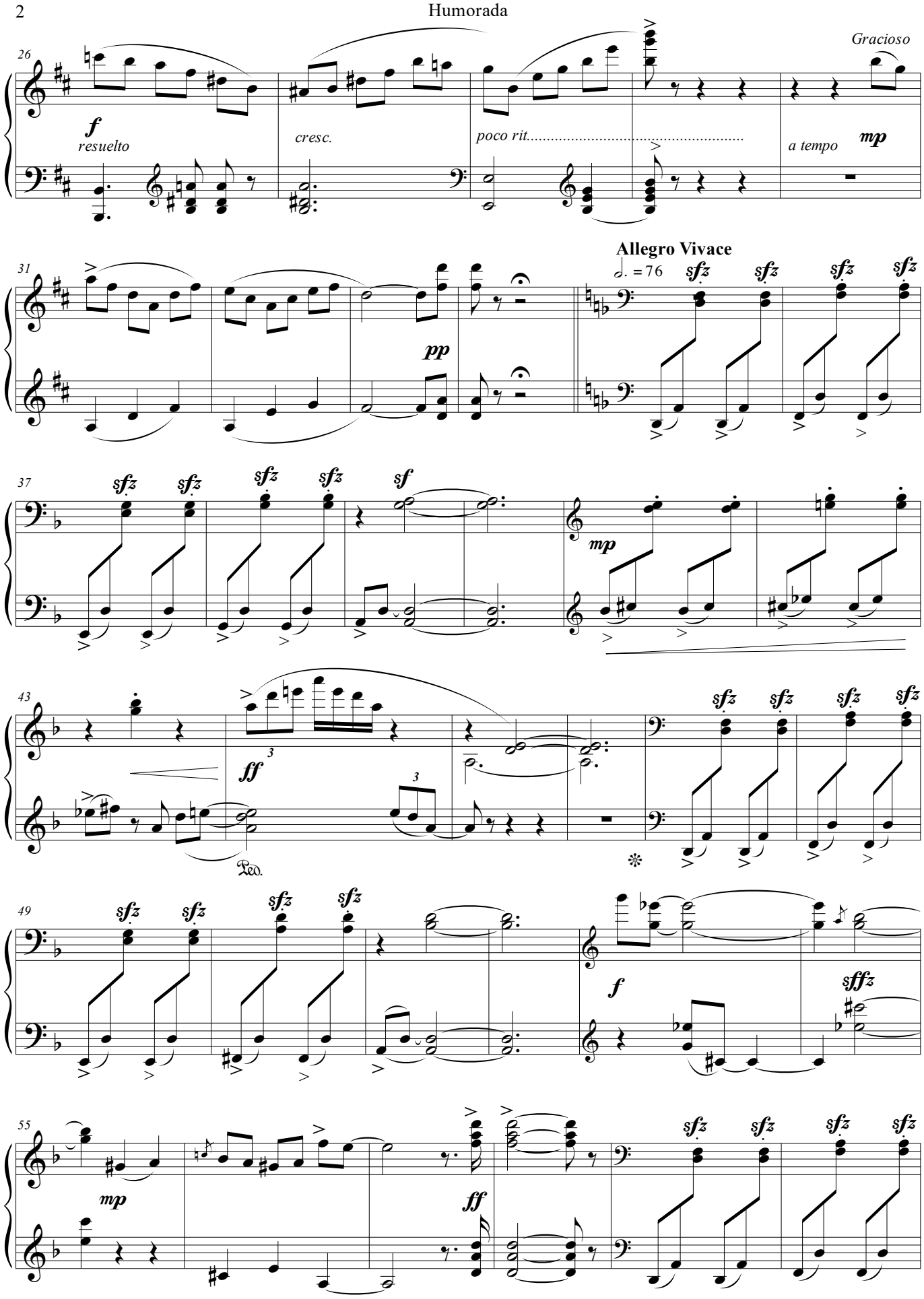

229
cresc.
f
234
p
f
p
mp
239
f
mp
f
mp
f
244
mf
dim.
p
ff
accel.
cresc.
249
ff
Allegretto
253
fff
Allegro
mf
Moderato
fff

