



El estilo musical en las piezas para piano de Adolfo Mejía

El estilo musical en las piezas para piano de Adolfo Mejía

The musical style in Adolfo Mejía's piano pieces

Leonardo Zambrano Rodríguez*

Recibido: junio 21 de 2011 Aprobado: agosto 27 de 2011

Resumen. En este artículo se pretende definir el estilo del compositor colombiano Adolfo Mejía en la escritura de sus piezas para piano. Esta es una tarea que requiere de una descripción analítica de los procesos y técnicas de composición utilizados; para ello se debe recurrir a los análisis armónico, formal, contrapuntístico y rítmico de estas obras. Mediante estos análisis se busca desarrollar y sistematizar algoritmos que expliquen la manera como fueron compuestas las piezas para piano de Mejía.

El estudio de un estilo se puede abordar desde diferentes puntos de vista; uno, muy general y que se enmarca en el campo de la estética, es el que acude a la contextualización histórica y a la descripción de las características expresivas de la música. También se puede caracterizar un estilo a través de la comparación de un determinado lenguaje con el de otros autores para llegar así a la delimitación de escuelas o grupos.

Para comprender un estilo también es válido estudiarlo de manera individual, ahondando en sus características puramente musicales y tratar de entenderlo desde la teoría musical. No se trata de negar las influencias de otros estilos de época o pertenecientes a una escuela determinada, sino, más bien, de realizar un estudio de la manera como un autor, en este caso Adolfo Mejía, llega a la elaboración de piezas determinadas y evidenciar así cuáles son los mecanismos o técnicas que le permiten esa escritura.

Palabras Claves: Estilo Musical – Análisis Formal – Análisis Armónico – Análisis Contrapuntístico – Análisis Rítmico – Algoritmos.

Abstract. This article aims at defining the composition style of the piano pieces by Adolfo Mejía, a Colombian composer. This is a task that requires of an analytic description of the processes and techniques that are used; to accomplish this, a harmonic, formal, contrapuntist and rhythmic analysis is necessary. Through this analysis, development of algorithms that explain the way in which these works were composed is looked for.

* Licenciado en Pedagogía Musical de la Universidad Nacional de Colombia; Especialista en Informática para la Docencia- Edumática de la Universidad Central de Colombia; Candidato a la Maestría en Música de la Universidad EAFIT; Docente de Materias Teóricas en el Conservatorio del Tolima. leonardo.zambrano@conservatoriodeltolima.edu.co

The study of Musical Style can be approached from different viewpoints; one of them is very general and deals with Aesthetics. It consists of a historic contextualization and a description of the expressive characteristics of music. Another way to define a musical style is comparing certain languages with another composer's and by means of that comparison to be able to delimit style groups or schools. A musical style can also be studied individually, getting deep into its pure musical characteristics, trying to understand it exclusively from Music Theory. It's not about denying the influence of an époque or school style but rather to find out how a composer, in this case, Mejía wrote these piano pieces and to discover the process and techniques he uses.

Key Words: Musical Style – Formal Analysis – Harmonic Analysis – Contrapuntist Analysis – Rhythmic Analysis – Algorithms

Introducción: Teorías sobre el análisis del estilo musical

En la formulación de las teorías del estilo se pueden determinar tres grandes corrientes de pensamiento; a saber: 1) El análisis básico, donde se formulan definiciones de un estilo musical particular, mediante el estudio de la aplicación que hace el compositor de los principales elementos de la música (ritmo, armonía, contrapunto, forma); 2) La crítica del estilo, que tiene que ver con una contextualización histórica y con aspectos formales y filosóficos; y 3) La sistematización del estilo, en la que se aplican técnicas de recolección de datos y que tiene como fundamento las llamadas Teorías de la Información.

Al revisar la literatura sobre el análisis del estilo se pueden encontrar los diversos enfoques determinados en el párrafo anterior. Las propuestas de Miguel A. Roig-Francolí (2003) y Jan La Rue (2004) coinciden en muchos aspectos. Los dos aducen que, para determinar el estilo musical se debe acudir al análisis de los principales elementos de la música: el ritmo, la dinámica, la melodía, la armonía y la forma. En un plan total de análisis del estilo La Rue propone tres puntos principales por tratar; Estos consisten en antecedentes, observación y evaluación. En cuanto a los antecedentes, el au-

tor afirma que se debe realizar una contextualización histórica. En el punto de observación, el análisis se debe enfocar en tres dimensiones: grandes, medias y pequeñas. A los diferentes elementos de la música (sonido, armonía, melodía y ritmo) él los llama *elementos contributivos*. Otro aspecto que se debe estudiar dentro de este punto tiene que ver con el *crecimiento*. El concepto de crecimiento lo define como “el resultado de los cuatro elementos anteriores”. En éste se combinan dos facetas: fuentes de movimiento y fuentes generadoras de la forma. Las fuentes de movimiento están relacionadas con los grados de variación y la frecuencia de cambio. Las fuentes generadoras de la forma consisten en la articulación, las opciones de continuación (recurrencia, desarrollo, respuesta o interdependencia y contraste), los grados de control (conexión, correlación y súper-relación) y las formas convencionales.

Roig-Francolí (2003) establece varios cuestionarios que indagan sobre los diferentes elementos que determinan el estilo musical. Para él, estos elementos se pueden clasificar así: 1) Ritmo, métrica y tempo; 2) Melodía; 3) Armonía y ritmo armónico; 4) Tonalidad; 5) Textura; 6) Forma y crecimiento formal; 7) Dinámica y 8) Timbre e instrumentación. En las preguntas referidas al ritmo, se trata de



El estilo musical en las piezas para piano de Adolfo Mejía

encontrar si existen patrones variados o contrastantes, si se presentan motivos rítmicos y encontrar todas las indicaciones que alteren o modifiquen la regularidad. Con respecto a la melodía, las preguntas también indagan sobre la presencia de patrones y motivos, sobre el contorno, interválica y la función de las melodías en la forma. Con respecto a la armonía se busca determinar qué tipo de lenguaje usa el compositor, si es tonal, modal o atonal entre otros. También se pregunta sobre la función de la armonía con respecto a la forma y sobre el grado de disonancia. Además, el ritmo armónico se debe tener en cuenta en este punto del análisis. En el punto *tonalidad*, se hacen preguntas muy parecidas a las del punto *armonía*. Al indagar sobre la textura, se trata de encontrar si es contrapuntística u homofónica y definir las características de dicho contrapunto u homofonía. Las últimas preguntas buscan encontrar los recursos relacionados con la dinámica y la orquestación usados por el compositor.

Por su parte Leonard Meyer En su libro *Style and Music - Theory, History, and Ideology* (1996) presenta una aproximación de un nivel conceptual más profundo:

el estilo consiste en la replicación de patrones, bien sea en el comportamiento humano o en los artefactos producidos por el comportamiento humano, siendo esto el resultado de una serie de elecciones realizadas dentro de un conjunto de restricciones (1996, p. 1).

Según Meyer, un compositor conoce un lenguaje que ha heredado de sus antecesores y tiene arraigado, de manera consciente o inconsciente, un conjunto de patrones propios de ese lenguaje, pero es la libertad de elegir la combinación de esos patrones lo que le permi-

te configurar un estilo propio. Pero no sólo es la oportunidad de decisión sobre este lenguaje lo que caracteriza un estilo; también lo son las desviaciones que un autor pueda realizar del mismo. En este sentido, existen rasgos que son semejantes y otros que se alejan de la similitud. La definición de un estilo entonces puede expresarse, después de formular alguna hipótesis, como la tensión entre el lenguaje conocido y las desviaciones realizadas por el compositor, en relación con algún marco de restricciones.

