

UNA APROXIMACIÓN A LA ESTRUCTURA RÍTMICA DEL PASILLO COLOMBIANO: UN ANÁLISIS DESDE LA PERSPECTIVA DE LA TEORÍA GENERATIVA DE LA MÚSICA TONAL

Jorge Hernán Hoyos¹¹

11 Jorge Hernán Hoyos, guitarrista y compositor, nació en Colombia en 1984. Realizó sus estudios musicales en la Corporación Universitaria Adventista de Colombia donde obtuvo el título de Licenciado en música en el año 2006; más tarde, en 2010, se graduó con honores en el Instituto Superior de Artes de Cuba como instrumentista en la especialidad de guitarra. En la actualidad (octubre de 2014) realiza estudios de Maestría en Composición en la Universidad EAFIT, de Medellín, Colombia.

DOI: 10.17230/ricercare.2014.2.5

Resumen

El presente artículo es un recorrido por la Teoría Generativa de la Música Tonal (GTTM, por sus iniciales en inglés) en lo correspondiente a la estructura rítmica de la música con ejemplos de pasillos colombianos exclusivamente. Cada concepto de la teoría generativa se aplica al análisis de fragmentos de pasillos en un modelo detallado y explicativo. El criterio de selección de los ejemplos es el del interés analítico; es decir, se escogieron pasillos que pudieran plantear problemas interesantes a la hora de aplicar la teoría y que sobresalieran por sus características rítmicas.

Summary

This article revolves around the Generative Theory of Tonal Music, GTTM, mainly in what relates to the rhythmic structure of music with example obtained solely from Colombian pasillos. Each concept of the generative theory is applied to the analysis of fragments of pasillos in a detailed and explanatory model. The criteria for choosing the examples was that of analytical interest. In other words, the pasillos chosen were those that could raise interesting questions when applying the theory and which were relevant because of their rhythmical characteristics.

Key words: pasillo, colombian music, GTTM, rhythm, syncopation.

Bien conocida es la procedencia del pasillo en Colom-

bia, en parte europea, así como las estrechas relaciones que guarda con otros ritmos de la región andina colombiana y de otros países vecinos, no solamente con respecto a su naturaleza mestiza sino también en sus aspectos técnico-musicales. Podemos rastrear, por ejemplo, la transformación del pasillo desde el siglo XIX y de cómo fue considerado en un principio como un aire puramente instrumental y virtuoso, pasando luego a ser, por influencia de otros ritmos, un aire lento y vocal (Bermúdez Cújar, 2008, p. 221).

DESARROLLO

En el presente análisis nos concierne la riqueza rítmica recurrente en los pasillos desde el punto de vista de la percepción del oyente. Nos apoyaremos en la Teoría generativa de la música tonal (en adelante: GTTM, por su expresión en inglés: *Generative Theory of Tonal Music*), propuesta por Fred Lerdahl y Ray Jackendoff en 1983, obra de la cual se transcriben en el documento algunos apartes en traducción del autor, y en los teóricos musicales y cognitivos que se suman a esta corriente. En el artículo se analizará cómo son percibidos los elementos rítmicos más característicos del pasillo en la mente del oyente en diferentes niveles de la música. Para efectos de la delimitación del artículo, se centrará en el análisis de pasillos instrumentales escritos originalmente para piano o en adaptaciones para este instrumento, con el propósito de derivar el análisis de la partitura, la cual constituye una fuente más estable, y no de interpretaciones que se desvíen del texto.

Si en los salones predominaba la ejecución al piano (y para el piano se escribió la inmensa mayoría de los pasillos signados) o las conjugaciones llamadas arpas y liras que asociaban violines y flautas al piano o a los cordófonos populares, a veces asociados al laúd, en el ambiente puramente popular (Abadía Morales, 1973, p. 85-91).