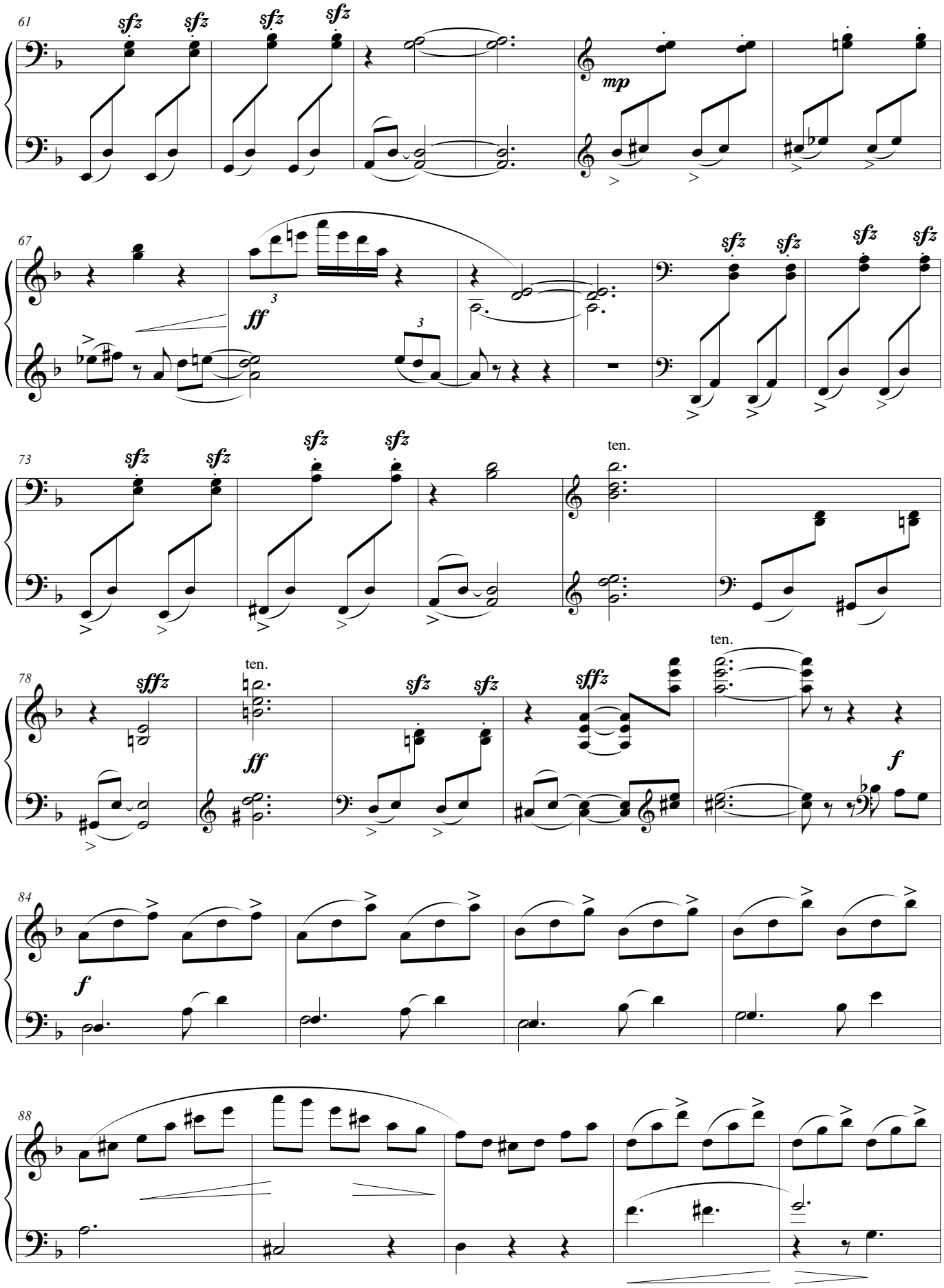
Humorada

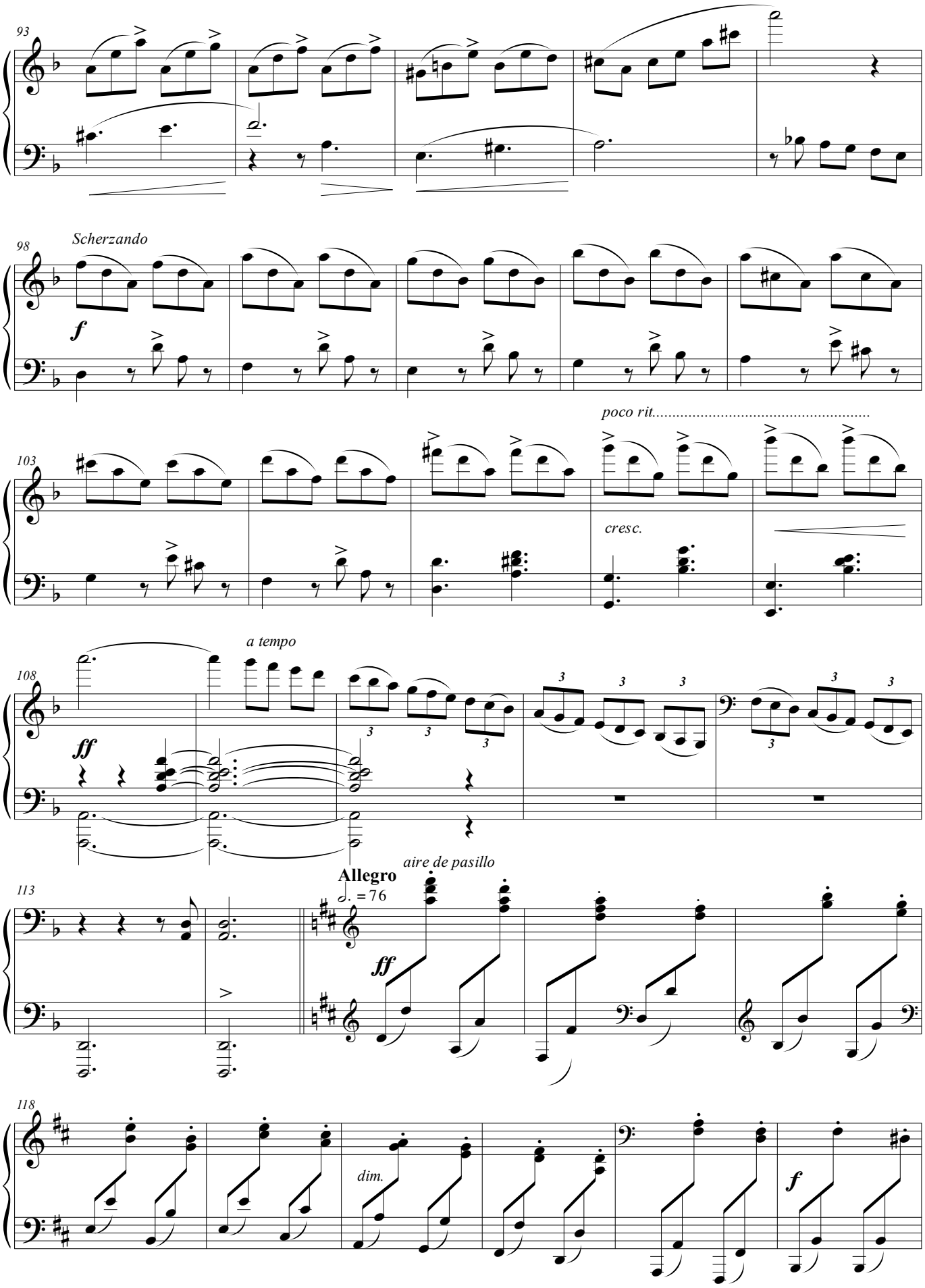
Pasillo de gala #5

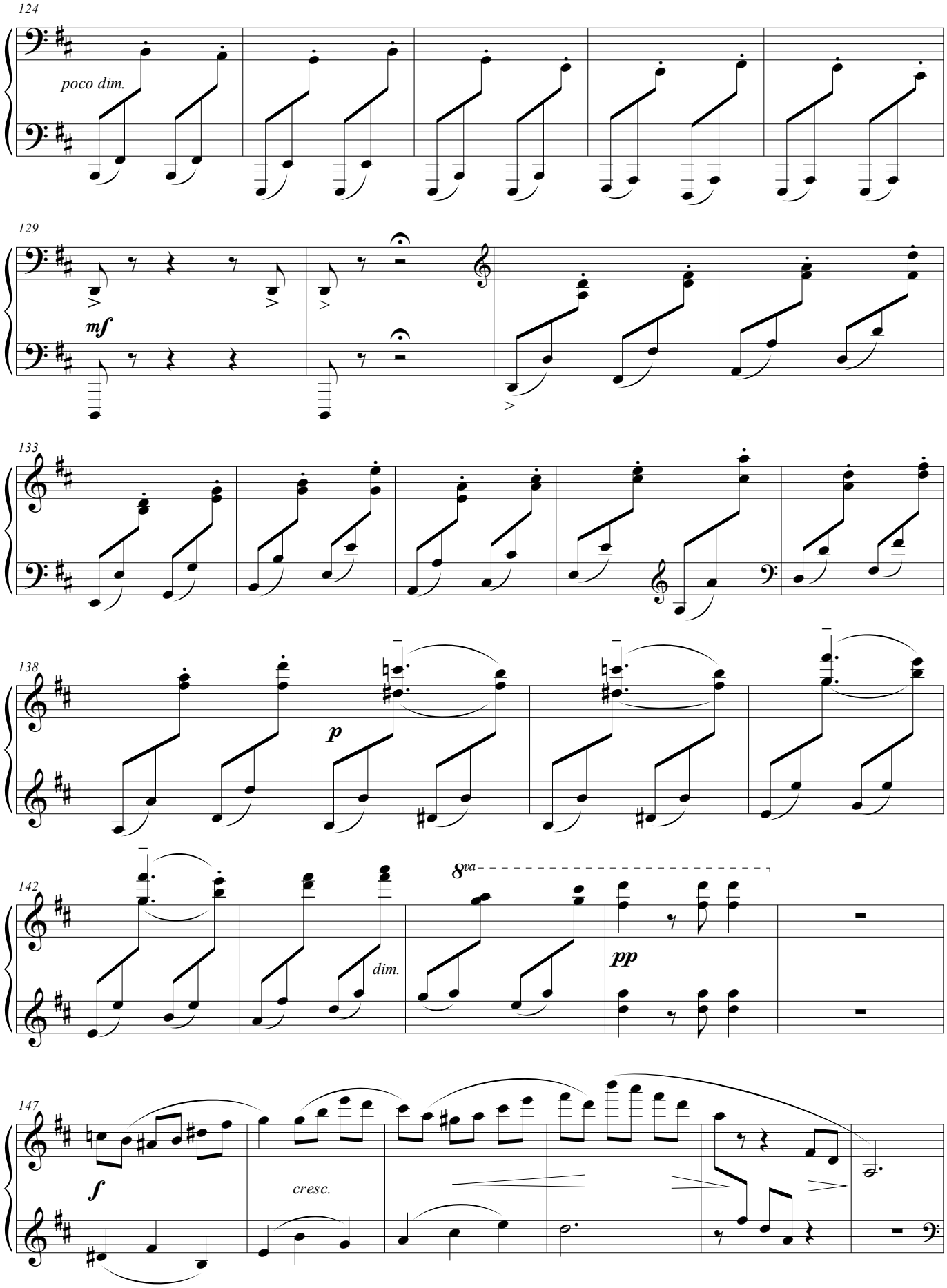
Jesús Pinzón
2002

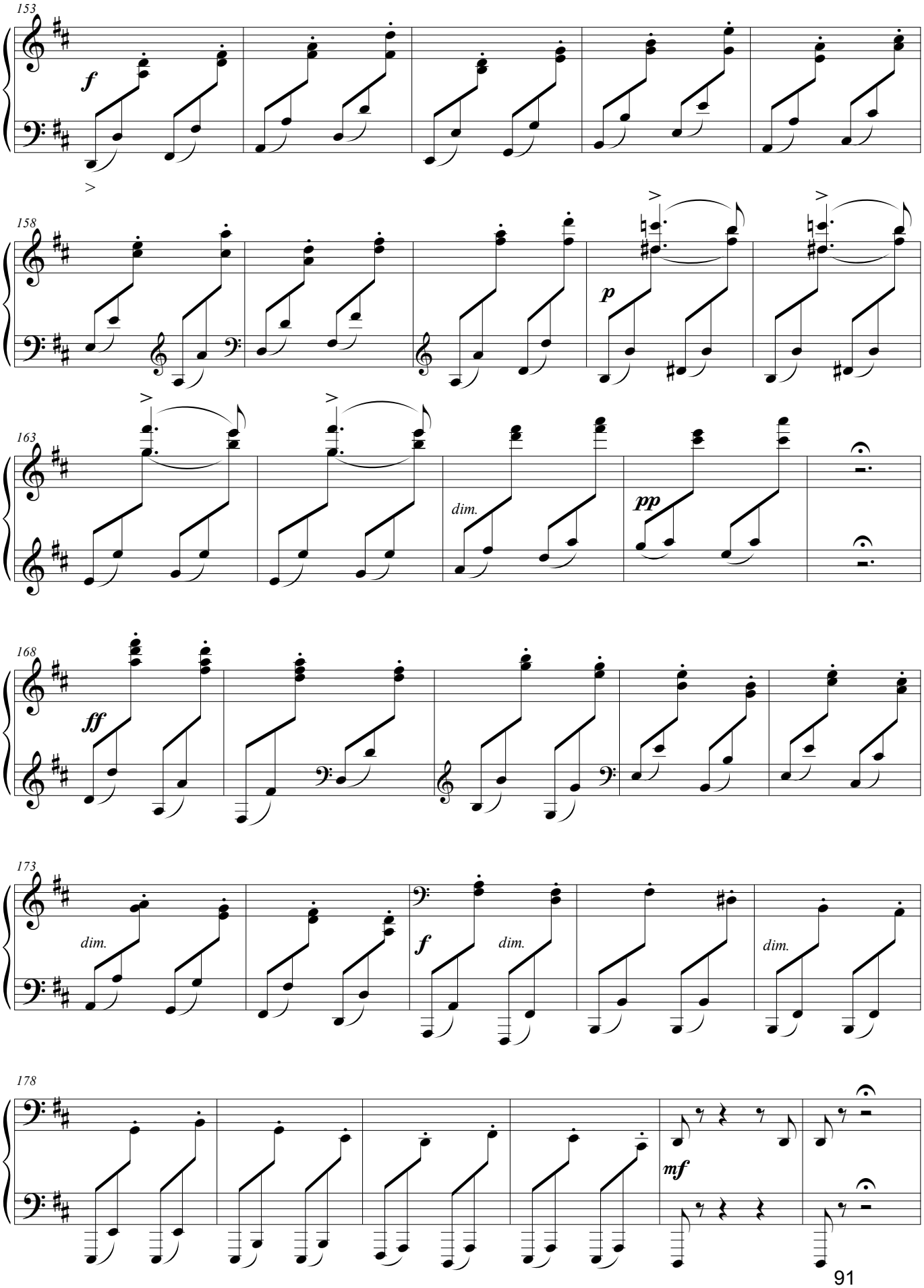


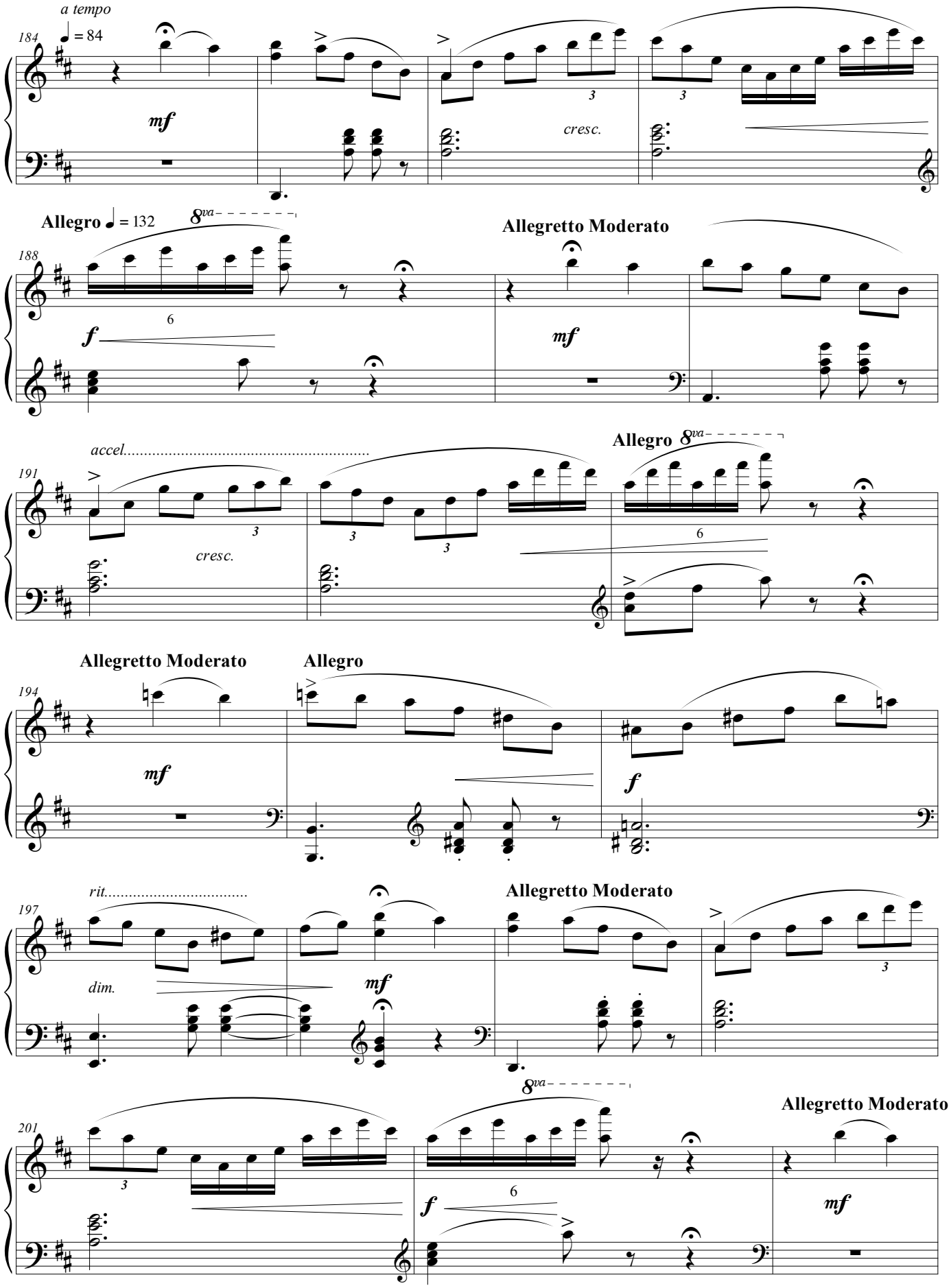

26
f
resuelto
cresc.
poco rit.
Gracioso
a tempo
mp
31
pp
Allegro Vivace
♩. = 76
sfz
37
sf
mp
43
ff
Ped.
49
f
sffz
55
mp
ff