Para Meyer las restricciones no son fácilmente identificables debido a que, generalmente, son tácitas y se aprenden por la experimentación. Dichas restricciones han sido usadas de manera indiscriminada en diferentes niveles: para describir el estilo de un autor, de un movimiento particular e, incluso, para describir el estilo de una cultura. Por esta razón, Meyer propone una jerarquización de esas restricciones y las divide en leyes, reglas y estrategias. Las leyes son universales, no están determinadas por la cultura. Las reglas, por el contrario, son intraculturales. Las estrategias se encuentran dentro de las reglas. Mientras las reglas son finitas, las estrategias usadas para aplicar esas reglas pueden ser ilimitadas.

Uno de los aportes centrales en la disertación de Meyer lo acerca a las teorías de la información. Afirma que el estilo se fundamenta esencialmente en la “*replicación de patrones*” y que “*el análisis del estilo comienza con la clasificación*” de esas replications, pero la definición de un estilo no consiste en la compilación de características que sirven como identificadores o marcas: “*el análisis del estilo es más ambicioso. Busca formular y probar hipótesis que expliquen por qué los rasgos que se llegaron a encontrar como característicos de algún repertorio – sus patro-*

nes melódicos replicados, agrupaciones rítmicas, progresiones armónicas, texturas, timbres y demás – encajan, se complementan unos con otros” (Meyer, p. 10). Así, los resultados estadísticos productos de la comparación de los diferentes rasgos de una música determinada son parte importante del análisis del estilo, pero también los son las relaciones presentes entre ellos.

Las teorías formuladas por Meyer han influido en las investigaciones existentes dentro del campo del desarrollo de la Inteligencia Artificial. Dichas investigaciones están dirigidas a lograr que los computadores sean capaces de componer música. Uno de los pioneros en esta área es el científico David Cope (2004), quien ha logrado que un programa sea capaz de sintetizar un estilo determinado y producir una composición que contiene las características de este estilo. Para alimentar con datos e instrucciones este programa, el investigador ha identificado una serie de componentes dentro de la música que son claves para poder modelar un estilo particular. Estos componentes se pueden resumir de la siguiente forma: a) Niveles de tensión en el discurso (este punto hace referencia a la lógica entre tensión y resolución que usa el compositor en su discurso musical.

b) Firmas (*Signatures*), que tienen que ver con patrones, giros, que son recurrentes en las distintas piezas o dentro de cada una de ellas. c) Heraldos (*Earmarks*), los que hacen referencia a aquellos pasajes musicales que anuncian cambios en el discurso o que algún evento musical importante va a suceder. d) Conectores (*Unifications*), que consisten en los pasajes que sirven de transición entre ideas musicales.

Análisis del Contrapunto

El primer preludio, en fa menor, comienza con una sección de textura contrapuntística (ejemplo 1). La técnica de contrapunto empleada en dicha sección tiene características tradicionales, en el sentido de que usa elementos típicos, como por ejemplo el movimiento contrario; o líneas que usan como estructura fundamental una escala o un arpeggio; o el desplazamiento rítmico (contrapunto sincopado) y, por supuesto, la independencia de las voces. Sin embargo, el tratamiento de la disonancia no corresponde a las técnicas renacentistas o barrocas.

En el ejemplo 2, se analiza la estructura de la voz inferior; ésta se mueve dentro del primer tetracordio de la escala de Fa menor. La voz superior dibuja un descenso entre las notas

Ejemplo 1



Ejemplo 2





El estilo musical en las piezas para piano de Adolfo Mejía

fa y re bemol y un tetracordio, también descendente, entre si bemol y fa (ejemplo 3). En los gráficos que se muestran abajo, se pueden ver estas configuraciones melódicas; las notas con corchete representan bordaduras o escapadas, llamadas bordaduras incompletas por algunos autores estadounidenses, las ligaduras entrecortadas (---) indican la nota con la que están relacionadas dichas bordaduras y las ligaduras punteadas, representan saltos dentro de un arpeggio. En el ejemplo 2, la octava en la nota final indica el cambio de registro.

Otro caso en el que se puede observar un manejo contrapuntístico es el pasaje que está entre los compases 35 y 39 del *Pasillo* N°1 en *Re mayor* (ver ejemplo 5). La estructura principal para la composición de estos compases es el arpeggio; en los cuatro primeros, se conforma uno de *Si bemol mayor*. En la voz superior, el mi bemol y el do, presentes en la escala descendente inicial, pueden interpretarse como apoyantes del *re* y el *si bemol*, respectivamente. El *mi bemol* y el *sol* del segundo compás actúan como *cambiatas*. En el tercero y cuarto compases de este pasaje, en la voz superior, se puede identificar un arpeggio de *Do menor*, en el que el *si*

natural puede considerarse una nota cordal con respecto al bajo, pero linealmente, es posible concebirla como una bordante incompleta del do.

En la voz inferior, el segundo y el tercer compás, al igual que en la voz superior, también se dibuja un arpeggio de *Si bemol*, con el *sol* como bordadura del *fa*, un *mi bemol* de paso y las notas *re* y *fa* como saltos cordales. El tratamiento de las disonancias, en este segmento, es libre; no son resueltas de manera convencional. Por ejemplo, la segunda mayor que se forma en la primera corchea del segundo compás es sucedida por una cuarta. En el quinto compás de este pasaje, en la cuarta corchea, se presenta un intervalo de séptima mayor, al que le sigue una cuarta justa y luego una segunda mayor que va hacia una séptima menor. Sin embargo, el hecho que alguna de las voces se mueva por grado conjunto y el respaldo de la arpegiación, hacen que su sonoridad se suavice. El cuarto y el quinto compás tienen como base un arpeggio de *Do menor*, en la voz superior un *si becuadro* es bordante del *do* y *re* y *fa* están como notas de paso. En la voz inferior, de estos mismos compases, el *do* y el *mi bemol* son saltos cordales,

Ejemplo 3



Ejemplo 4



mientras que el *si bemol* es una nota de paso entre las notas *do* y *la*.

En el penúltimo compás de este mismo pasillo también se presenta el uso de técnicas de contrapunto. El compás que lo antecede es de textura homofónica y el compositor consigue variedad mediante el cambio a textura contrapuntística.

Tal como se puede observar en el ejemplo 7, este fragmento está basado en un arpeggio del acorde de *La séptima*, el *si natural* es una *cambiata*, el *fa sostenido* y el *re* actúan como apoyantes de paso. La resolución de este acorde es “académica”, con el séptimo grado que resuelve al octavo; el cuarto, al tercero y el quinto, al primero. La sucesión de sextas paralelas es una

técnica que es típica del contrapunto, tanto renacentista, como del siglo XVIII.

Otro caso de contrapunto se presenta a partir del compás 38 de *El Burrito* (ejemplo 8). Este pasaje se puede analizar como un caso del uso de melodía compuesta. En el ejemplo 9, se puede evidenciar la existencia de dos líneas en la voz superior del primer compás, así mismo como en el último. En el acompañamiento, en la parte inferior, conviven tres líneas a manera de *ostinato*. La inferior se mueve dentro de un intervalo de cuarta justa, la voz del medio es un *fa* bordado con un *sol* y la voz superior es un *la* bordado con un *si*, todo esto dentro de una armonía de *Solcon novena*.