Hablar de la síncopa que ocurre en la superficie de la música resultará insuficiente si la entendemos como “una contradicción momentánea de la métrica

o el pulso imperante” (Randel, 1986, p. 861). Aunque esta noción es correcta, existe un trasfondo que puede explicar el sentido perceptual de este fenómeno. De la misma manera, otros dispositivos rítmicos que constituyen la riqueza e interés del pasillo pueden ser abordados desde el punto de vista de un análisis perceptual. Si entendemos la síncopa como lo hace la psicología cognitiva de la música, debemos hablar de su estrecha relación con otros parámetros rítmicos, como la métrica y las agrupaciones de notas, y de cómo se forman en la mente del oyente; en un sentido más amplio, debemos entender cómo funciona la estructura rítmica de la música.

Tradicionalmente se ha reconocido a las agrupaciones de notas y a la métrica como dos facetas de una misma cosa. Es así como Cooper y Meyer (1960, pp.1-11) definen la métrica como la manera de medir el tiempo por medio de acentos recurrentes y a las agrupaciones como afiliaciones a estos acentos. Más tarde se comienza a hacer una distinción entre estos dos conceptos y a estudiarlos separadamente. “Los acentos y las agrupaciones son los modos más básicos de partir el tiempo musical y la métrica es una construcción secundaria, impuesta a la interacción entre la estructura del grupo y el acento” (Benjamin, 1984, p. 359).

Lerdahl y Jackendoff coinciden en que la agrupación de notas es la operación cognitiva más básica que hace el oyente al escuchar música y este es un gran paso en el entendimiento de estructuras más complejas. Así mismo, la característica fundamental de estos grupos es que son escuchados en forma jerárquica. “Un motivo es escuchado como parte de un tema, un tema como parte de una sección y una sección como parte de una pieza” (Lerdahl y Jackendoff, 1983, p. 13).

Para comprender la estructura métrica se debe hacer diferencia de tres tipos de acentos: fenomenológico, estructural y métrico. “El acento fenomenológico es cualquier evento en la superficie musical que subraya o da énfasis a cierto momento del flujo musical” (Lerdahl y Jackendoff, 1983, p. 17). El acento estructural está causado por los puntos de atracción melódico-armónicos

de una frase o sección en sus cadencias o movimiento hacia una meta tonal. El acento métrico es una pulsación que se entiende como fuerte dentro de un patrón recurrente. Este último es deducido por el oyente gracias a las señales que le dan los acentos fenomenológicos del flujo musical: los énfasis que tiene el discurso musical en su transcurrir actúan como pistas que indican al oyente la ubicación de los acentos métricos. “Si hay poca regularidad en estas señales o si hay conflicto entre ellas, el sentido de acento métrico se atenúa o se vuelve ambiguo” (Lerdahl y Jackendoff, 1983, p. 17). Al ser el pasillo un ritmo tan lleno de acentos inesperados en su construcción y su flujo melódico, podemos decir, entonces, que dicha construcción dificulta, o por lo menos atenúa, la percepción de un metro estable.

“La síncopa ocurre entonces cuando las señales de la superficie son fuertemente contradictorias pero no lo suficiente o suficientemente recurrentes para anular el patrón inferido” (Lerdahl y Jackendoff, 1983, p. 18).

Siguiendo los lineamientos de la Teoría generativa de la música tonal, llevaremos nuestro análisis de pasillos hasta la comprensión de sus estructuras rítmicas. Se trata de una teoría generativa que comienza con los elementos rítmicos más esenciales, para derivar de ellos el metro y, con posterioridad, la organización de alturas y estructura armónica. Debemos tener presente que las posibilidades de análisis con esta teoría generativa no se agotan en ninguna medida en este texto, como tampoco se agotan todas las posibles ocurrencias rítmicas de los pasillos; aunque por su extensión el presente artículo solo abarca la dimensión rítmica, su principal propósito es arrojar luz sobre la aplicación de esta teoría a la música popular colombiana para que, a su vez, ella pueda develar de manera más certera su riqueza.

En consecuencia, iniciaré el análisis con la agrupación intuitiva de las notas, pasando luego a su organización métrica y a la relación entre dichos dos parámetros, tal y como lo hace la teoría generativa. Para ello, utilizaré segmentos característicos de pasillos conocidos dentro de los cuales se desarrollará la teoría.

