ESCUELA DE MÚSICA

MI CHAGRITA EN LOS LABIOS: COMPOSICIÓN DE UN REPERTORIO COMPUESTO POR CUATRO PASILLOS INSTRUMENTALES CONTEMPORÁNEOS, CON BASE EN EL ANÁLISIS ARMÓNICO, MELÓDICO, RÍTMICO Y FORMAL DE SEIS PASILLOS TRADICIONALES DE LA "ÉPOCA DE ORO DE LA MÚSICA NACIONAL" ECUATORIANA.

AUTOR

Luis Miguel Torres Guaycha

AÑO

2018

ESCUELA DE MÚSICA

MI CHAGRITA EN LOS LABIOS: COMPOSICIÓN DE UN REPERTORIO COMPUESTO POR CUATRO PASILLOS INSTRUMENTALES CONTEMPORÁNEOS, CON BASE EN EL ANÁLISIS ARMÓNICO, MELÓDICO, RÍTMICO Y FORMAL DE SEIS PASILLOS TRADICIONALES DE LA “ÉPOCA DE ORO DE LA MÚSICA NACIONAL” ECUATORIANA.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos para optar por el título de Licenciado en Música con especialización en composición popular.

Profesor guía: Jonathan Xavier Andrade

Autor: Luis Miguel Torres Guaycha

2018

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

“Declaro haber dirigido este trabajo a través de reuniones periódicas con el (los) estudiante(s), orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”

_____

Jonathan Xavier Andrade

CC.1719814830

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

“Declaro(amos) haber revisado este trabajo, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”.

_____

César Santos Tejada
CC.0601901093

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro(amos) que este trabajo es original, de mi (nuestra) autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.”

_____

Luis Miguel Torres Guaycha
1722104203

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi hermano Jonathan Xavier Torres por todo el apoyo y confianza que me ha brindado todos estos años. Agradecer a mi papá Xavier Torres y mi madre Margarita Guaycha por todo el apoyo moral y económico, para yo poder realizar mis estudios. Agradecer a César Santos por toda su ayuda a lo largo de este proceso y la amistad que me ha brindado en estos últimos años.

DEDICATORIA

Dedico este trabajo a mi papá, mamá y hermano, que me han apoyado en este camino todos estos años. También está dirigido a aquellas personas que busquen indagar más sobre el pasillo ecuatoriano o quieran realizar investigaciones similares.

RESUMEN

El presente trabajo de titulación en primera instancia busca valorar al pasillo por medio de un recorrido cronológico a través de la historia de este género ecuatoriano, por lo que, la parte histórica del pasillo ha sido una base fundamental para el desarrollo del proyecto.

También, se ha tenido en cuenta los varios estudios sobre el pasillo ecuatoriano que se han realizado en el último siglo, ya que es imprescindible conocer el estado actual de este género para poder tomar una mejor decisión en cuanto al enfoque y dirección del presente proyecto.

Por consiguiente, se han realizado análisis musicales más profundos de seis pasillos ecuatorianos, en tres aspectos de la música los cuales son: melodía, armonía, y forma. Los métodos de análisis utilizados para este proyecto se han basado en los textos de Guillo Espel, y ciertos conceptos de Alejandro Martínez, Luis Robles y Claudio Gabis.

Como paso final, se han compuesto cuatro obras inéditas basadas en los análisis realizados en el capítulo dos, buscando de esta manera la renovación musical de este género, sin perder la esencia tradicional del mismo, utilizando características comunes del género, en los tres aspectos antes mencionados (melodía, armonía y forma).

ABSTRACT

The present degree work seeks, in first place, to distinguish the *pasillo* through a chronological journey of this Ecuadorian genre's history, so the historical part of this genre has been a fundamental basis for the development of the project.

I have considered, as well, the numerous studies about the *pasillo ecuatoriano* that have been made in the last century, since it is essential to know the status of this genre, in the present, to make a better decision regarding the approach and direction of this project.

Therefore, deeper analysis of six musical pieces have been made, from three music elements, which are: melody, harmony, and form. The methods of analysis used for this project have been based on the texts of Guillo Espel, and certain concepts of Alejandro Martínez, Luis Robles and Claudio Gabis.