A partir del compás 39 de *Apuntes2* (ejem-

Ejemplo 5



Ejemplo 6



Ejemplo 7





El estilo musical en las piezas para piano de Adolfo Mejía

plo 10) se presenta un pasaje que tiene como estructura básica, en su parte superior, una escala parcial descendente entre *mi* y *la*, tal como se muestra en el ejemplo 11. La parte inferior se puede analizar como un salto de cuarta desde la nota *la* a un *re* y un posterior descenso con retorno al *la*. La voz inferior, en la parte superior, tiene como fundamento un movimiento de bordado entre *fa* y *mi*. En el cuarto compás de la voz superior se presenta una elaboración interna

de la escala descendente; esa misma línea ahora se presenta con una disminución rítmica.

Textura arpegiada (estilo *brisé*)

En las piezas para piano de Adolfo Mejía la textura arpegiada o estilo *brisé* es más característica de los preludios. En algunos casos, aparece en combinación con técnicas de contrapunto, como en el pasaje del *Preludio 1* que se muestra en el ejemplo 12. En otras ocasiones, sólo se tra-

Ejemplo 8



Ejemplo 9



Ejemplo 10

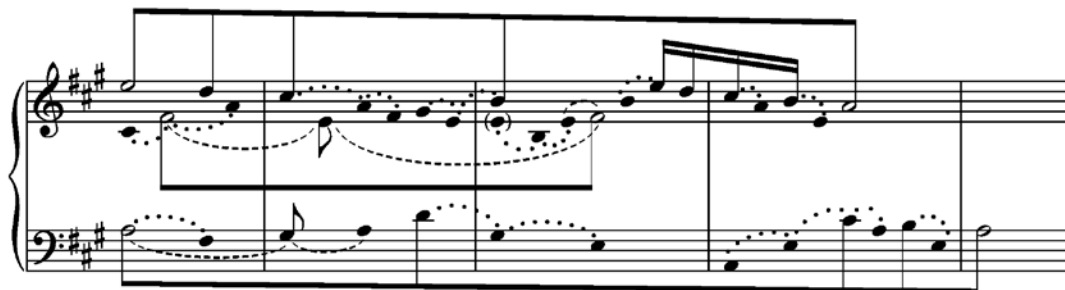


ta de la arpegiación de acordes, es decir, la armonía convertida en melodía. En el primer compás (compás 11 en la partitura) del ejemplo 12, en el pentagrama superior aparecen dos líneas melódicas, y luego una voz intermedia arpeggia un acorde de *Si bemol* aumentado con séptima mayor (ejemplo 13). Esta textura es compleja gracias a la coexistencia de melodía y textura arpegiada. En el siguiente compás, en la voz inferior del pentagrama superior, a partir del segundo pulso, se arpeggia un acorde de *Re séptima* con la quinta bemol (ejemplo 14)

Entre los compases 28 y 34 (ejemplo 15) encontramos un pasaje en el que el tratamiento de la textura arpegiada es mucho más simple. Sobre dos motivos ritmo-melódicos, presentes en el pentagrama inferior, se realizan arpeggios de armonías *pluscuamtriádicas*. El primer motivo, consistente en los saltos de quinta, hace parte de la armonía, el segundo motivo tiene características más melódicas y su ritmo, consistente en una blanca y dos corcheas, se convierte en un *ostinato*.

En el ejemplo 16, se muestran los diferen-

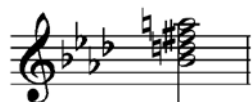
Ejemplo 11



Ejemplo 12



Ejemplo 13



Ejemplo 14





El estilo musical en las piezas para piano de Adolfo Mejía

tes acordes utilizados en este pasaje. Se puede observar un acorde de *Mi mayor con 9ª mayor*, otro de *Mi mayor con 11ª, 9ª mayor y 5ª bemol*; otro acorde de *Re mayor con 9ª mayor*; un cuarto acorde de *La menor con 9ª mayor* y el último acorde de este ejemplo que consiste en un *Mi bemol con 7ª mayor*.

En el ejemplo 17, se muestra un pasaje que comienza en el compás 81 del *Preludio en Fa menor*; aquí también se presenta la arpeggia-

ción de acordes pluscuamtriádicos, pero la técnica es diferente porque se usa el movimiento contrario entre la parte inferior y la superior.

El ejemplo 18 muestra los acordes usados en este pasaje. El primero y segundo compases de este ejemplo arpeggian un acorde de *La bemol aumentado con 9ª mayor*; en el tercer compás, se presenta un acorde de *La bemol mayor con 9ª aumentada*; el cuarto compás se trata de una armonía de *Do aumentado con 7ª mayor*; el

Ejemplo 15

Ejemplo 16

Ejemplo 17

acorde del quinto compás es un *Mi mayor con 7ª disminuida y 9ª mayor*; en el sexto compás se elabora una armonía de *Mi7 con 9ª mayor* y el último compás de este ejemplo dibuja un acorde de *Re7 con 9ª mayor*.

El segundo preludio está compuesto, casi en su totalidad, con textura arpegiada. Un punto para resaltar es el uso de una técnica que consiste en alargar dos notas del arpeggio en el pentagrama inferior; de esta manera, se logra

crear un *ostinato* que sirve como bajo acompañante.

Esta técnica de resaltar ciertas notas dentro de un arpeggio, bien sea alargando algún miembro del acorde o incluyéndolo dentro de una línea, también es utilizada en el tercer preludio en *Reb mayor*, a partir del compás 33 (ejemplo 20).

En el ejemplo 21 se muestra el comienzo de la danza “Pincho”, la textura arpegiada es

Ejemplo 18



Ejemplo 19



Ejemplo 20





El estilo musical en las piezas para piano de Adolfo Mejía

usada aquí como acompañamiento, pero también a manera de conector entre las líneas melódicas.

En el comienzo del *Preludio N° 3 en Re bemol mayor* (ejemplo 22), la técnica de arpegiación se usa para generar líneas melódicas mediante la separación rítmica de los miembros de un acorde y también para lograr ambientes sonoros con el uso del pedal. La sonoridad total que se configura en este pasaje sugiere una armonía cuártica (ejemplo 23).

Textura homofónica

La melodía con acompañamiento o textura homofónica aparece claramente en el comienzo del *Pasillo N° 2 en Re mayor*. Los acordes de la mano izquierda aparecen figurados con el patrón rítmico típico del pasillo. La melodía en principio es una sola línea pero luego adquiere un tratamiento a la manera de coral, convirtiéndose en una especie de *melodía gruesa*.

En la pieza *Apuntes N° 2*, en el comienzo (ejemplo 25), se puede observar una textura de coral, que está muy relacionada con la homofó-

Ejemplo 21

Ejemplo 22

Moderato

Ejemplo 23

nica, después del cuarto compás se retoma dicha homofonía; una serie de acordes acompaña una melodía realizada con ritmos de semicorcheas.

El ejemplo 26 muestra los cuatro primeros compases del *Bambuco 1 en Si menor*, aquí se puede observar otra técnica de uso de la textura homofónica. Esta consiste en la figuración de un acorde que sirve como patrón de acompañamiento. La melodía es reforzada con un intervalo de tercera.

En la danza llamada “*Trini*”, Mejía también recurre a la textura homofónica, en este caso, una serie de arpeggios en la mano derecha sirven como acompañamiento a una melodía en el registro grave del piano. El ejemplo 27 muestra este pasaje que se encuentra a partir del compás 53.