Tomemos, primero que todo, el acompañamiento más común encontrado en los pasillos. Si quisiéramos determinar cómo se agrupa esta sucesión de notas, lo cual constituye la operación más básica en el análisis, debemos guiarnos por dos tipos de reglas que propone la teoría generativa. El primer tipo se refiere a las reglas de formación de grupos, que nos indican qué puede constituir un grupo y qué no. Son cinco reglas que comprenden varios parámetros: la contigüidad, la totalidad, la subdivisión, la abarcabilidad y el agotamiento de los grupos. El segundo tipo lo forman las reglas de preferencia, las cuales corresponden a la intuición de cualquier oyente que agrupa esta sucesión de notas de manera natural. Hay dos variables principales de las cuales se derivan estas últimas reglas y son la proximidad y la similitud. Estas dos variables pueden reforzarse la una a la otra, para crear así una agrupación intuitiva fuerte, o pueden refutarse la una a la otra, para generar así en el oyente una agrupación intuitiva vaga o ambigua.

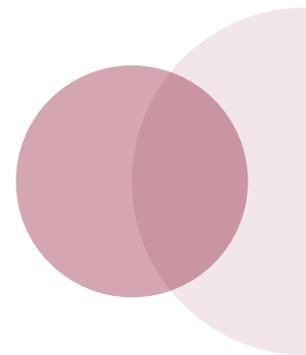


Figura 1. Esquema básico del pasillo. Variante 1



En la figura 1 nos vemos tentados, en una primera instancia, a dejar el primer evento aislado del resto de los eventos del compás, debido a su lejanía y poca similitud en registro con las otras figuras, pero la primera regla de preferencia nos indica que se evite, a menos que haya una muy fuerte evidencia, formar agrupaciones con un solo evento. Como este es el principio de una pieza y sabemos, además, que es un acompañamiento estandarizado, no tenemos esa evidencia, así que debemos descartar la idea. Es claro que 2 y 3 son parte del mismo grupo, debido a que sus puntos de ataque son muy cercanos entre sí, además de que son similares en cuanto a registro y alturas. De la misma manera, forman un grupo los eventos 5 y 6. En cuanto a la relación entre 3 y 4, encontramos que sus puntos de ataques no son tan lejanos como de 1 a 2, ni tan cercanos como de 2 a 3 y, fuera de ello, sus registros son diferentes. Esto nos indica una evidencia conflictiva en la agrupación intuitiva, debido a que sus puntos de ataques son relativamente cercanos pero su registro cambia. Podríamos concluir que la agrupación intuitiva 2, 3 y 4 puede ser resaltada por un intérprete que decida inclinar la balanza a favor de esta agrupación, lo que no ocurre en la figura 2:

Figura 2. Esquema básico del pasillo. Variante 2



En este caso, los elementos están agrupados en forma intuitiva: (1-2), (3-4), (5-6) y (7-8), debido a que sus puntos de ataque son más cercanos en esta agrupación e igualmente lejanos entre 2 y 3, 4 y 5, y 6 y 7. Aunque 2 y 3 sean idénticos en altura, la regla de proximidad prevalece con respecto a la de similitud.

En niveles más grandes de agrupación, se siguen aplicando las reglas de preferencia pero con otros principios, que son:

La intensificación: los efectos de proximidad y similitud son relativamente más pronunciados; la simetría: se prefieren las agrupaciones más cercanas a la subdivisión ideal de dos grupos de igual magnitud; el paralelismo: los pasajes paralelos se deben analizar como integrantes de grupos paralelos en vez de un grupo completo, y la estabilidad de la reducción prolongativa y de los lapsos de tiempo, como estructuras de grupos de alturas entre puntos de ataque.