As a final step, four unpublished works have been composed based on six *pasillos*, seeking in this way the musical renovation of this genre, without losing the traditional essence of it, using common characteristics of the genre, in the three elements mentioned before (melody, harmony and form).

ÍNDICE

Introducción:..... 1

CAPÍTULO I. 3

1.1. Un recorrido en la historia del pasillo en el Ecuador. 4

1.1.1. El pasillo ecuatoriano a principios del siglo XX..... 5

1.1.2. El pasillo ecuatoriano de 1920 a 1950. 6

1.1.3. La época dorada del pasillo ecuatoriano. 7

1.1.4. Decaimiento del pasillo. 8

1.2. Los estilos del pasillo según algunos investigadores..... 8

CAPÍTULO ll. 10

2.1. La macro forma. 10

2.1.1. El motivo y el tema [parte]. 11

2.1.2. La introducción, el puente y la coda. 12

2.2. La micro forma. 12

2.2.1. La melodía y el ritmo. 13

2.2.2. La armonía. 13

2.3. Análisis de los pasillos..... 13

2.3.1. *Rosario de besos,* Paredes Herrera y Parra Toro. 13

2.3.2. *Ángel de luz,* Benigna Dávalos y José M. Saenz. 21

2.3.3. *El alma en los labios,* Paredes Herrera y Ángel Silva..... 29

2.3.4. *Artículo 8 del Código Civil*, Sixto María Durán..... 38

2.3.5. *Pasional,* Enrique Espín Yépez. 46

2.3.6. *El espantapájaros,* Gerardo Guevara. 54

2.4. Resultados de los análisis realizados. 66

2.4.1. Resultados de la forma. 67

2.4.2. Resultados de la melodía. 68

2.4.3. Resultados de la armonía. 69

2.5. Generalidades musicales del pasillo ecuatoriano. 70

2.5.1. En la forma. 70

2.5.3. En la melodía. 76

2.5.4. En el ritmo 78

CAPÍTULO lll. 79

3.1. En un soplo. 79

3.2. Días de antaño. 82

3.3. Dos caminos. 84

3.4. Parejito. 87

CONCLUSIONES. 91

RECOMENDACIONES. 93

Referencias 94

Anexos. 96

Introducción:

Mi chagrita en los labios, es un proyecto que en primera instancia busca revalorizar al pasillo por medio del acercamiento a la historia que este tiene dentro del Ecuador. Por otro lado, pretende desglosar, de manera meticulosa, el material musical que este género posee, para tener en un solo documento varios análisis y elementos que el pasillo ecuatoriano dispone en su estructura musical a fin de facilitar el acceso a esta información a futuros investigadores que deseen realizar proyectos similares. Por otro lado, este trabajo busca renovar musicalmente al pasillo con sonoridades más con*tempo*ráneas y elementos que no son comunes dentro de este género.

Para esta investigación se han planteado tres objetivos específicos. Primero busca formar un marco teórico donde se contextualice de manera histórica al pasillo. El segundo objetivo consiste en analizar la estructura de seis pasillos de distintas épocas para determinar sus características en aspectos como armonía, melodía, forma, y ritmo. El último objetivo es, componer un repertorio de cuatro pasillos instrumentales, en los cuales se apliquen los elementos desglosados en el segundo objetivo.

Los contenidos de este proyecto son abordados desde el método documental, es decir, usando referencias de distintos investigadores que ya han trabajado en exploraciones sobre el pasillo, como Ketty Wong y Pablo Guerrero. De igual manera se emplea dicho método para la realización de los análisis, por lo que se hace mención mayoritariamente a escritos de Guillo Espel, Claudio Gabis y Arnold Schoenberg.

Por otro lado, se ha desarrollado en este documento un sistema propio para expresar con nitidez los elementos encontrados en el análisis, con el fin de facilitar la comprensión y visualización de dichos elementos dentro de la partitura y posteriormente, expresarlos en palabras; la utilidad de este método soluciona la complejidad que algunos investigadores han afrontado en el momento de resaltar componentes musicales dentro de una partitura. Este sistema busca exponer los elementos musicales de una manera didáctica y sencilla de entender para el lector: consiste en diferenciar por medio de colores, los elementos que se hallan dentro de una partitura y, a continuación,

escribir a manera de lista, junto con el color correspondiente de cada elemento la descripción de cada categoría, de esta manera se evita escribir en párrafo toda una sección de análisis que por lo general suele ser difícil de expresar y más aún, de entender para lectores que no dominan el lenguaje musical.