Otros ejemplos de textura homofónica se observan en los ejemplos 28, 29 y 30, correspondientes a pasajes de las obras “*Trini*”, “*Ma-*

Ejemplo 24

Ejemplo 25

Ejemplo 26



El estilo musical en las piezas para piano de Adolfo Mejía

nopili” y “*Vals Infantil*”, respectivamente. En estos fragmentos, las melodías son armonizadas con acordes que se prolongan durante un compás o dos, de manera sostenida o de manera reiterada en cada pulso. En el ejemplo correspondiente al “*Vals Infantil*”, se interrumpe el ritmo de Vals con una síncopa.

Melodía gruesa o “*planning*”

A partir del compás 10 del *Pasillo N°3 en Re mayor* (segundo compás del ejemplo 31), la melodía se refuerza con acordes que se mueven de forma paralela. Esta técnica es usada en el Jazz, en cuyo contexto lo llaman *voicing*, en las técnicas de orquestación lo llaman *planning*.

Ejemplo 27



Ejemplo 28



Ejemplo 29



Ejemplo 30



Es una melodía gruesa que sirve para reforzar la sonoridad de la línea. En este pasaje, dicha línea es acompañada con un bajo rítmico en la voz inferior y con una serie de arpeggios en la voz intermedia.

En el ejemplo 32, se muestran los compases 46 y 47 de la pieza llamada *El Burrito*; aquí se puede observar otro ejemplo de melodía gruesa conformada por los intervalos de cuarta y octava.

Politexturas

En la mayoría de las piezas aparecen momen-

tos en que las diferentes texturas se combinan; es así como conviven técnicas de contrapunto, homofonía y textura arpegiada en un mismo fragmento.

En el ejemplo 33, *Pasillo 1 en Re Mayor*, hay una línea melódica que sobresale, un bajo con el patrón rítmico característico del pasillo que la acompaña y un contrapunto en la voz intermedia.

El ejemplo 34 corresponde a los primeros compases del *Pasillo N° 3 en Re mayor*; este pasaje también está compuesto por una textura compleja que involucra varias técnicas. En la

Ejemplo 31



Ejemplo 32



Ejemplo 33





El estilo musical en las piezas para piano de Adolfo Mejía

voz superior, se presenta una melodía elaborada con la técnica de melodía gruesa; en la voz inferior, hay otra melodía que está reforzada con otra melodía paralela, básicamente a distancia de una tercera. Por último, esas melodías se encuentran sustentadas con un bajo rítmico. La politextura de este pasaje tiene, además, un tratamiento contrapuntístico.

El bajo

Para entender el estilo de composición de estas piezas, es necesario tener en cuenta los diferen-

tes patrones de bajo acompañante con las que se armonizan algunas de ellas.

La ilustración de abajo (ejemplo 35), hace parte del *Preludio* N° 1 (compases 31 a 40). Aquí se puede ver cómo un bajo realizado con ritmo de blanca y dos corcheas, se repite a manera de *ostinato*; éste es un bajo que no sólo sirve de soporte armónico, sino también rítmico.

En el ejemplo 36, se muestra otro caso de bajo rítmico, esta vez acompañando la melodía del *Preludio* N° 2 (compases 2 a 6). Este bajo consiste en una blanca y una negra que se repite

Ejemplo 34

Ejemplo 35

de manera constante y está presente en casi toda la pieza; los intervallos que lo componen cambian de acuerdo con el transcurso armónico.

La sección comprendida entre los compases 33 y 70, del *Preludio N° 3*, tiene como sustento armónico y rítmico un bajo que consiste en una blanca con puntillo que se repite de manera constante.

Los bajos de los tres primeros pasillos responden al patrón típico que se usa para el acompañamiento de este género, los ejemplos 38, 39 y 40 corresponden a dichos pasillos.

En el bajo del *Pasillo N°4* (ejemplo 41), ya no se presenta el silencio de corchea, ahora se aparece una síncopa con una negra completa. A partir del compás seis, la primera nota del

Ejemplo 36

Ejemplo 37

Ejemplo 38



El estilo musical en las piezas para piano de Adolfo Mejía

patrón rítmico se sostiene para prolongarse en una blanca con puntillo.

Los bajos de los dos bambucos muestran una mayor variedad de patrones rítmicos; éstos se pueden observar en el ejemplo 42:

En la pieza *Apuntes N° 1*, se presenta un acompañamiento en la mano izquierda que corresponde a las características de un bajo, aun-

que puede ser interpretado también como un acompañamiento armónico.

Análisis armónico

Para realizar un estudio comparativo del tipo de acordes usados en la escritura de estas obras, se hace necesario realizar un conteo y clasificarlos en diferentes categorías. Para ello, los agru-

Ejemplo 39



Ejemplo 40



Ejemplo 41



Ejemplo 42 Bajos de Bambucos

a)	b)	c)
		
d)	e)	f)
		
g)	h)	i)
		

paremos en cinco clases diferentes: 1) Acordes de tipo 1: aquellos que se forman sobre cada uno de los grados de la escala mayor o de la menor armónica, incluyendo la dominante con séptima y el segundo con séptima; 2) Acordes de tipo 2: son los acordes básicos triádicos, a los cuales se les ha añadido una séptima, con excepción de los acordes de segundo y quinto grados; 3) Acordes de tipo 3: son los acordes de tipo 1 o tipo 2 a los que se les ha alterado la tercera, la quinta o la séptima; 4) Acordes de tipo 4: son acordes cuya fundamental es una nota de la escala que ha sido ascendida o descendida de manera cromática y 5) Acordes de tipo 5 que son aquellos con novena. Hay un caso en el que aparece un acorde con undécima y está debidamente relacionado en el conteo, pero en cuanto al uso de armonías pluscuatriádicas, el lenguaje usado para estas piezas no sobrepasa, en general, los acordes con novena.

A continuación se presenta una relación del número de acordes según la clasificación propuesta, agrupados en géneros, cuando esto sea posible:

Los Preludios

En la primera parte del *Preludio 1* aparecen rela-

ciones modales entre los acordes, lo cual es enfatizado con la ausencia del acorde de dominante. A partir del compás 9, y después de una repetición de la idea inicial, se presenta un pasaje de carácter contrastante con contenido armónico cromático.

El *segundo Preludio* se caracteriza por una armonía estática, donde notas de pedal se mantienen durante varios compases. El acorde de que se sostiene durante nueve compases, durante los cuales se configura la primera frase. La segunda frase está sustentada con el mismo pedal en la nota *fa* de la idea anterior, pero las demás notas conforman un acorde de *do disminuido con séptima*, es decir un v^{o7} . A partir del compás 18 la actividad armónica se incrementa un poco, pero aún sigue siendo estática debido a la alternancia entre los acordes de tónica y subdominante. La sonoridad plagal que caracteriza esta pieza sólo se rompe en el compás 26 cuando aparece un acorde de dominante; a partir de ahí se presentan progresiones más tonales, pero la relación modal es todavía fuerte.

La primera idea melódica, del *Preludio 3*, sólo tiene dos acordes, un I y un iii, esto da cuenta de un ritmo armónico elongado. La segunda idea comienza con un IV grado, al que le sigue la progresión I-IV-V, para terminar así

Ejemplo 43



El estilo musical en las piezas para piano de Adolfo Mejía

en una semicadencia, punto de inestabilidad que permite una repetición de la idea inicial. En el compás 33, comienza una nueva sección elaborada con textura arpegiada. La progresión armónica está en la región dominante (La \flat Mayor), pero presentada como cadencia rota, es decir un quinto que va un \flat , en este caso la progresión de manera exacta es V- \flat vi \flat ; esta misma progresión se repite más adelante en la región de tónica.