Figura 3. Pasillo El violento de Carlos Vieco Ortiz. Compases del 1 al 8

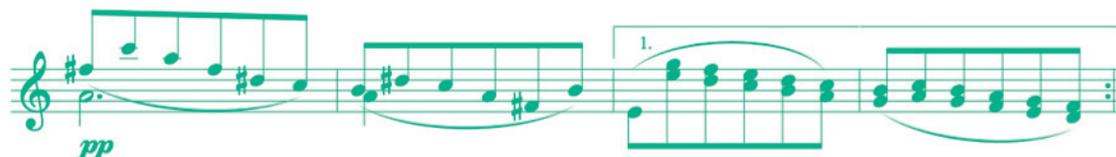
Al analizar la superficie de la figura 3, y comparando las dos primeras frases de la pieza, encontramos que cada uno de los eventos (1-2-3-4) y (12-13-14-15) forma un grupo de notas. A pesar de que 1 y 2 tienen sus puntos de ataque relativamente distantes, la regla de preferencia de grupos con más eventos y la regla de similitud tienen preponderancia. (5-6) y (16-17) claramente forman grupos, en su orden, por estar aislados con respecto a otros eventos y muy cercanos entre sí, al igual que (7-8); como algo curioso se constata que la agrupación instintiva de (18-19-20-21-22) es, precisamente, la forma un grupo completo, lo cual entraría en conflicto con la regla de simetría, puesto que (7-8) y (9-10-11) forman dos grupos distintos; en este caso, los eventos de (18-19-20-21-22) son tan similares que logran contrarrestar la simetría. Así, 18 se escucha como el impulso hacia 19, y (20-21-22) como parte del mismo grupo. Lo mismo ocurriría en (7-8-9-10-11), si no fuera porque el silencio en 8 y la articulación resaltan la separación y porque (9-10-11) cambian en registro y alturas, además del cambio de dirección.

Si en la figura 3 analizamos niveles más profundos de agrupación, podemos, en primera instancia, basarnos en la regla de simetría, la cual nos sugiere dar preferencia a los análisis que se aproximen a la subdivisión ideal de dos partes de igual magnitud. En este caso, lo más aproximado –sin violar las reglas de formación de grupos– sería agrupar de la siguiente manera: (1-2-3-4-5-6), (7-8-9-10-11), (12-13-14-15-16-17) y (18-19-20-21-22), con lo que quedan cuatro grupos de aproximadamente la misma magnitud. En este punto, es preciso aclarar que los grupos no solamente comprenden los ataques y duraciones de notas sino que incluyen el lapso de tiempo desde un ataque hasta justo antes del ataque del próximo grupo, abarcando de esta manera los silencios, sin importar qué tan grandes sean. Para llegar a un nivel más profundo del análisis, necesitamos la regla de paralelismo para concebir (1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11) como un gran grupo, que es paralelo a (12-13-14-15-16-17-18-19-20-21-22); los dos, a su vez, podrían, sumados, formar un grupo de mayor dimensión.

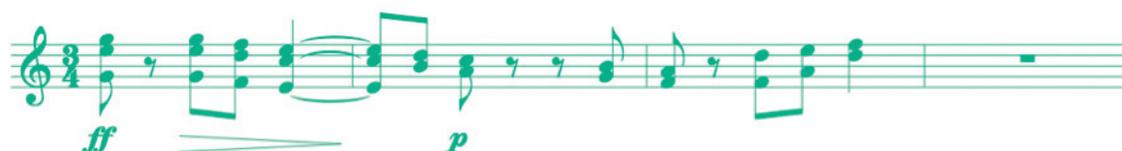
Un caso particular en la agrupación de eventos es la elisión que es un caso especial de superposición en la agrupación. Dicha superposición es muy recurrente en la música tonal y, en algunos pasillos, podemos encontrarla después de la primera repetición de la primera sección, lo que equivale a decir que, en el momento en que vuelve a comenzar, por lo general ocurre la elisión.

Figura 4. Pasillo El violento de Carlos Vieco Ortiz. Compases del 13 al 16 y del 1 al 4

Final de la primera sección A (casilla 1):



Comienzo de la primera sección A:



En la figura 4 se puede observar cómo el final de la primera sección es una cadencia hacia la tónica, que usa una escala descendente en *pianissimo*, que predeciblemente tendrá resolución en el primer tiempo del compás siguiente. Lo que ocurre es que el tema entra de nuevo con un *fortissimo* en un registro diferente y, aunque sí existe una resolución armónica, el efecto auditivo resultante de ese nuevo comienzo, en registro y dinámica diferentes, es el de un grupo distinto, ya que las notas mi y do, que debían sonar a continuación, fueron eludidas.