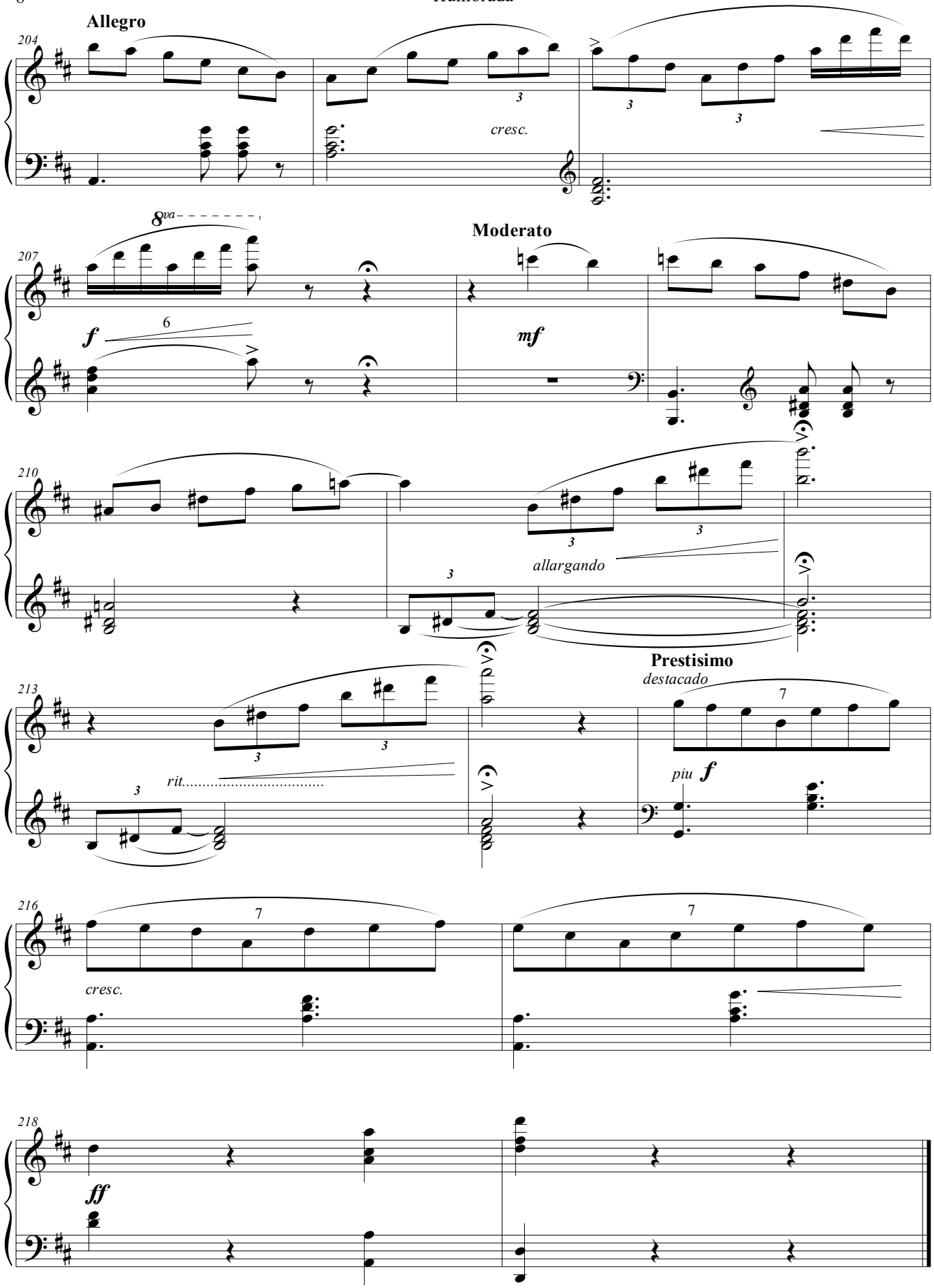

61
sfz
mp
67
ff
3
73
ten.
78
sffz
ff
f
84
88


93
98
Scherzando
f
103
poco rit.....
cresc.
108
a tempo
ff
113
Allegro
♩. = 76
aire de pasillo
ff
118
dim.
f


124
poco dim.
129
mf
133
138
p
142
dim.
8va
pp
147
f
cresc.


153
f
158
p
163
dim.
pp
168
ff
173
dim.
f
dim.
dim.
178
mf

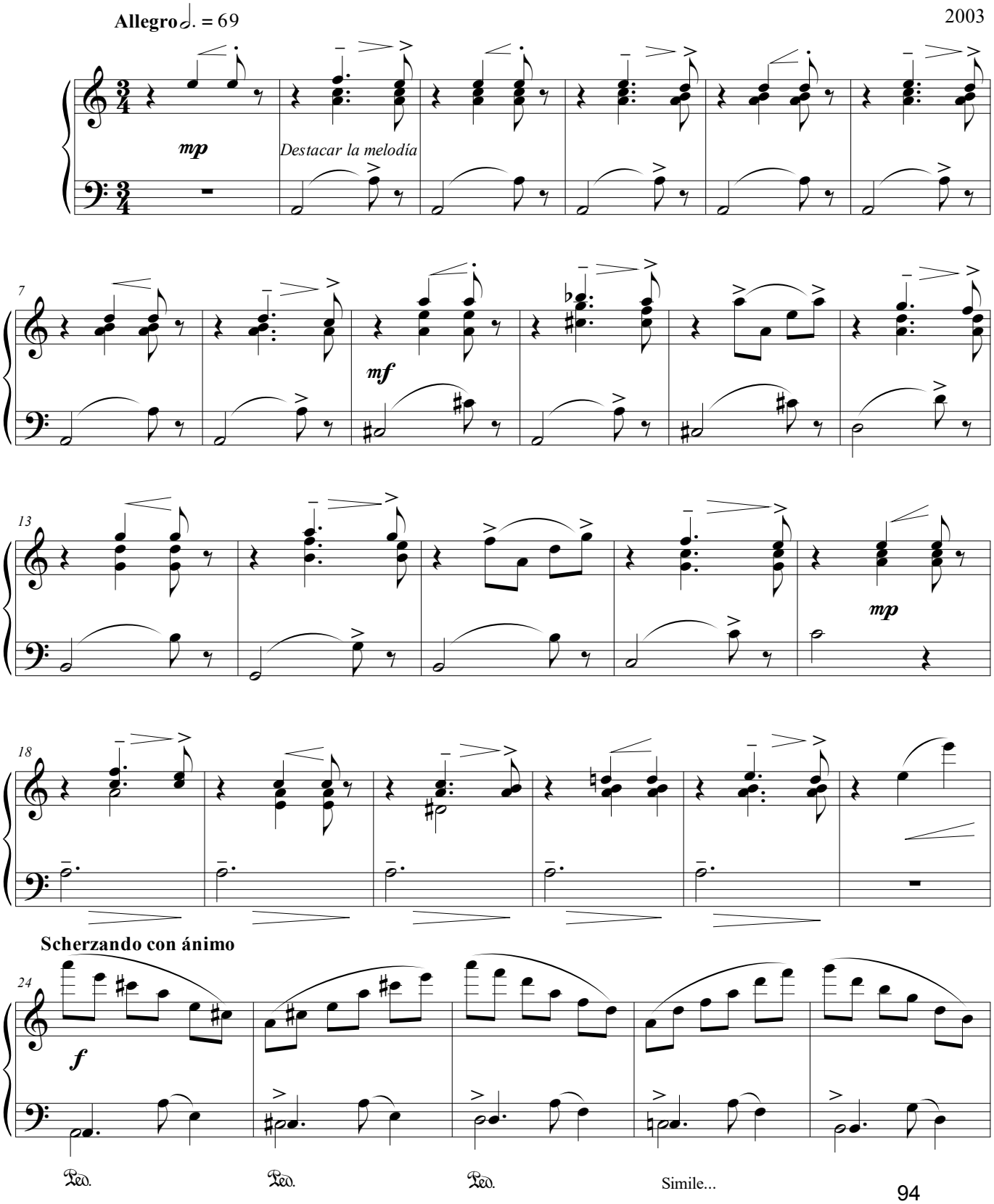

a tempo
♩ = 84
184
mf
cresc.
Allegro ♩ = 132
8va
188
f
Allegretto Moderato
mf
accel.
191
cresc.
Allegro 8va
Allegretto Moderato
194
mf
Allegro
f
rit.
197
dim.
mf
Allegretto Moderato
8va
201
f
Allegretto Moderato
mf

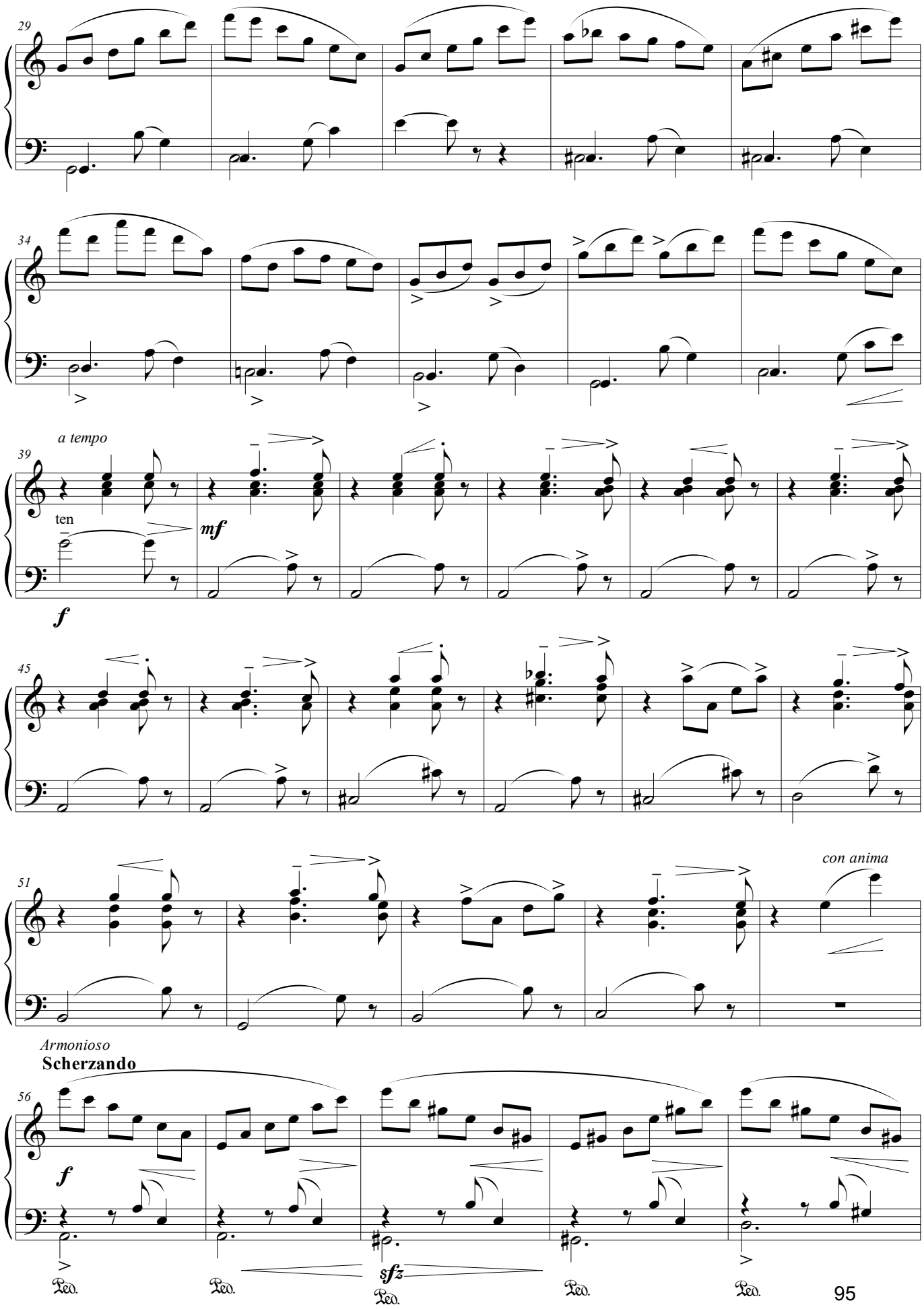

Allegro
204
cresc.
8va
207
f
6
Moderato
mf
210
allargando
213
rit.
Prestisimo
destacado
piu f
216
cresc.
218
ff