En estos tres Preludios se puede observar la poca presencia del acorde de V grado (dominante), sobre todo dentro de la progresión V-I, a manera de cadencia. En el primer Preludio sólo aparece tres veces, en diversas formas pluscuamtriádicas; en el segundo preludio aparece siete veces, pero sólo tres veces en la cadencia fuerte V-I; en el Preludio 3, hace más presencia al aparecer diez veces, pero dentro de ninguna progresión cadencial V-I.

Acordes de tipo 1	Acordes de tipo 2	Acordes de tipo 3	Acordes de tipo 4	Acordes de tipo 5
92	15	25	20	8

Los Pasillos

Los tres primeros pasillos están compuestos con progresiones armónicas tradicionales dentro de la marcha tónica, subdominante, domi-

nante, tónica. La armonía del cuarto pasillo, en cambio, muestra una armonía menos convencional. La armonía pluscuamtriádica aparece, en dicho Pasillo, como sonoridad característica

Acordes de tipo 1	Acordes de tipo 2	Acordes de tipo 3	Acordes de tipo 4	Acordes de tipo 5
143	17	7	2	4

Improvisación

La técnica de pedal vuelve a aparecer en esta pieza. En la frase inicial, una nota sol se mantiene en el bajo, mientras un acorde italiano y un segundo con séptima, ambos en segunda inversión sirven para prolongar la armonía de tónica. La segunda frase extiende la primera idea mediante la secuenciación de un motivo basado en el intervalo de quinta con el que comienza la pieza. Gracias a esta secuencia surgen una serie de armonías cromáticas que conducen hacia un compás realizado, nuevamente, con técnica de pedal que sirve como transición para la repetición de esta primera sección.

El comienzo de la segunda parte sugiere la entrada de la relativa mayor, pero la aparición de acordes de sol menor (tónica) todavía re-

cuerda la tonalidad original. La progresión lleva a escuchar el cuarto grado de *Sol menor* como un segundo de *Si bemol mayor*; sin embargo, esta nueva tonalidad aparece representada con un acorde de tónica en segunda inversión, lo cual genera inestabilidad. A continuación, una variante del acorde alemán y su resolución a la dominante producen una semicadencia. Esta variante del acorde alemán en cuestión tiene una estructura diferente al acorde típico de esta categoría; aquí aparece escrito en tonalidad mayor, es decir, es semidisminuido con la tercera bemol. A continuación, la música vuelve a la tonalidad original, pero, esta vez, se presenta en modo mayor. El séptimo grado sufre una transformación de menor en disminuido para continuar a un séptimo con novena. Un pasaje

de escala conecta con la repetición de la frase con la que había empezado la segunda parte. La

pieza termina con una cadencia en la tonalidad de la relativa mayor.

Acordes de tipo 1	Acordes de tipo 2	Acordes de tipo 3	Acordes de tipo 4	Acordes de tipo 5
22	4	6	1	1

Las Danzas

La primera danza, “*Trini*”, comienza con una presentación de un mismo motivo transportado que hace que se configuren dos cadencias rotas en la primera frase, una en la región de tónica y otra en la región de su relativa. Mejía vuelve a usar la técnica de pedal en la frase 3, un pedal de quinto grado sustenta una progresión que extiende un encadenamiento básico de *subdominante a la dominante* mediante el uso de acordes cromáticos y *de la dominante de la dominante*. El resto de la obra transcurre con progresiones convencionales dentro del lenguaje tonal.

En la frase inicial de la segunda danza, “*Pincho*”, el descenso cromático de la tercera del acorde ocasiona la transformación de la subdominante mayor en menor. La tercera frase finaliza la primera sección de esta obra; en

la primera casilla, se presenta una tonización del tercer grado, pero retorna inmediatamente a la dominante de la tonalidad original para permitir la repetición de esta primera parte. En la segunda casilla, llama la atención un acorde francés ((V $\frac{4}{3}$ ^{5b})V) que en lugar de ir a un acorde cadencial de cuarta y sexta o uno de quinto grado, como es usual, resuelve en un tercer grado (que también tiene función de dominante), en primera inversión. La quinta frase está constituida por octavas paralelas (melodía reforzada) en la mano derecha, mientras la izquierda arpeggia una armonía de dominante con novena. En la sexta frase, la dominante del tercero se conecta con otra dominante, esta vez del segundo grado, gracias a un descenso cromático en el bajo. Las dos últimas frases prolongan, con dominantes secundarias, la cadencia típica V-C¹³V.

Acordes de tipo 1	Acordes de tipo 2	Acordes de tipo 3	Acordes de tipo 4	Acordes de tipo 5
95	6	5	2	1

Manopili

En el comienzo de la obra, las dos primeras frases realizan una extensión de la armonía plagal; los tres acordes involucrados están relacionados por el hecho de que comparten notas: la subdominante contiene la nota principal de la tónica, el sexto contiene esa nota, y, su fundamental también está incluida en el acorde de cuarto grado. La armonía es aparentemente estática, pero logra movimiento gracias a la armonía

pluscuamtriádica. La tercera frase es muy activa en cuanto a acordes alterados; extiende la región de subdominante. Hacia el final de la frase se presenta una tonización del cuarto grado de la tonalidad inicial (*Sol mayor*) y termina con una progresión que involucra un acorde alemán. Las armonías se producen por el ascenso o descenso cromático de alguna de sus partes y generalmente mantienen una nota en común. La frase 4 es una cadencia que prolonga



El estilo musical en las piezas para piano de Adolfo Mejía

ga la región de subdominante de la tonalidad básica de esta pieza, que es *Mi menor*, la cual es confirmada hacia el final con su dominante que resuelve a tónica. Hacia el final de la pieza, la música retorna a *Sol mayor* para corroborar

la ambivalencia tonal entre las dos tonalidades relativas que tiene esta obra. En la última frase, mediante un acorde común, se retorna a *Mi menor*, tonalidad en la que termina la pieza.

Acordes de tipo 1	Acordes de tipo 2	Acordes de tipo 3	Acordes de tipo 4	Acordes de tipo 5	Acordes de tipo 6
57	4	6	2	4	1

Valse Infantil

La tónica con séptima y su extensión mediante un acorde de sexta y cuarta del cuarto grado armonizan la primera frase. En la tercera frase se presenta la técnica de acordes paralelos (*planning*), en este caso arpegiados; cada uno de ellos con su séptima. La frase 9 presenta una *dominante del séptimo bemol*, que es el *napolitano de la relativa menor*; este acorde resuelve a la

sonoridad esperada, pero gracias a la adición de su séptima, dicha resolución no resulta contundente. Por medio de alteraciones cromáticas y aprovechando una nota común, la frase termina con una dominante alterada que sirve para preparar el regreso del tema inicial. Las últimas frases conforman una cadencia típica del lenguaje tonal: $(V^7)IV - IV - V^7 - I$.