Centraré ahora el análisis en la estructura métrica y para ello es necesario aclarar el término *beat* propone que la teoría generativa. *Beats* o pulsos son los elementos que componen el patrón métrico y no poseen en sí una duración. Simplemente son abstracciones o idealizaciones del isocronismo que inferimos en la señal musical. “Para utilizar una analogía espacial, los pulsos corresponden a los puntos geométricos en vez de las líneas entre ellos” (Lerdahl y Jackendoff, 1983, p. 18). Por ello es conveniente la representación del pulso mediante un punto. Un pulso se entiende como fuerte si en el siguiente nivel hay un pulso en esa misma posición; de lo contrario, se entiende como débil.

Para la comprensión de la estructura métrica, también existen reglas que determinan su correcta formación. De manera adicional, se hace necesario el establecimiento de un nivel métrico especial perceptualmente prominente denominado *tactus*. “Éste es el nivel de pulsos utilizado para dirigir y con el cual se coordinan más naturalmente el llevar el tiempo con el pie y los pasos de la danza” (Lerdahl y Jackendoff, 1983, p. 71). Para determinar cuál nivel métrico representa el *tactus*, hay ciertas influencias perceptibles con claridad: la primera es la velocidad absoluta, la segunda es que el *tactus* no puede

estar muy alejado del nivel métrico más pequeño; sin embargo, el *tactus* por lo general no es más rápido que el valor de nota predominante, y, por último, la relación con el ritmo armónico.

Figura 5. Pasillo *Vino tinto* de Fulgencio García. Compases del 1 al 8



La teoría indica nueve reglas de preferencia para representar la intuición del oyente; no haré un repaso de estas reglas debido a su número y sus diferentes aplicaciones, pero sí las iré mencionando a medida que se aplican en el análisis.

En la figura 5 tenemos el primer período del pasillo *Vino tinto*, originalmente escrito en 3/4. Para efectos del análisis de estructura métrica, se han sido retirado las indicaciones de métrica y toda otra señal, como la agrupación de las corcheas o de silencios, que pueda obstaculizar la objetividad del análisis. De la primera regla de formación métrica, que nos indica que cada punto de ataque debe estar asociado con un pulso en el nivel más pequeño, podemos deducir con facilidad que el nivel más pequeño es el pulso de corchea y que es continuo de principio a fin. Para conocer niveles más profundos, hacemos uso de la regla preferente de paralelismo, que está asociada en forma directa con la agrupación de notas: cuando tenemos grupos paralelos de notas, de preferencia estos grupos reciben una estructura métrica paralela.

Figura 6. Pasillo *Vino tinto* de Fulgencio García. Compases del 1 al 4



En el caso de la figura 6, y teniendo en cuenta la segunda regla preferente, que nos dice que el pulso fuerte debe aparecer relativamente pronto en las agrupaciones de notas, podemos asignar el pulso fuerte del nivel de negra, ya sea a la primera corchea, como en el caso a), ya sea a la segunda corchea, como en el caso b). Si asignamos el pulso fuerte a la primera corchea, estaríamos analizando en sintonía con la tercera regla preferente, que nos indica optar por estructuras métricas en las que haya inserción de notas. Esto solamente ocurriría al principio, porque después, cuando se rompe el paralelismo y aparece la nota la, el pulso fuerte cae sobre la prolongación de una nota y no sobre la inserción de la misma. El caso opuesto se demuestra en b); allí, el primer pulso fuerte recae sobre un silencio, violando así la tercera regla preferente pero cumpliéndola al final de las agrupaciones paralelas. Esta última opción se ve reforzada por el hecho de que la nota de llegada está prolongada y cumple así con la quinta regla preferente, que

Figura 8. Pasillo Vino tinto de Fulgencio García. Compases del 1 al 8

Blanca como nivel del compás:

Blanca con puntillo como nivel del compás:

Por supuesto que el ritmo de pasillo es interpretado y escuchado en compás de 3/4, y únicamente estamos teniendo en cuenta las señales que nos envía la línea melódica. Debemos, entonces, entrar a analizar el acompañamiento y su relación con la melodía, y determinar cuáles son las señales de acentuación métrica que nos da la totalidad de los elementos.