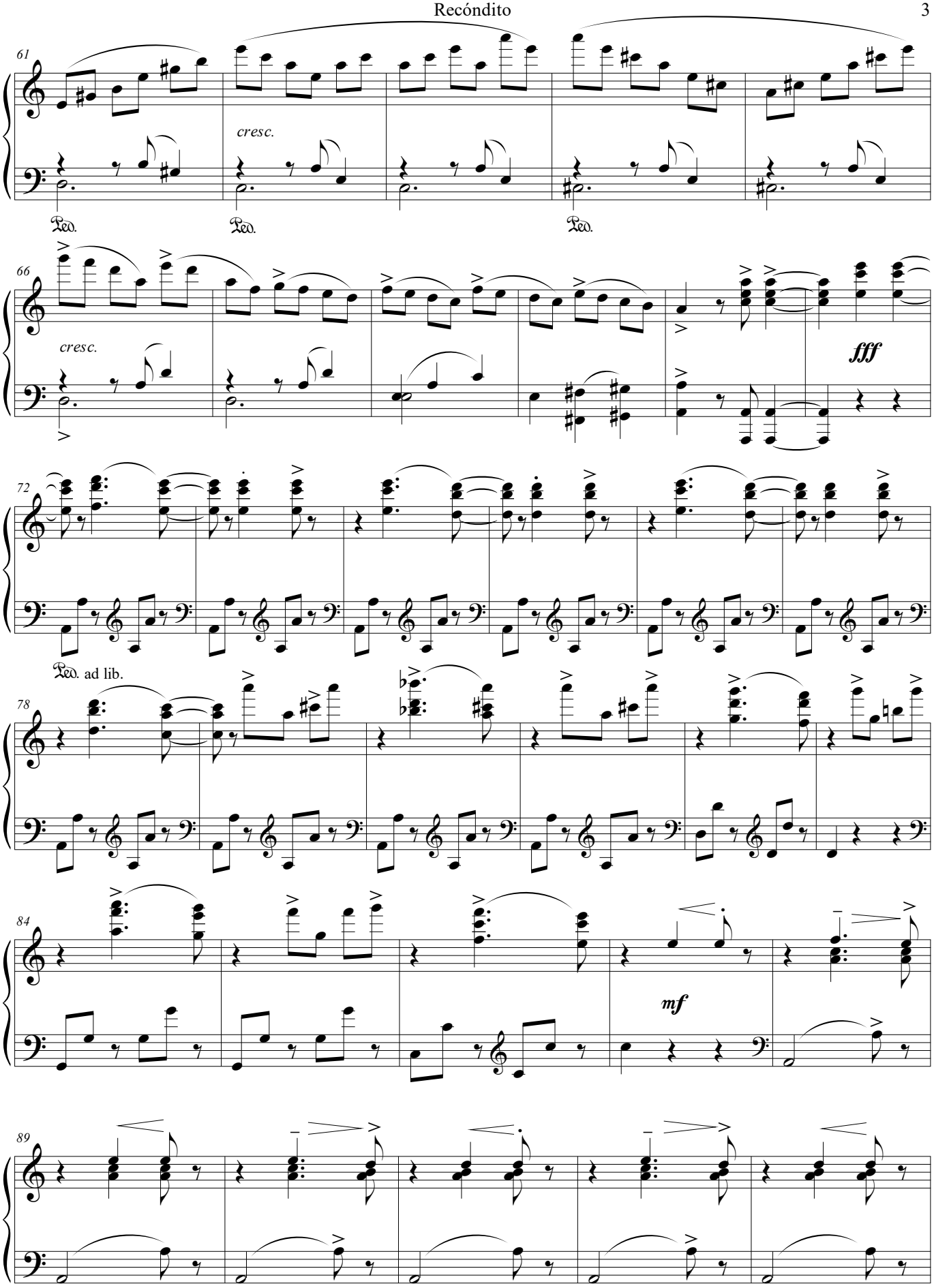
Recóndito

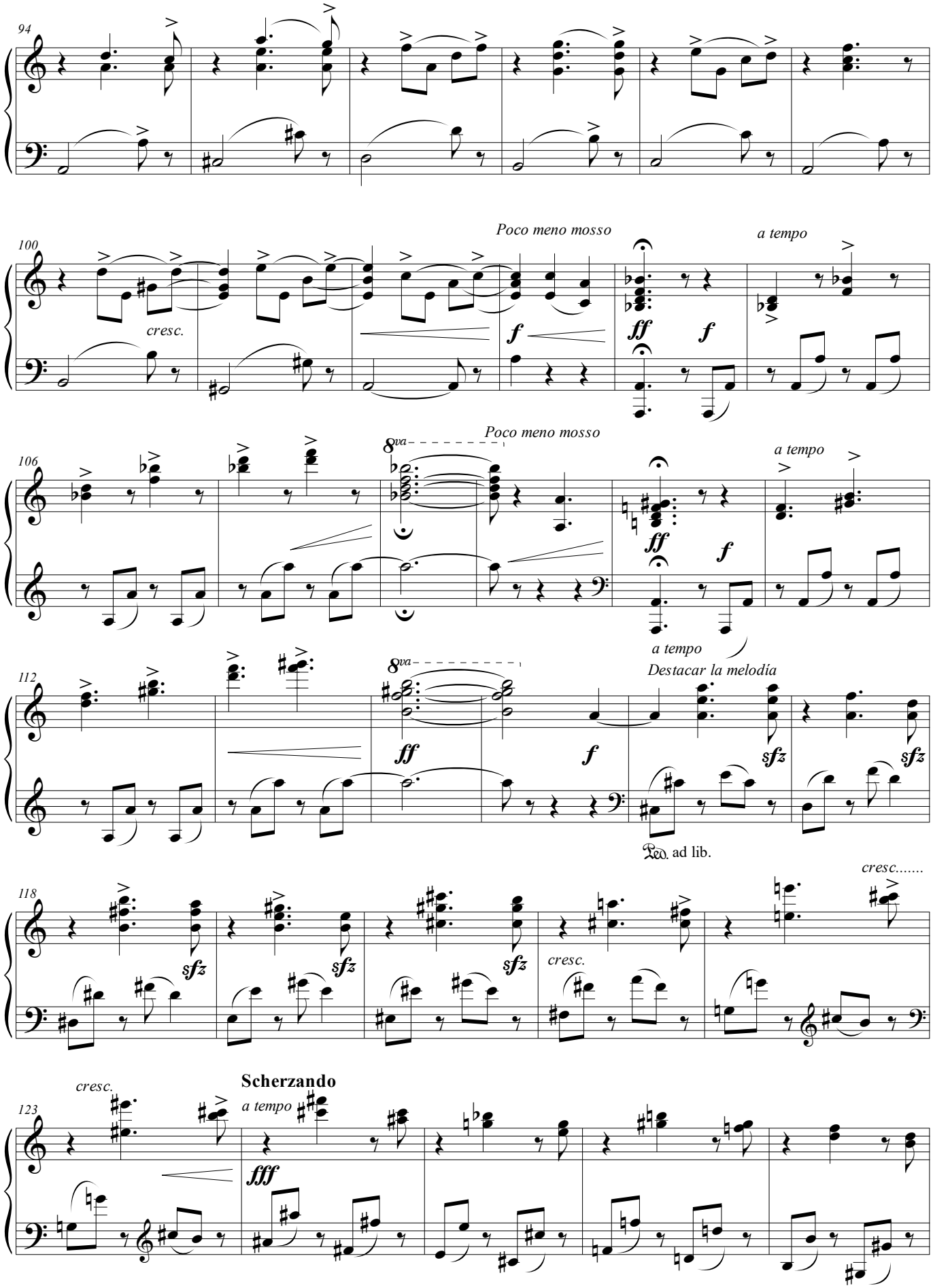
Pasillo de gala #6

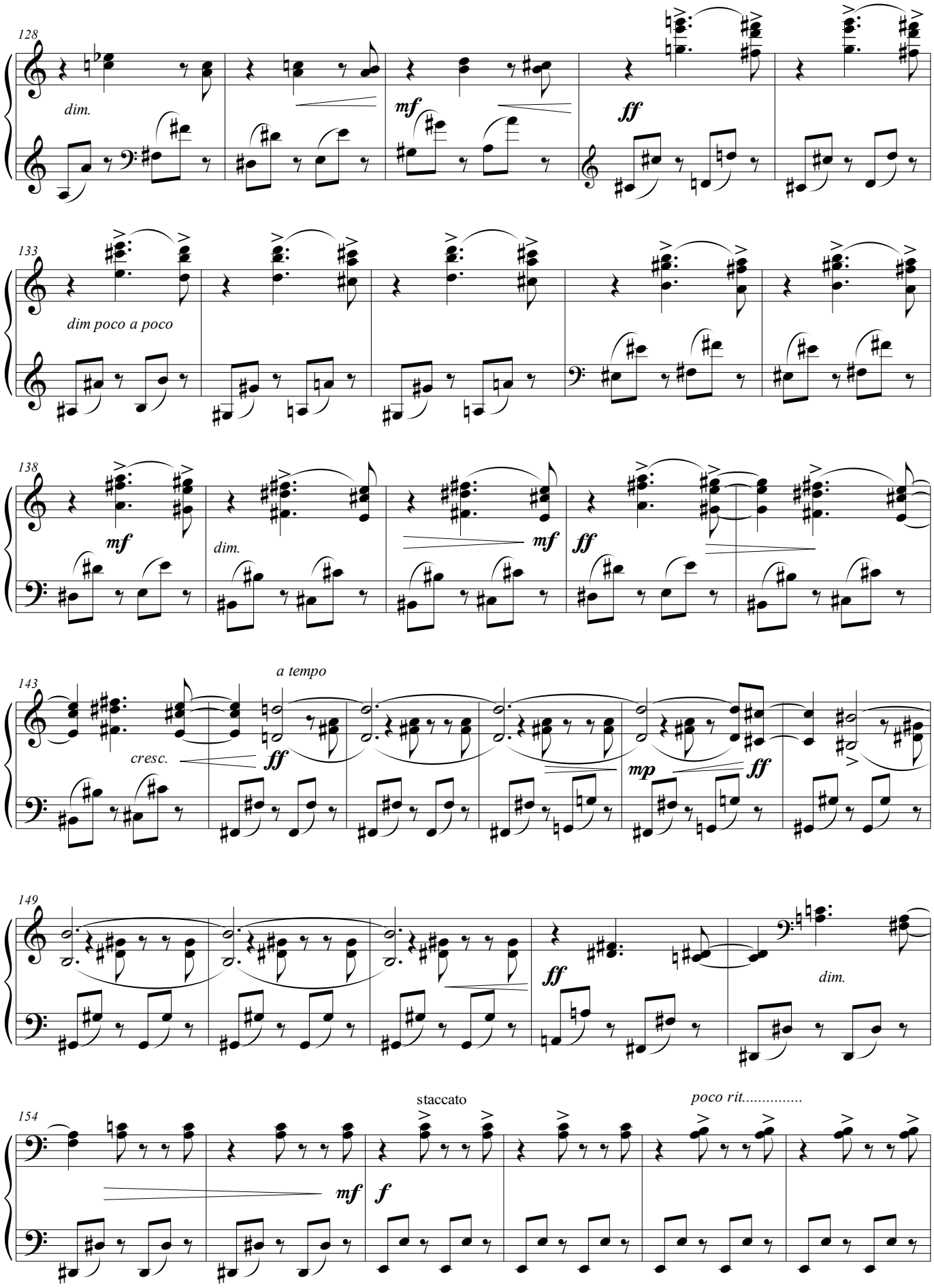
Jesús Pinzón
2003

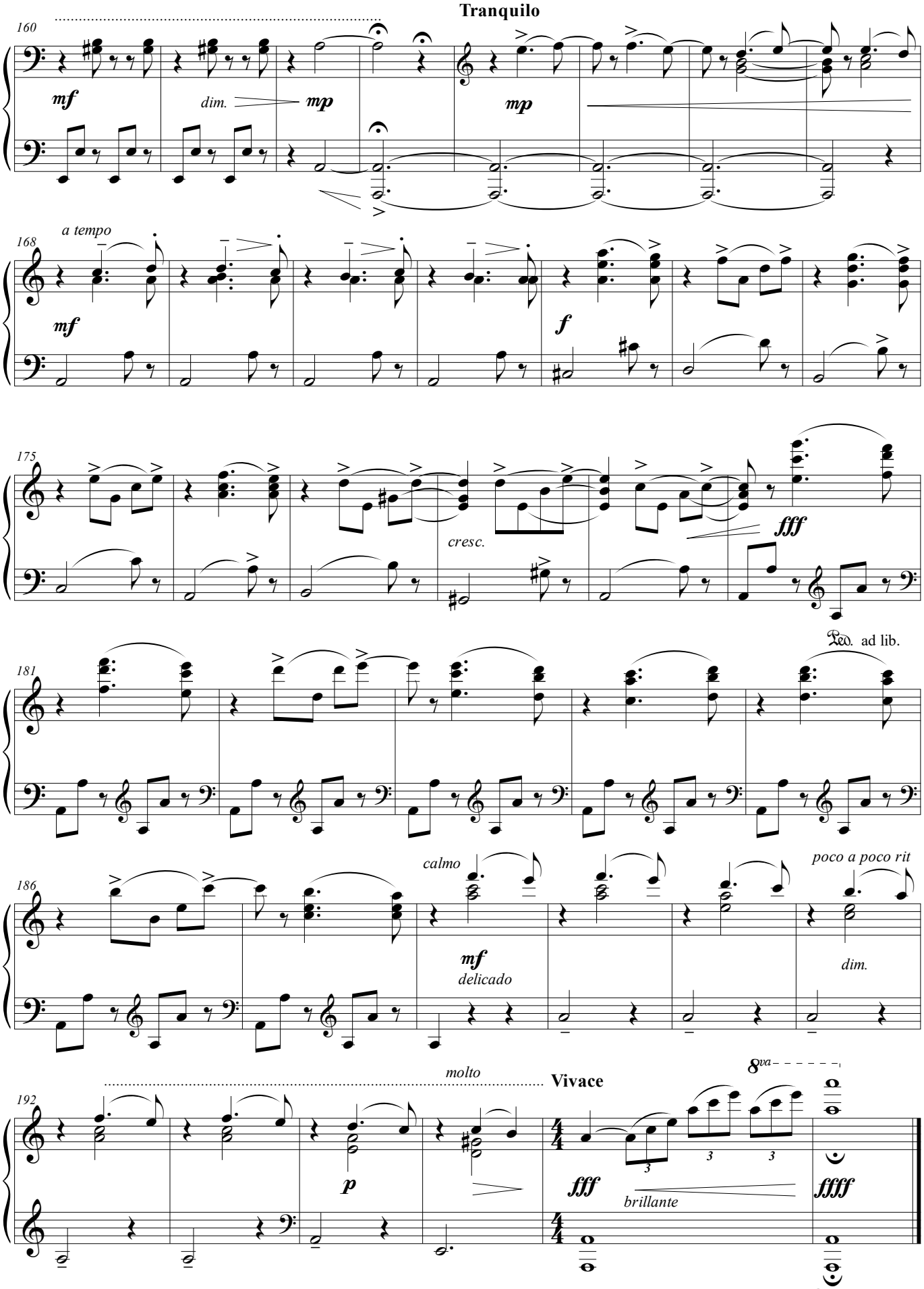



29
34
a tempo
39
ten
mf
f
45
51
con anima
Armonioso
Scherzando
56
f
sfz
Ped.