Acordes de tipo 1	Acordes de tipo 2	Acordes de tipo 3	Acordes de tipo 4	Acordes de tipo 5
11	7	1	1	8

Análisis formal

Las formas usadas por Adolfo Mejía en sus piezas para piano son las típicas de la música escrita del Barroco y el Clasicismo. Aquí se presenta la respectiva relación de las que son usadas en las diferentes obras:

- Preludio 1: rondó
- Preludio 2: binaria
- Preludio 3: ternaria
- Pasillo 1: binaria
- Pasillo 2: binaria
- Pasillo 3: binaria
- Pasillo 4: rondó
- Bambuco 1: ternaria
- Bambuco 2: binaria
- Apuntes 1: ternaria

- Apuntes 2: binaria
- Improvisación: binaria
- El burrito: ternaria
- Trini: ternaria
- Pincho: binaria
- Manopili: binaria
- Valse Infantil: ternaria

A continuación se presentan algunos ejemplos de los análisis formales de estas piezas para piano:

1. Preludio 1

El *primer Preludio* comienza con una repetición de la primera idea; gracias a esto, se hace evidente la separación en dos frases de cuatro compases, con lo cual se conforma un periodo afirmativo.

La siguiente frase, construida básicamente con arpeggios, es difícil de separar de la misma forma que la anterior, ya que el movimiento constante de corcheas impulsa la música hacia el compás 13 y, en este punto, se hace una elaboración repetitiva del motivo presentado. Esta elaboración se entiende más como una extensión de la frase que como la presentación de una nueva idea o como una repetición de la misma.

La presentación continua de nuevas me-

lodías afianza el carácter improvisatorio de la pieza y da la impresión de que es carente de una forma definida. Sin embargo, el primer período (A) aparece repetido dos veces más, alternado entre material disgregante, una característica típica de la forma rondó. En el compás 17, vuelve el tema del rondó, pero esta vez está incompleto y es interrumpido con una elaboración del motivo del tercer compás; en este punto, se configura una “falsa reiteración”.



El estilo musical en las piezas para piano de Adolfo Mejía

Compases	Relación Formal Frases	Relación Formal Periodos	Secciones	Forma Total
1-4	a	A	A	RONDÓ
5-8	a	A	A	
9-16	b	B	B	
17-27	a'	C		
28-31	c			
32-39	d			
40-46	b	A	A	
47-50	a			
51-54	a	D	C	
55-58	e			
59-62	f			
59-62	f			
63-66	e			
67-70	g			
71-80	h	C'		
81-84	i			
85-88	c			
89-95	d	A	A	
96-100	j			
101-104	a	A	A	
105-108	a			
109-114	a'			

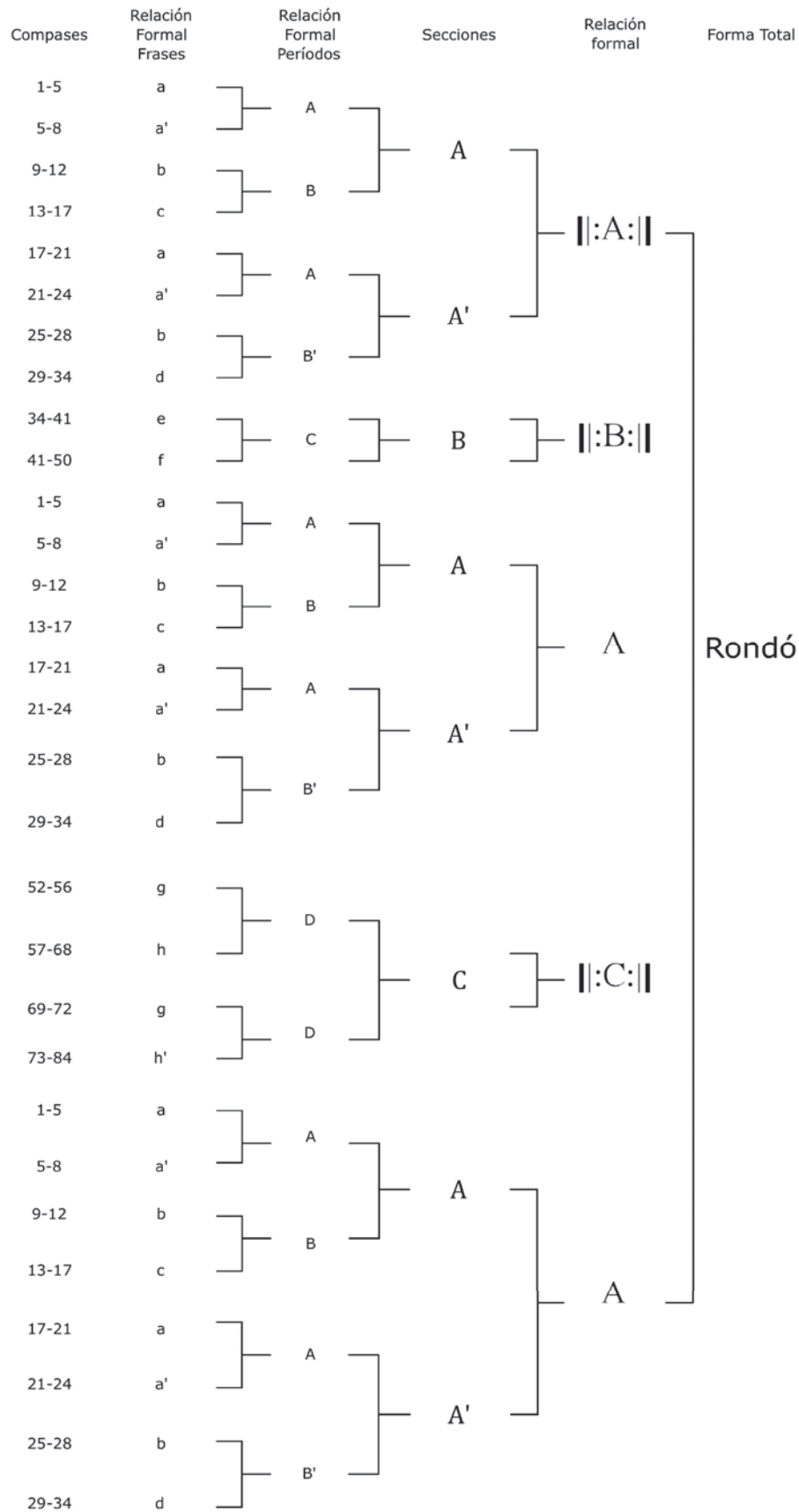
2. Pasillo 4

La sección “A” de este Pasillo, se repite tres veces, intercalada entre material contrastante. La música no aparece escrita en su totalidad en la edición que se ha tomado como referencia

para este trabajo, sino que las repeticiones están indicadas mediante los símbolos de *segno*. La partes contrastantes no son de igual proporción que la del tema rondó, por lo que la obra resulta asimétrica.