Figura 9. Pasillo Vino tinto de Fulgencio García. Compases del 2 al 8

Al principio del análisis habíamos determinado la agrupación de notas en este tipo de acompañamiento que nos muestra la figura 9, como grupos de pares de corcheas pero sin darles una acentuación métrica en particular. Nos queda por definir si esta agrupación de pares de corcheas pertenece a un compás simple o a uno compuesto.

En la figura 9 está marcado el primer nivel métrico de corcheas, seguido por un nivel de negras. Las razones por las cuales se prefiere el nivel de negras fundamentan, al mismo tiempo, un análisis con el nivel de negras con puntillo: la regla de preferencia de un bajo estable en el sentido métrico se aplica para ambos análisis, puesto que el bajo ocurre al inicio de cada compás y ambos compases –el de 3/4 y el de 6/8– tienen la misma recurrencia de pulso más fuerte; por el mismo motivo, la duración del ritmo armónico del compás resulta válida en las dos variantes. La repetición del bajo al comienzo de cada compás está contemplada como una prolongación de nota bajo la regla de prolongación, pero esto no cambia el hecho de que, tanto en 3/4 como en 6/8, es por igual preferible una negra en el pulso más fuerte. Es más,

si aplicamos de nuevo la misma prolongación de notas al siguiente par de corcheas, la balanza se inclina hacia un compás compuesto, apoyado por las reglas de paralelismo y de inclusión de notas en tiempos relativamente fuertes. Sin embargo, hay otra consideración que indica lo contrario: el cambio de registro entre el primer par de corcheas y el segundo es muy significativo, puesto que da preponderancia y realce al bajo, en especial en el salto descendente del segundo par de corcheas de vuelta al primero, y este salto hace que el segundo par no se escuche como una prolongación de notas sino como un impulso y, por ende, como una repetición de notas.

Una vez establecidas las negras como segundo nivel métrico, es mucho más sencillo concretar el siguiente nivel, que representa el compás; por razones de paralelismo, duración armónica y estabilidad del bajo, es el de blancas con puntillo o tres negras por cada uno. Si establecemos que este acompañamiento se organiza métricamente en blanca con puntillo en el nivel del compás, debemos de necesidad concluir que, en esta sección de esta pieza en particular, coexisten dos estructuras rítmicas diferentes: una del acompañamiento y otra de la melodía. Para determinar cuál es la estructura dominante y cuál es la relación entre las dos estructuras, haré una comparación métrica entre ellas, al tiempo que se develan los niveles más profundos de ambas. Aún si optamos por un análisis en el que el acompañamiento se perciba como acentuado en negra con puntillo, en vez de negra en el segundo nivel, la situación es similar, pues la resultante va a ser de dos estructuras aún más disímiles, con respecto a este y a otros niveles, lo que complica de esta manera aún más al análisis.

Al superponer las dos estructuras métricas, el resultado será lo que podemos apreciar en la figura 10. Para llegar a los dos últimos niveles que nos muestra la figura, en ambos casos utilizamos la séptima regla preferente, la cual nos recomienda preferir estructuras métricas con una cadencia métricamente estable; es así como la penúltima negra en sol y el bajo en mi, marcados con asterisco (*), son la resolución que se da de preferencia en tiempo fuerte, así como el primer cambio de armonía en ambas estructuras que, tanto en la melodía como en el acompañamiento,

recae sobre la nota la (*). De modo similar se deduce el último nivel, que se rige por esta misma regla y por la penúltima regla preferente, la cual nos sugiere favorecer análisis métricos con una interacción de lapsos de tiempo más estables. Esto tiene que ver con los acentos métricos de mayor escala, los cuales deben recaer sobre notas más estables desde el punto de vista armónico y reductivo.