61
cresc.
Ped.
66
cresc.
fff
72
Ped. ad lib.
78
84
mf
89


94
100
cresc.
Poco meno mosso
f
ff
f
a tempo
106
8va
Poco meno mosso
ff
f
a tempo
112
8va
ff
f
a tempo
Destacar la melodía
sfz
sfz
Ped. ad lib.
118
sfz
sfz
sfz
cresc.
cresc.....
123
cresc.
Scherzando
a tempo
fff


128
dim.
mf
ff
133
dim poco a poco
138
mf
dim.
mf
ff
143
a tempo
cresc.
ff
mp
ff
149
ff
dim.
154
staccato
poco rit.....
mf
f


Tranquilo
160
mf
dim.
mp
mp
a tempo
168
mf
f
175
cresc.
fff
181
Ped. ad lib.
186
calmo
mf
delicado
poco a poco rit
dim.
192
molto
Vivace
p
fff
brillante
8va
ffff
8va

Santa María

Jesus Pinzon
2003

Allegreto Animato ♩ = 76

mf molto espressivo

mf
poco animato

mp

mp

Allegretto ♩=104

cediendolo

accel.

Allegretto ♩=96

6

8va

ff

dim

mf

f

mf

espressivo

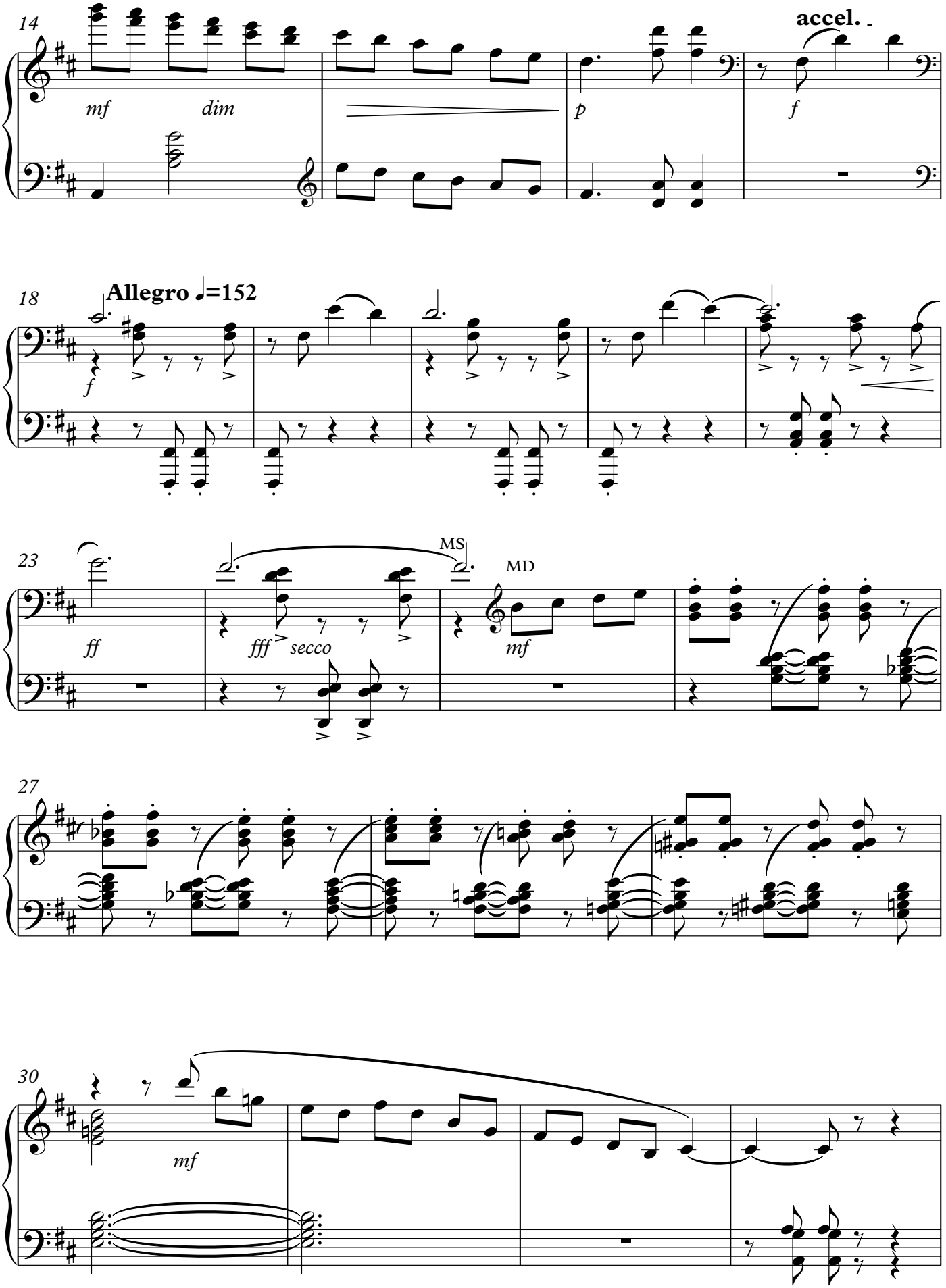
ff

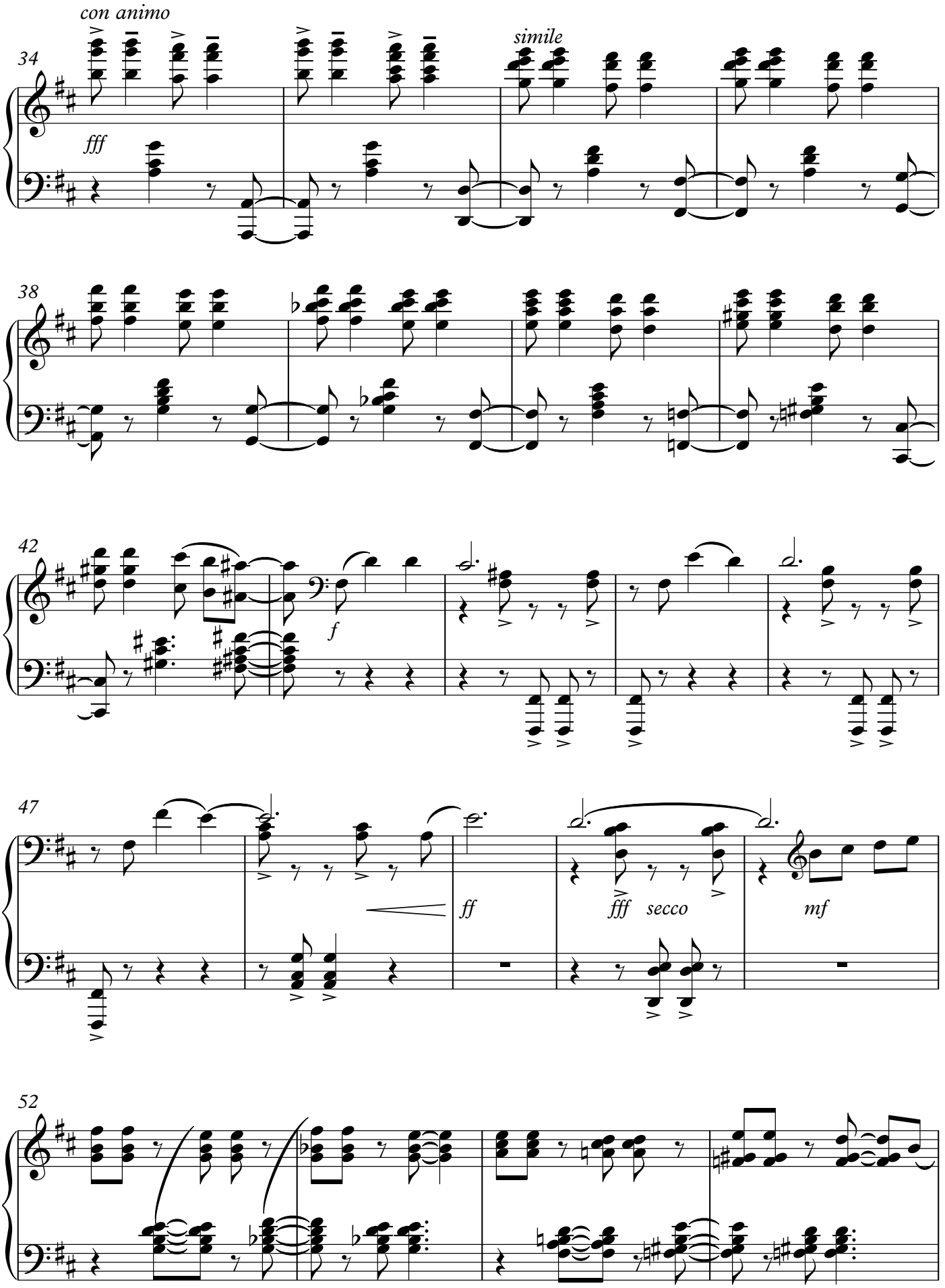
dim

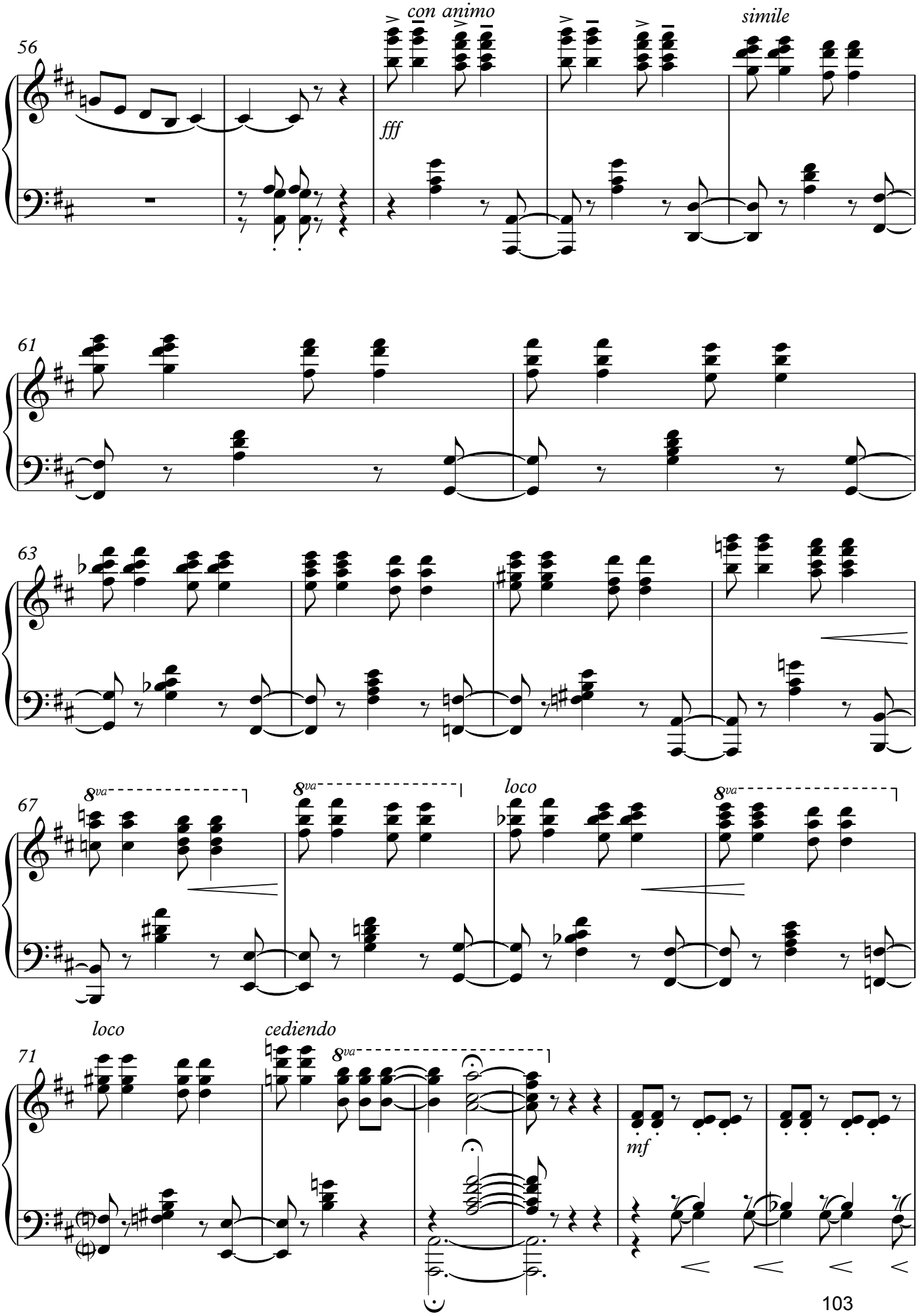
mf

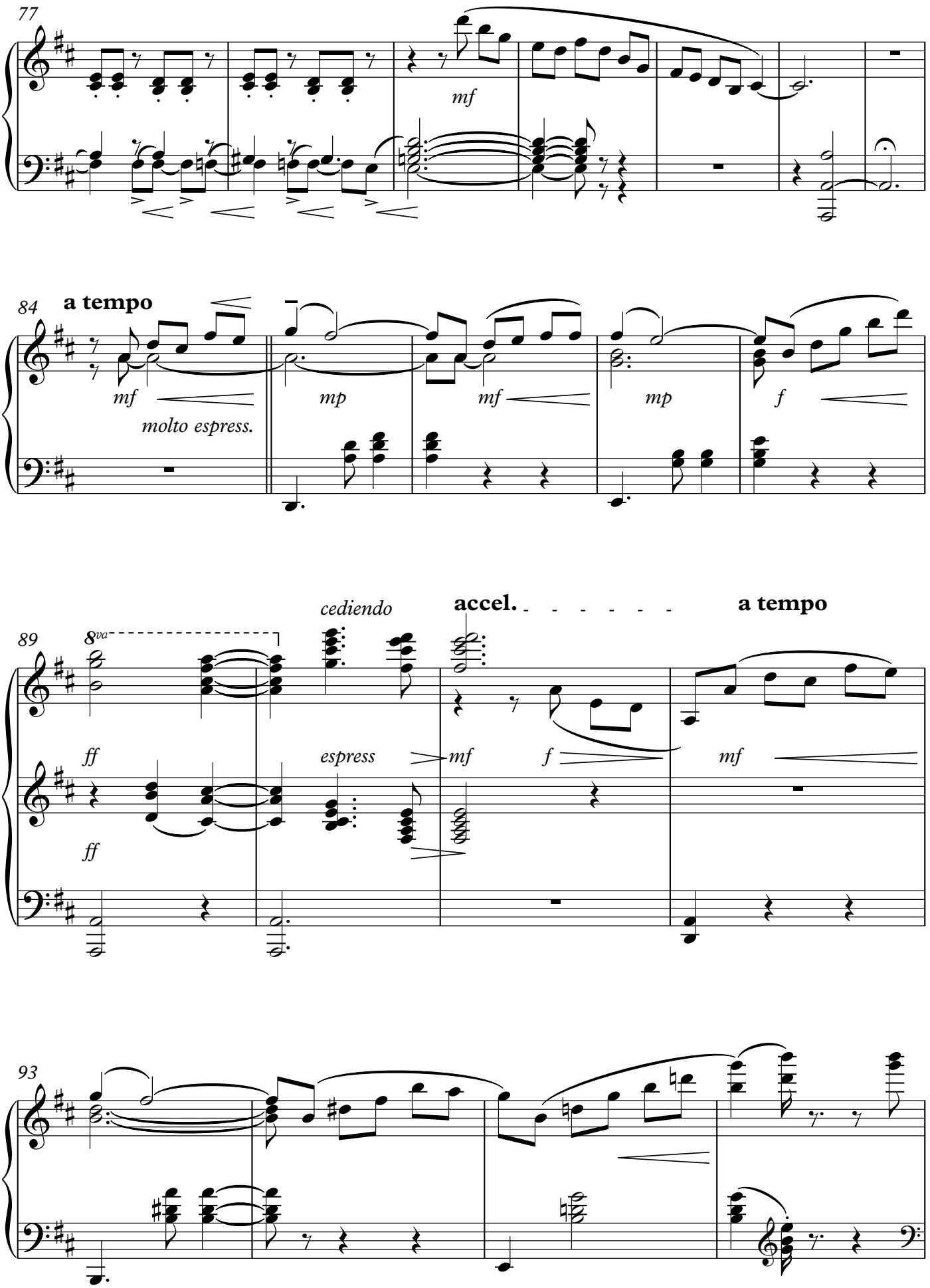
10