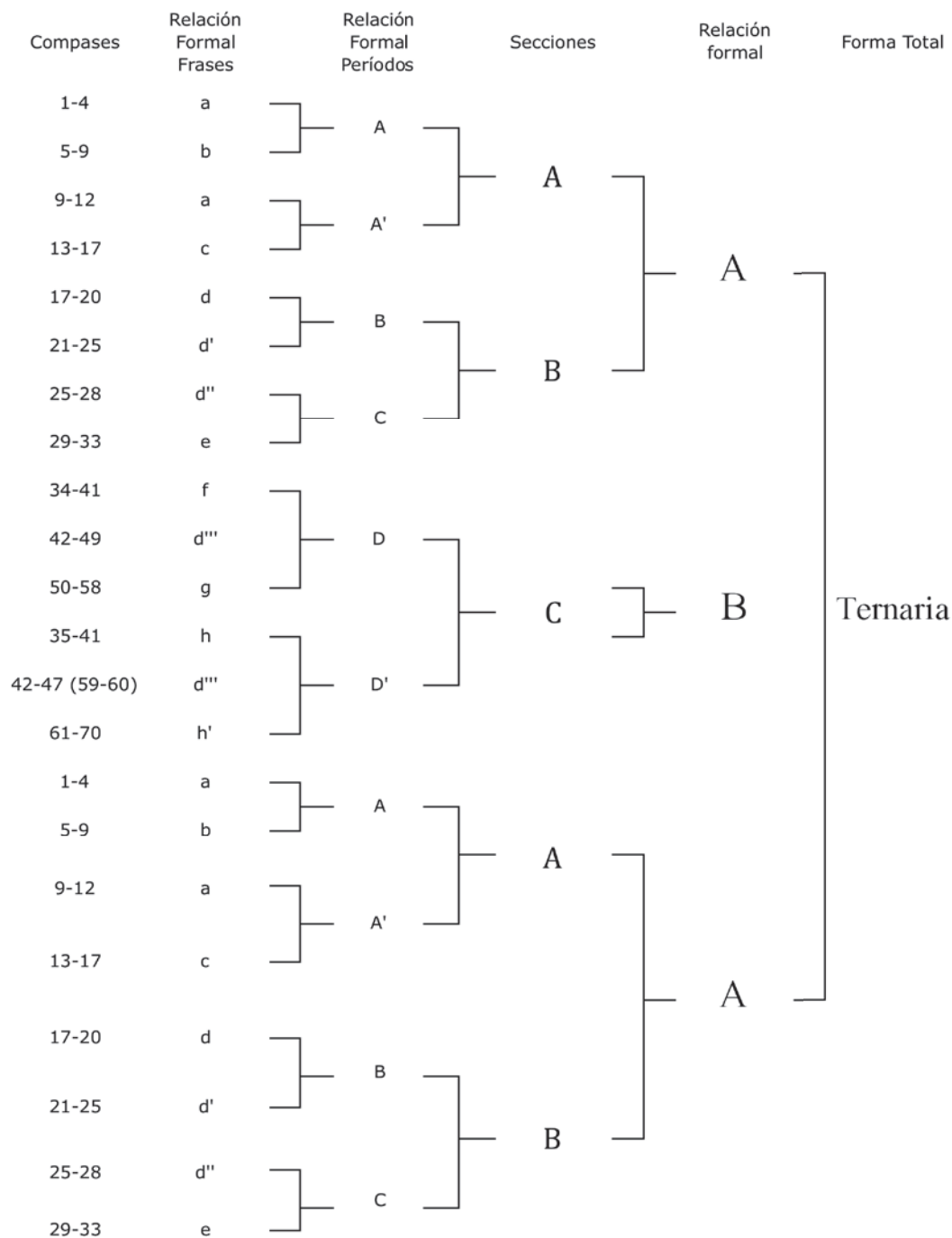
El estilo musical en las piezas para piano de Adolfo Mejía



3. Bambuco 1

Cada una de las dos primeras secciones “A” y “B” están conformadas por dos típicos dobles periodos, con la repetición de la primera frase en cada uno. La sección contrastante “C”, está

compuesta por periodos triples y contienen algún material de la sección “B”. La repetición de la primera parte indicada en la partitura con un *D.C. al Fine* redondea la pieza para constituir una forma ternaria.





El estilo musical en las piezas para piano de Adolfo Mejía

4. Apuntes 1

La forma de esta obra es ternaria y simétrica en su construcción; las dos secciones extremas

son iguales. La parte central es una frase que se extiende mediante el transporte de su motivo germinal.

Compases	Relación Formal Frases	Relación Formal Períodos (Secciones)	Forma Total
1-5	a		Ternaria
6-9	b		
11-16	c		
18-21	a		
22-25	b		

Análisis melódico

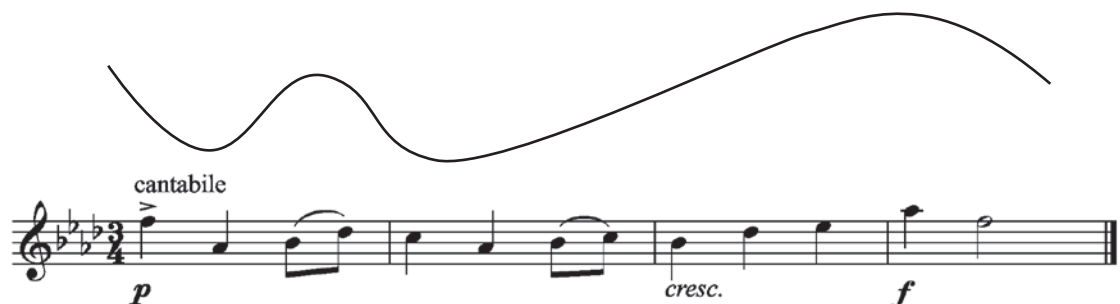
Las melodías de las piezas para piano de Adolfo Mejía tienen una escritura correspondiente a los cánones establecidos en la composición del siglo XVIII y de estilos anteriores. He aquí dos ejemplos de este tipo de melodías:

La construcción melódica, en las Piezas para Piano de Mejía, sigue las técnicas académicas de composición: a) los movimientos por grado conjunto son el fundamento de la composición de varias melodías; b) los contornos forman arcos hacia notas climáticas y anticli-

Preludio 1 (compases 1 a 4).



2. Preludio 1 (compases 55 a 58).



máticas y estas notas extremas, generalmente, no se repiten; c) los saltos dibujan arpeggios de la armonía acompañante y son compensados con movimientos en dirección contraria; d) existe coherencia en cuanto al uso de elementos rítmicos, los motivos se repiten para dar unidad al discurso; e) la forma básica es la frase de cuatro compases; f) las frases se pueden extender mediante elaboración motivica, secuenciación o repetición literal y g) las notas no estructurales pueden explicarse según las teorías de figuración melódica.

Algoritmos

Dentro de los procesos propios de la Teoría de la Información, los datos conseguidos deben

sistematizarse para sintetizar las conclusiones obtenidas. Una forma de expresar dichas conclusiones es mediante algoritmos, éstos pueden ser escritos con fórmulas matemáticas o con diagramas de flujo; para este trabajo se ha escogido esta última opción. En estos diagramas, cada figura geométrica tiene su significado: a) los rectángulos indican actividades; b) los rombos sugieren opciones desde las cuales se toman diferentes caminos y c) los romboides son datos, reglas o procedimientos que se requieren para realizar determinada actividad. Se presenta a continuación un ejemplo de estos algoritmos, el cual corresponde a la escritura de los preludios:

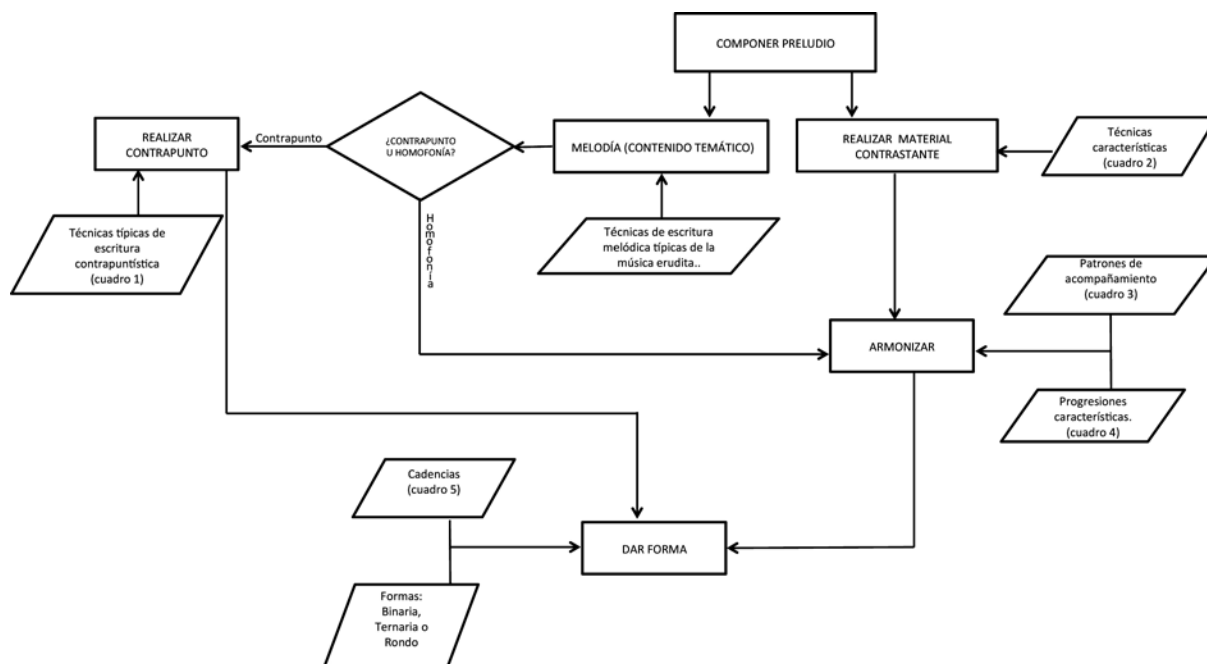


TABLA 2: PROGRESIONES USADAS EN MODO MAYOR

I	#	II	#	III	#	IV	#	V	#	VI	#	VII	#
I - iii ⁷	1	ii - V ⁷	1	iii ⁶ - VI	1	IV - I	4	V - I	1	vi ₆ - V	1	vii - II	1
I - IV ₆	3	ii - iv	1	iii - vii	1	IV - V	2	V ³ - vi ₆	1	vi ₆ ⁶ - V ⁹ ₇	1		
I - IV	4					IV ₆ - I	2	V - V ³	1	VI - iii	1		
I - ii	1					IV ₆ - V ₆	1	V - vi ₆ ⁶	2	vi - V	1		
I - v	1					iv - i		V - vi	1				
i - iii ⁶	1							V ⁹ - vi ₆ ⁶	1				
I - V	3							v - V	1				
								v - ii	1				
								V ₆ - I	1				
								V ⁷ - I	1				

Cuadro 4: Cadencias

1. Cadencias Intermedias:

a)

Musical notation for cadence a) in 3/4 time, key of B-flat major. The piece starts with a forte (*sfz*) dynamic. The right hand features a melodic line with a fermata over the final chord. The left hand provides harmonic support with chords. The piece concludes with a *rit.* (ritardando) marking.

b)

Musical notation for cadence b) in 3/4 time, key of B-flat major. The piece features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The piece concludes with a *molto rit.* (molto ritardando) marking.

c)

Musical notation for cadence c) in 3/4 time, key of B-flat major. The piece features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The piece concludes with a fermata over the final chord.



El estilo musical en las piezas para piano de Adolfo Mejía

2. Cadencias finales:

a)



b)



c)



Conclusiones

Definir un estilo musical es una tarea compleja que requiere de un trabajo interdisciplinario. Aparte que desde la música en sí misma, dicha tarea, se puede enfocar desde la estética, la matemática y la psicología. Desde la estética, los análisis generalmente tienen un carácter subjetivo y, por otro lado, las propuestas basadas en modelos matemáticos tratan de sintetizar, mediante algoritmos, los diferentes procesos involucrados en la composición musical. Las investigaciones fundamentadas en la psicología, usualmente tratan el problema de la percepción y la manera como la mente es capaz de diferenciar rasgos estilísticos. Todos estos

campos requieren de muchos años de trabajo investigativo y se escapan al alcance propuesto para este documento. Por esta razón, este trabajo se enfocó en lo inmanente, en lo que se evidencia en la partitura, para de esta manera, poder limitar el área de estudio.

En la composición de estas piezas para piano Adolfo Mejía recurre a técnicas variadas. Se pudo observar el uso del contrapunto, la homofonía, la textura arpegiada, la melodía gruesa y las politexturas. En cuanto a lenguajes musicales, se encontraron armonías propias del siglo XVIII y XIX, así como técnicas del siglo XX. En el conteo de acordes se observó que los acordes usados con más frecuencia corresponden a

los que son más característicos del lenguaje del siglo XIX (acordes tipo 1), de éstos se encontraron 595, mientras los otros, que pueden ser considerados propios de lenguajes más tardíos, suman entre todos 257.

Las formas usadas son las tradicionales del siglo XVIII, lo mismo que la melodía, en donde la frase de cuatro compases es la base de su elaboración. En las melodías que se salen de este esquema se pudieron observar procesos de extensión, mediante la repetición literal o elaborada, técnica que también es típica de la composición musical del mismo siglo.

No se puede afirmar que en estas piezas hayan rasgos estilísticos propios del compositor; estos estilos, más bien son típicos de los géneros populares o académicos en los que están inspiradas, es por eso que su escritura resulta ecléctica. Una característica que sí cabe anotar en estas composiciones, es el hecho de que las progresiones armónicas de dos acordes seguidos, usados en los Preludios, Pasillos y Bambucos tienden a no repetirse, como si se aplicara una especie de principio de *varietas*, técnica de composición propia del renacimiento.

Los diagramas de flujo propuestos en este artículo son apenas una introducción a un trabajo interdisciplinario de mayor profundidad que estaría dirigido a la elaboración de modelos

matemáticos o al desarrollo de un lenguaje de informática que permita la emulación del estilo de estas obras.

Bibliografía

- Benward, B. (2008) *Music in theory and practice*, volume 1. New York: McGraw-Hill, 416 p.
- Cope, D. (2004) *Virtual Music*. Cumberland: MIT Press, 579 p.
- Forte, A. (2003) *Análisis musical: introducción al análisis shenkeriano*. Madrid: Idea Books, 398 p.
- Green, D. (1979) *Form in tonal music: an introduction to analysis*. New York: Schirmer, 336 p.
- Jeppesen, K. (1970) *The style of Palestrina and the dissonance*. Mineola: Dover Publications, Inc, 306 p.
- La Rue, J. (2004) *Análisis del estilo musical*. España: Idea Books, 185 p.
- Mejía, A. 1990 *Obras completas para piano*. Bogotá: Colegio Máximo de las Academias Colombianas, 44 p.
- Meyer, L. B. (1996) *Style and Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 376 p.
- Pascall, R. (2004) *Style*. En: The New Grove Dictionary of Music – Digital Edition. Oxford: Oxford University Press.
- Roig – Francolí, M. (2003) *Harmony in context*. New York: McGraw Hill, 920 p.
- Rosen, Ch. (1972) *The classical style - Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W.W. Norton & Company, 467 p.
- Salzer, F. (1962) *Structural hearing: tonal coherence in music*. New York: Dover Publications, Inc, 349 p.