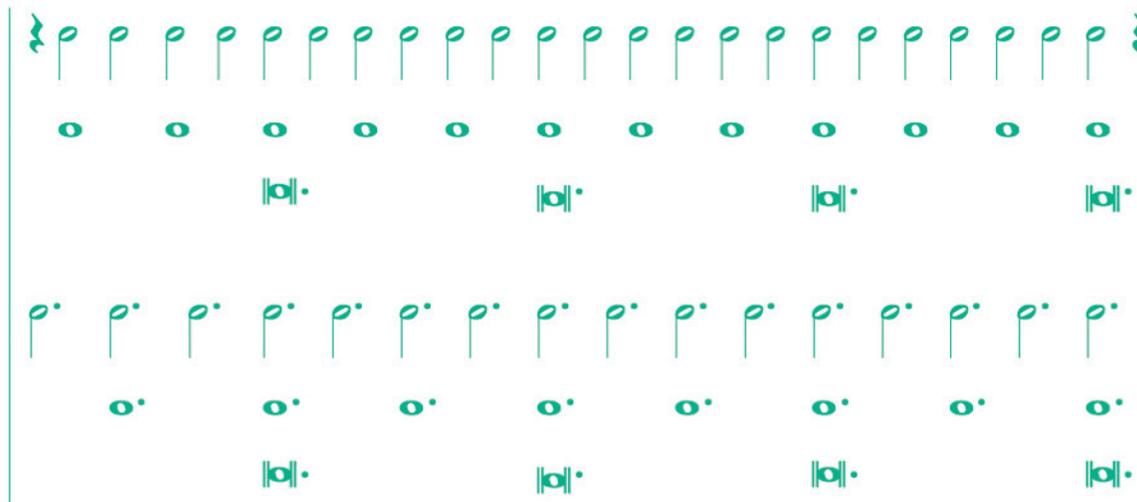
Si analizamos las coincidencias en la figura 10, vemos con claridad que en el nivel de corcheas no hay diferencia alguna entre una estructura métrica o la otra; incluso, en el nivel de negras, las dos estructuras permanecen idénticas. Son precisamente estos niveles, los de la superficie, los que nos dan la impresión de que la estructura métrica es la misma para ambas partes. Esto parece relacionarse con el hecho de que estos dos niveles son *subtactus*, es decir, son niveles más pequeños que el *tactus*, los cuales pueden ser más flexibles, dada la regla de formación métrica que indica que, en los niveles *subtactus*, los pulsos débiles deben estar igualmente espaciados entre los pulsos fuertes que los rodean, en contraposición con el *tactus* y los niveles más grandes que deben estar igualmente espaciados pero durante toda la pieza. Esta regla también nos encamina a escoger una estructura métrica dominante, que nos dé una señal clara del *tactus*, el cual es imprescindible para la interpretación y la percepción.

Figura 10. Pasillo Vino tinto de Fulgencio García. Compases del 1 al 8

A pesar de que los pulsos no tienen duración (aunque sí la implican), haré una comparación con figuras rítmicas que representan el lapso de tiempo entre un ataque y otro en la figura 11; esta contiene toda la primera sección de la pieza, desde el nivel del *tactus*, que es el del compás, y dos niveles más grandes: el de dos compases para ambas estructuras y el de seis compases para la melodía y cuatro compases para el acompañamiento, en su orden. Observemos que en esta figura la anacrusa de la melodía se nos hace evidente en la estructura métrica de nivel del compás y –comparándola con el acompañamiento– pareciera tratarse de una hemiola muy extensa, si no fuera por el hecho de que la misma en ningún momento es interrumpida, ni siquiera en el momento de repetir la sección, lo cual se evidencia por la coexistencia de dos estructuras distintas y también porque, en el nivel métrico siguiente, vemos que el acompañamiento, a su vez, forma, en este nivel, una anacrusa que poco tiene que ver con la melodía en este mismo nivel. Estos dos niveles problemáticos son los que crean una polirritmia de 3 contra 2 en las señales métricas:

Comenzando desde cualquier gran acento métrico (cuadrada con puntillo), cada tres pulsos la melodía coincide con un acento métrico del acompañamiento, al cual solo le toma dos pulsos en llegar.