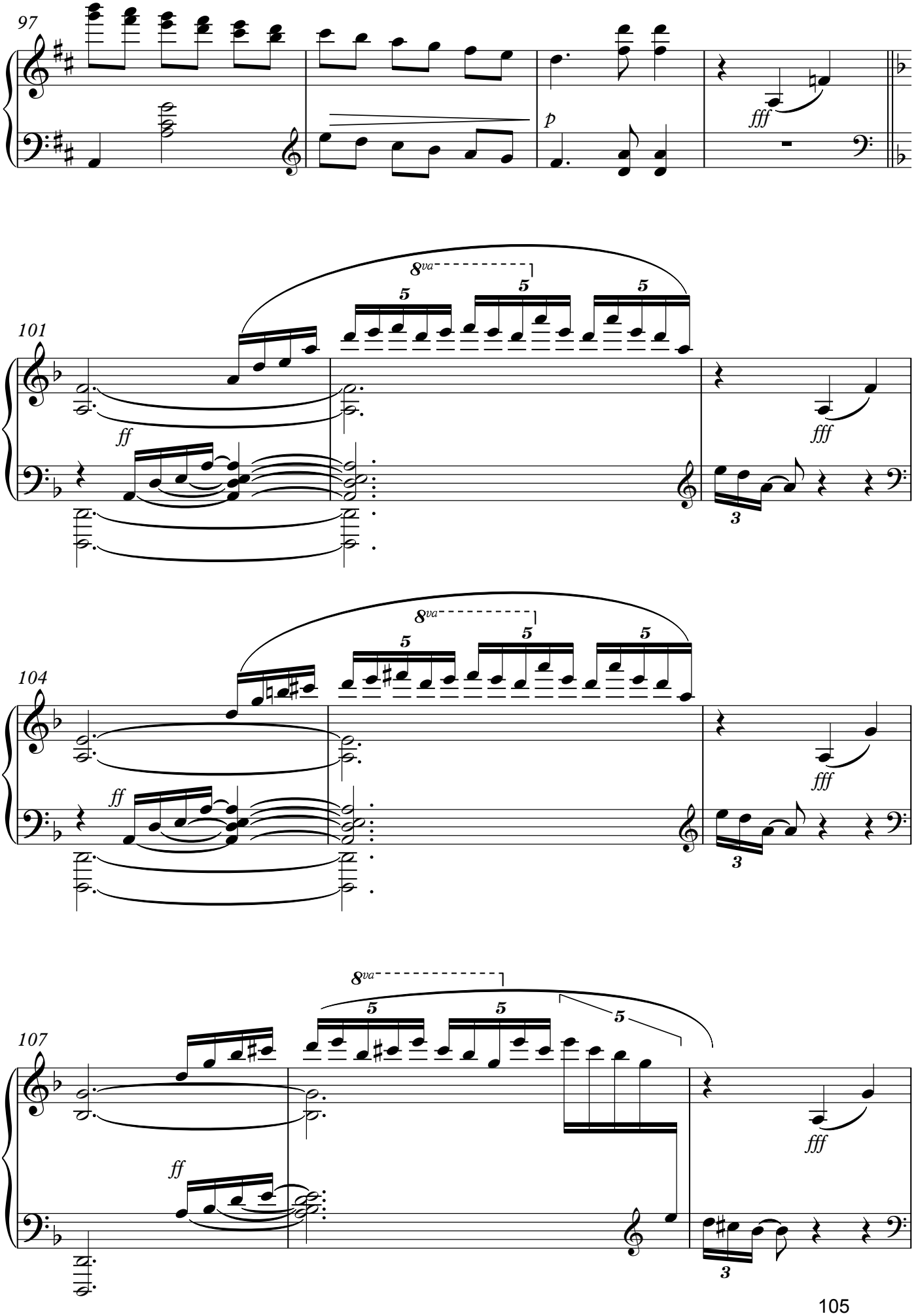
mf

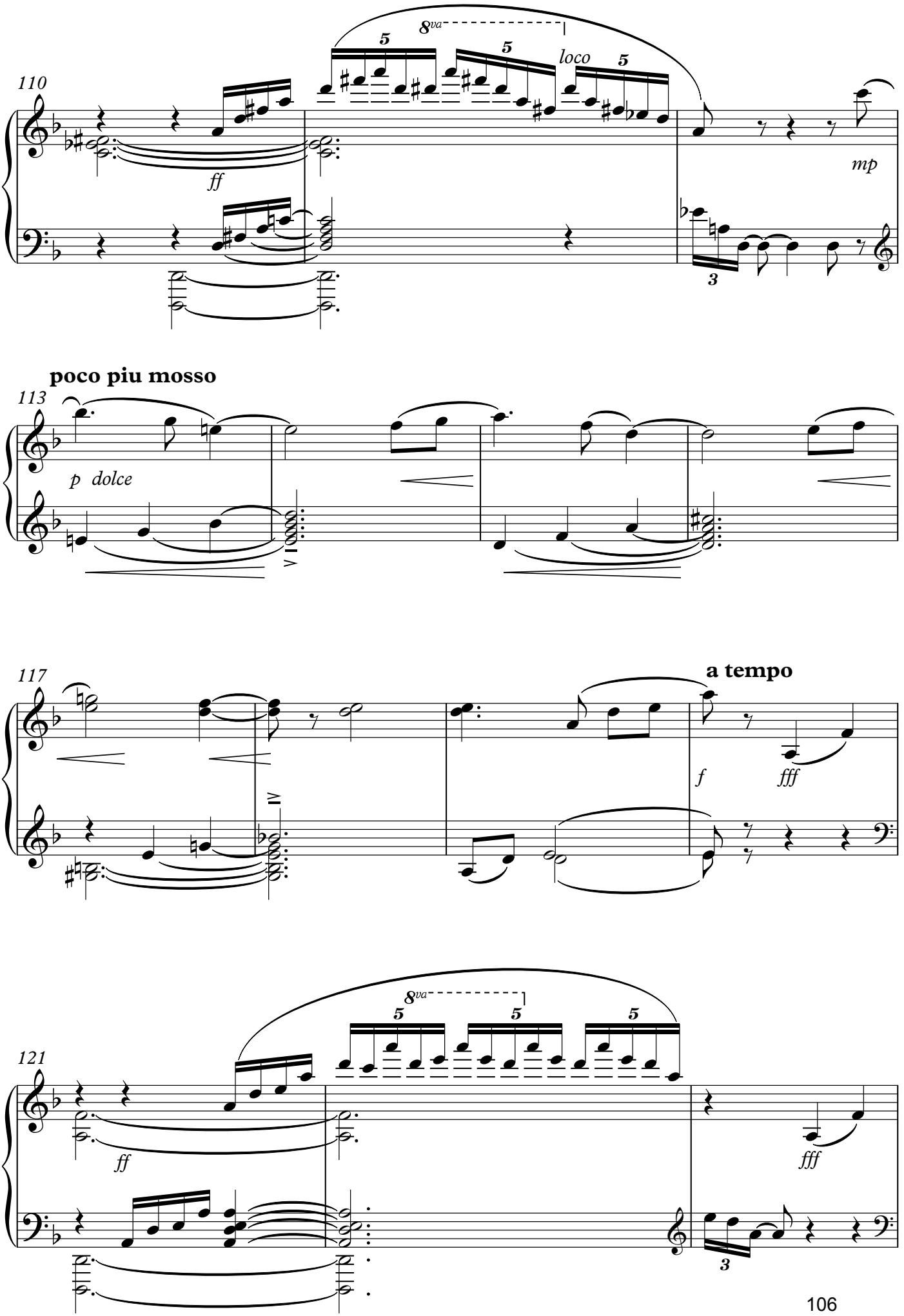

14
mf
dim
p
accel.
f
18
Allegro ♩=152
f
23
ff
fff
secco
MS
MD
mf
27
30
mf

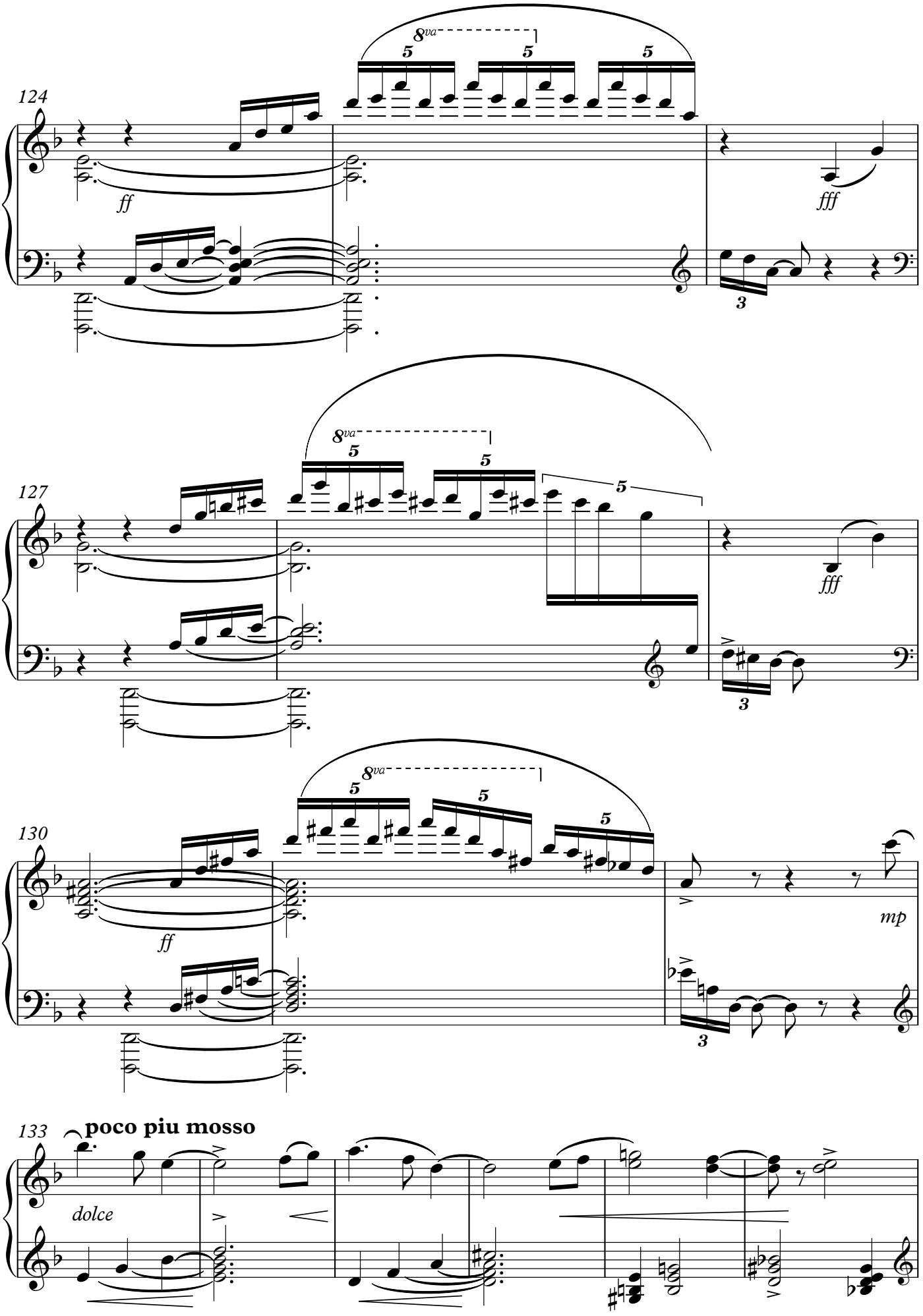

con animo
34
fff
simile
38
42
f
47
ff
fff secco
mf
52

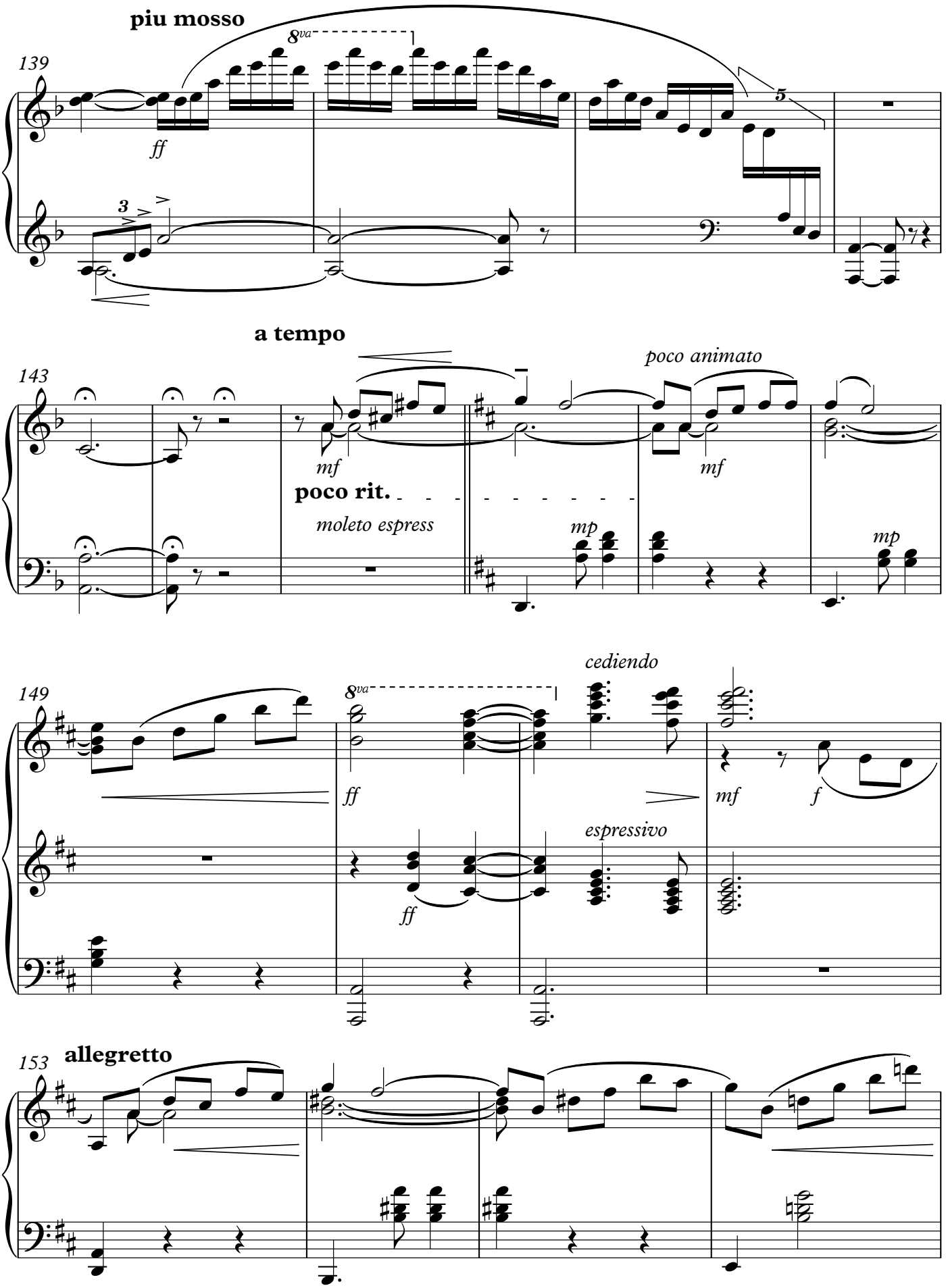

56
con animo
fff
simile
61
63
67
8va
loco
71
cediendo
mf

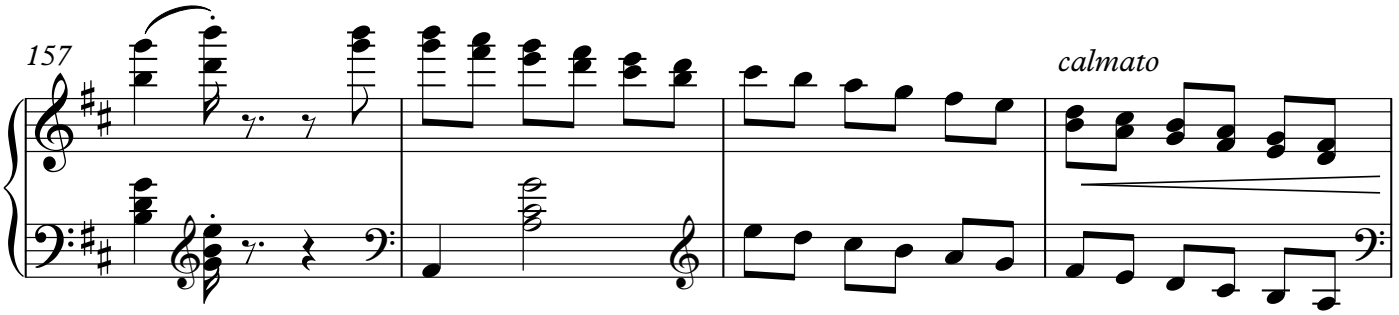

77
mf
84
a tempo
mf
molto espress.
mp
mf
mp
f
89
8va
ff
ff
cediendo
espress
accel.
mf
f
a tempo
mf
93