Figura 11. Lapsos de tiempo entre pulsos de toda la primera sección:
pasillo *Vino tinto* de Fulgencio García



Fuente:

Esta constante fluctuación métrica es perceptible únicamente en el nivel de los compases (blancas con puntillo) y en el de los dos compases (redondas y redondas con puntillo), puesto que, en el siguiente nivel, las dos estructuras vuelven a ser similares. Este último nivel, determinado por la cadencia –cambios en la armonía y cambio en la duración de notas– va ser el que dé unidad métrica a las dos estructuras y el modelo del cual extrapolaremos la estructura predominante.

De cierta manera, ambas estructuras métricas son grandes anacrusas que quieren llegar al gran pulso fuerte que es la cuadrada con puntillo; sin embargo, una de ellas tarda menos en llegar –desde el punto de vista de los acentos métricos– y, además, es compatible con la última regla preferente, que se especializa en los niveles hipermétricos y nos sugiere preferir estructuras métricas en las que, en cada nivel, hay acentos métricos cada dos pulsos. Así establecemos que la estructura métrica dominante es la del acompañamiento y que el nivel del *tactus* (el del compás), está representado por la blanca con puntillo. Esta conclusión también está fundamentada por la regla de preferencia, que opta por un bajo estable, lo cual no sería posible en el caso opuesto.

En cuanto a la relación de la métrica con la agrupación de notas, siendo estas dos dimensiones diferentes, podemos decir que en la pieza se encuentran con claridad fuera de fase; en otras palabras, las agrupaciones del acompañamiento y la melodía, que difieren en varios aspectos, no coinciden de principio a fin con los acentos métricos. Estas dos dimensiones vienen a interactuar, en lo primordial, en las cadencias, lo que nos lleva de nuevo a la unidad en niveles profundos de agrupación y métrica.

CONCLUSIONES

Varias conclusiones podemos sacar de los análisis realizados:

El acompañamiento pianístico del pasillo en sus diferentes variantes puede sugerir agrupaciones distintas, algunas de ellas ambiguas para la percepción, y puede dar señales que corresponden a métricas diferentes a la de 3/4. Este mismo acompañamiento, por dar señales contradictorias de agrupación, es susceptible de múltiples interpretaciones por parte de un ejecutante.

Las melodías de los pasillos tradicionales, aunque por lo general encasilladas en secciones de 16 compases, tienen la virtud de estar constituidas internamente por grupos de diferentes magnitudes, con lo que se genera interés y se evade la monotonía de frases.

En los pasillos hay usos claros del recurso estructural de la elisión.

En el pasillo hay abundancia de señales en la superficie de la música que continuamente contradicen la métrica establecida.

Existen casos excepcionales en los pasillos en los que coexisten dos estructuras métricas distintas.

Las conclusiones a las que hemos llegado revelan que estas piezas tienen mayor complejidad de la que se percibe en una simple escucha y son de gran interés, tanto para el músico teórico que quiera entender con mayor profundidad su construcción como para el intérprete como recurso interpretativo. Demuestran, además, que la teoría generativa de la música tonal es una herramienta muy útil a la hora de develar las particularidades de la música popular colombiana y que hay mucho por descubrir aún en la música que hemos estado escuchando e interpretando por generaciones.

REFERENCIAS

Abadía Morales, G. (1973). *La música folclórica colombiana*. Bogotá: Dirección de Divulgación Cultural, Universidad Nacional de Colombia.

Benjamin, W. E. (1984). A theory of musical meter. *Music Perception: An*

Interdisciplinary Journal. Rhythm and Meter, Berkeley, California: 1(4), 355-413.

Bermúdez Cújar, E. (2008). *From Colombian "national" song to "Colombian song": 1860-1960*. Freiburg, Alemania: Deutsches Volksliedarchiv.

Cooper, G. W., y Meyer, L. B. (1960). *The rhythmic structure of music*. Chicago: The University of Chicago Press.

Lerdahl, F., y Jackendoff, R. (1983). *A generative theory of tonal music*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Randel, D. M., ed. (1986). Syncopation. *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 861.

Tecumseh Fitch, W., y Rosenfeld, A. (2007). Perception and production of syncopated rhythms. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Berkeley, California: University of California Press, 25(1), 43-58.