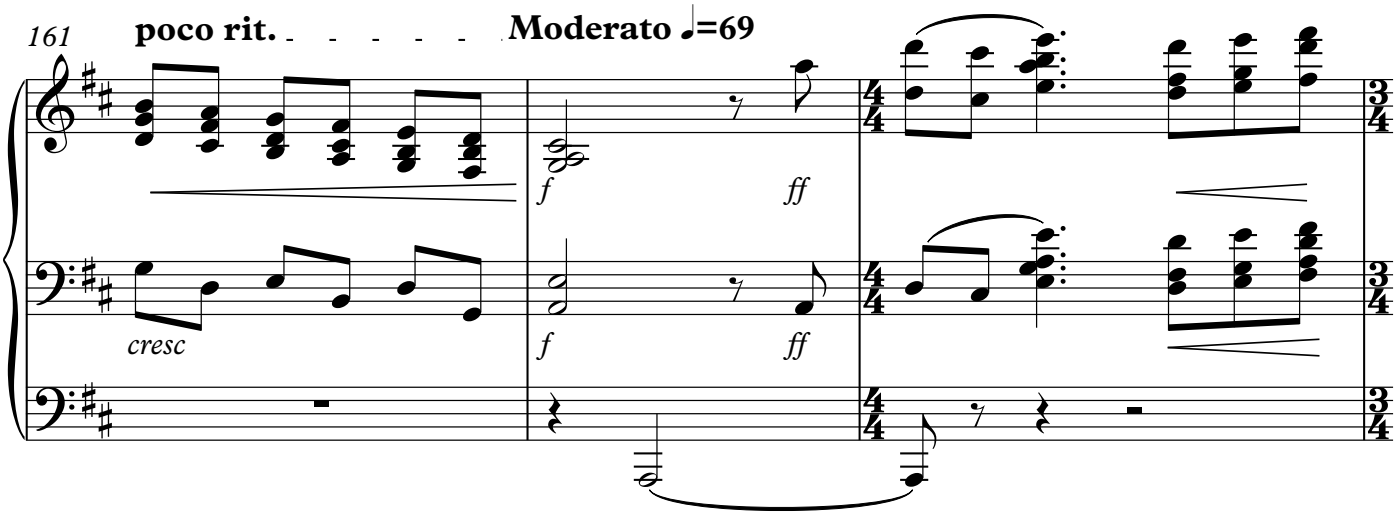

97
p
fff
101
8va
5
ff
fff
3
104
8va
5
ff
fff
3
107
8va
5
ff
fff
3

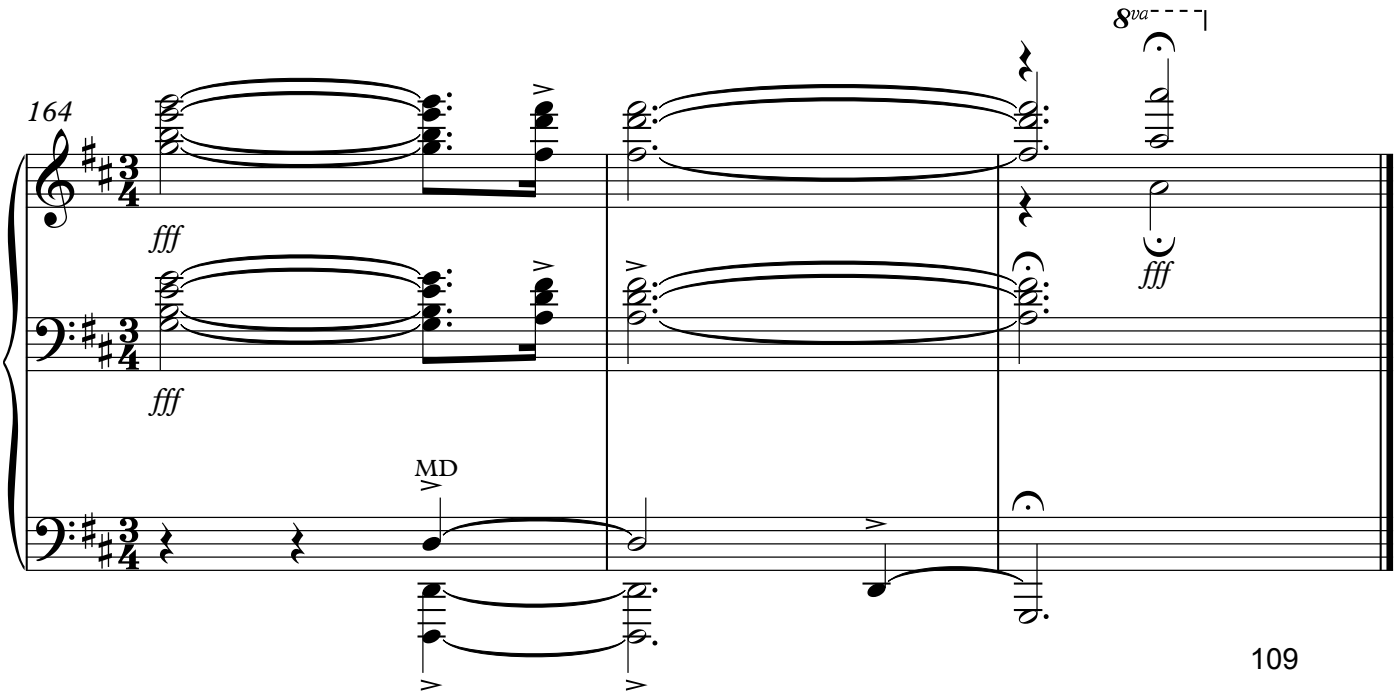

110
8va
loco
ff
mp
poco piu mosso
113
p dolce
117
a tempo
f
fff
121
8va
ff
fff


124
ff
fff
127
fff
130
ff
mp
133
poco piu mosso
dolce


piu mosso
139
8va
ff
3
5
a tempo
143
poco animato
mf
poco rit.
moleto espress
mp
149
8va
cediendo
ff
mf
f
espressivo
153
allegretto


157
calmato


161
poco rit.
Moderato ♩=69
f
ff
cresc
f
ff


164
fff
fff
8va
fff
MD

ANEXO: ENCUESTA TRABAJO DE GRADO

Encuesta trabajo de grado

Wilson Casallas

Universidad Nacional de Colombia

NOMBRE: Bibiana Ardila

PROFESIÓN: Violinista

1. **¿Quién es Jesús Pinzón Urrea?**

   Un compositor

2. **Nombre algunas obras de Jesús Pinzón.**

   Pasillos para piano

3. **Nombre el autor del himno nacional de Colombia.**

   No sé.

4. **¿Le gustaría informarse más acerca de músicos colombianos? Si o no y ¿por qué?**

   Sí. No sé casi nada sobre ellos.

Encuesta trabajo de grado

Wilson Casallas

Universidad Nacional de Colombia

NOMBRE: Juan David Ramírez

PROFESIÓN:

Pianista

1. **¿Quién es Jesús Pinzón Urrea?**

Compositor colombiano

2. **Nombre algunas obras de Jesús Pinzón.**

Pasillos

3. **Nombre el autor del himno nacional de Colombia.**

no recuerdo

4. **¿Le gustaría informarse más acerca de músicos colombianos? Si o no y ¿por qué?**

Si Para aumentar mis conocimientos del repertorio Pianístico

Encuesta trabajo de grado

Wilson Casallas

Universidad Nacional de Colombia

NOMBRE: Juan Pablo Huertas.

PROFESIÓN: Estudiante de piano.

1. **¿Quién es Jesús Pinzón Urrea?**

   No se.

2. **Nombre algunas obras de Jesús Pinzón.**

   No se.

3. **Nombre el autor del himno nacional de Colombia.**

   No se.

4. **¿Le gustaría informarse más acerca de músicos colombianos? Si o no y ¿por qué?**

   Sí, por cultura general.

Encuesta trabajo de grado

Wilson Casallas

Universidad Nacional de Colombia

NOMBRE: Andrés Felipe Ovalle Avilés

PROFESIÓN: Estudiante - Pianista

1. **¿Quién es Jesús Pinzón Urrea?**

   No se

2. **Nombre algunas obras de Jesús Pinzón.**

   No se

3. **Nombre el autor del himno nacional de Colombia.**

   No se

4. **¿Le gustaría informarse más acerca de músicos colombianos? Si o no y ¿por qué?**

   Si, Porque es importante conocer y apropiarnos de la cultura nuestra

Encuesta trabajo de grado

Wilson Casallas

Universidad Nacional de Colombia

NOMBRE: Beatriz Batista Ibáñez

PROFESIÓN: Estudiante

1. **¿Quién es Jesús Pinzón Urrea?**

   Un Compositor

2. **Nombre algunas obras de Jesús Pinzón.**

   No idea

3. **Nombre el autor del himno nacional de Colombia.**

   No sé

4. **¿Le gustaría informarse más acerca de músicos colombianos? Si o no y ¿por qué?**

   Sí, me gustaría, porque soy cubana y no conozco mucho del tema.

Encuesta trabajo de grado

Wilson Casallas

Universidad Nacional de Colombia

NOMBRE:

Andrey Guerrero

PROFESIÓN:

Estudiante de piano

1. **¿Quién es Jesús Pinzón Urrea?**

Fue un reconocido compositor colombiano que estudió y enseñó en la Universidad Nacional de Colombia.

2. **Nombre algunas obras de Jesús Pinzón.**

Goe Payari

Desconozco más obras pero se que su trabajo estuvo fuertemente influido por musicas de diferentes pueblos indigenas del país.

3. **Nombre el autor del himno nacional de Colombia.**

Rafael Nuñez.

4. **¿Le gustaría informarse más acerca de músicos colombianos? Si o no y ¿por qué?**

Si puesto que es importante conocer su trabajo, historia y composiciones para influir directa o indirectamente en el trabajo compositivo de nuevas generaciones.

Encuesta trabajo de grado

Wilson Casallas

Universidad Nacional de Colombia

NOMBRE: Lukas Romero

PROFESIÓN: Estudiante Piano

1. **¿Quién es Jesús Pinzón Urrea?**

Un compositor de música Colombiano

2. **Nombre algunas obras de Jesús Pinzón.**

Goe Payari

3. **Nombre el autor del himno nacional de Colombia.**

No se

4. **¿Le gustaría informarse más acerca de músicos colombianos? Si o no y ¿por qué?**

Si Porque me gusta las propuestas del Rock experimental Bogotano

Encuesta trabajo de grado

Wilson Casallas

Universidad Nacional de Colombia

NOMBRE: Julian Arendaño

PROFESIÓN: Musico

1. **¿Quién es Jesús Pinzón Urrea?**

   Compositor Colombiano

2. **Nombre algunas obras de Jesús Pinzón.**

   No se

3. **Nombre el autor del himno nacional de Colombia.**

   No se

4. **¿Le gustaría informarse más acerca de músicos colombianos? Si o no y ¿por qué?**

   Si, hay que conocer más de la cultura colombiana

Encuesta trabajo de grado

Wilson Casallas

Universidad Nacional de Colombia

NOMBRE: Sergio florez

PROFESIÓN: Guitarrista

1. **¿Quién es Jesús Pinzón Urrea?**

   Compositor

2. **Nombre algunas obras de Jesús Pinzón.**

   No se

3. **Nombre el autor del himno nacional de Colombia.**

   No se y no me interesa

4. **¿Le gustaría informarse más acerca de músicos colombianos? Si o no y ¿por qué?**

   Sí por conocimiento general

Encuesta trabajo de grado

Wilson Casallas

Universidad Nacional de Colombia

NOMBRE: Juanita Arbila.

PROFESIÓN: Chelista.

1. **¿Quién es Jesús Pinzón Urrea?**

No sé

2. **Nombre algunas obras de Jesús Pinzón.**

No sé

3. **Nombre el autor del himno nacional de Colombia.**

4. **¿Le gustaría informarse más acerca de músicos colombianos? Si o no y ¿por qué?**

Si. Es importante conocer el trabajo musical del país.

BIBLIOGRAFIA

1. Octavio Marulanda. Un Concierto que dura 20 años. Ginebra-Valle [Colombia] : Fundación Promúsica Nacional de Ginebra, Colección nuestra música vol.3 Funmúsica, 1994
2. Ricardo Miranda, Aurelio Tello y Mercedes de vega. La música en Latinoamérica, volumen 4 de la colección La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana. 2011
3. Manuel García Orozco. Elementos estructurales del pasillo y el bambuco instrumentales. Estudio de análisis musical a la obra de Álvaro Romero Sánchez. Ministerio de cultura programa de estímulos. 2014
4. Jaime Rico Salazar. La canción Colombiana su historia, sus compositores, sus mejores intérpretes y sus canciones. 2004
5. Concha Carbajo Martínez. Tesis doctoral. El perfil profesional del docente de música de educación primaria: autopercepción de competencias profesionales y la práctica de aula. Departamento de teoría e historia de la educación universidad de Murcia. 2009
6. Ellie Anne Duque. Jesús Pinzón Urrea – músico. Revista escala, instituto de investigaciones estéticas, universidad nacional de Colombia. 1986
7. Sergio Ospina Romero. Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario. 2012
8. Carlos Barreiro Ortiz. América es otro cantar, revista lecturas, el tiempo. 2008
9. Consuelo Colomer. Sobre interpretación pianística. Editorial al puerto s.a. 1990
10. Luca Chiantore. Historia de la técnica pianística, un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la UR-TECHNIK. 2001
11. José María Cordovez. Reminiscencias de Santafé y Bogotá. Fundación el libro total. 1899
12. Martha Lucia Barriga, Un palimpsesto indescifrable la educación musical en Bogotá 1880-1920.
13. Andrés Pardo Tovar. Historia de la música en Colombia.
14. Egberto Bermúdez. Historia de la Música en Santa Fe y Bogotá 1538-1938
15. Daniel Roca Arencibia. Análisis de partituras y análisis para la interpretación: dos modelos de trabajo.
16. Hoyos Pérez, B. (2010, noviembre 1). La música en Colombia: siglos XIX y XX. *EXPEDITŎ*, (4). Recuperado a partir de https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/EXP/article/view/719
17. Martha Enna Rodríguez. Música nacional: el pasillo colombiano https://www.researchgate.net/profile/Martha_Rodriguez_Melo. 2016
18. Katherine Castañeda Calderón. El compositor que cambio la educación musical https://altervoxmedia.com/2017/08/16/el-compositor-que-cambio-la-educacion-musical/. 2017
19. https://www.senalmemoria.co/articulos/jesus-pinzon-su-obra-en-senal-memoria
20. **http://www.lablaa.org/blaavirtual/musica/**blaaaudio**/compo/pinzon/indice.htm**

21. https://www.youtube.com/watch?v=2j41nS9PijY&t=1236s