Este trabajo se divide en tres capítulos: el primer capítulo busca poner en contexto histórico al pasillo, desde finales del siglo XIX hasta finales del siglo XX, recorriendo también los estilos que este género presenta. El capítulo dos, se enfoca en el análisis musical de seis pasillos de distintas épocas, profundizando en las estructuras armónicas, melódicas, formales, y en el caso necesario, rítmicas. Por otro lado, en este capítulo se describen generalidades básicas que el pasillo contiene en su estructura musical. El último capítulo busca una renovación musical del pasillo por medio de la composición de un repertorio de cuatro pasillos instrumentales, basándose en los análisis previamente realizados en el capítulo dos, Para ofrecer una mejor referencia de los procesos realizados, se anexa al final del documento, las partituras completas que se utilizaron para el análisis, así como también el repertorio original compuesto por el autor.

CAPÍTULO I.
Recorrido histórico.

En este apartado se recorre la historia del pasillo ecuatoriano, desde finales del siglo XIX hasta finales del siglo XX. Además, se explora los diferentes estilos de pasillos que autores como Pablo Guerrero, Ketty Wong y Terry Pazmiño categorizan.

Es necesario destacar que el pasillo es un género musical ecuatoriano de mucha importancia, del cual se han realizado varios estudios e incluso se han coordinado debates internacionales, como el *Primer Encuentro Internacional del Pasillo en América* (Quito, 1995) en el cual se llegáron a varios consensos sobre el origen del pasillo, las raices del *pasillo,* formatos de interpretación, países en donde se desarrolló originalmente (Guerrero, 2014).

Además de este evento, existen varios estudios sobre el pasillo, entre los cuales se destacan *El pasillo en el Ecuador,* de Pablo Guerrero (1996) en el cual el autor explica que:

> El presente estudio pretende compendiar la información más significativa sobre el *pasillo* en el Ecuador teniendo en cuenta las principales fuentes documentales y las hipótesis sostenidas por aquellos autores que han abordado el origen y desarrollo del género. Es el resultado de una labor de recopilación y sistematización de información bibliográfica, documental y sonora (Guerrero, 1996, p. 1).

Uno de los estudios más importantes sobre el pasillo, desde la perspectiva sociológica, es: *El pasillo ecuatoriano: noción de identidad sonora,* realizado por Wilma Granda (2004), en el cual la autora estudia al pasillo como texto poético- musical y como manifestación cultural.

Otros estudios sobre el pasillo que se han realizado son: *Vida, pasión, decadencia y muerte del pasillo popular*, escrito por Cristóbal Ojeda; *Recuperación del Patrimonio Musical Intangible del Ecuador*, autoría de Terry Pazmiño. También es importante destacar las menciones sobre el pasillo en obras como: *Historia de la música en el Ecuador,* Segundo Luis Moreno y Luis Humberto Salgado en su estudio titulado *Música vernácula ecuatoriana (micro estudio).*

Es necesario resaltar que los estudios de análisis e investigación sobre este género no se han detenido entre los más recientes están, por ejemplo, Carlos Carrillo con su tesis titulada *El pasillo-canción ecuatoriano* (2016). *El*

pasillo band, (2016) de Leonardo Montúfar y, Luis Rodríguez con su trabajo de análisis sobre el dúo Benítez y Valencia, materiales que han sido un aporte fundamental para la presente investigación.

1.1. Un recorrido en la historia del pasillo en el Ecuador.

El pasillo llegó al Ecuador desde el norte por Colombia, sin embargo, al llegar a tierras ecuatorianas este comenzó a adquirir características propias gracias a la influencia de la música folclórica del país (Wong, 2013, p.78). El musicólogo Pablo Guerrero explica que el periodista Alejandro Andrade Coello (1881-1943) afirmaba que el pasillo se introdujo en la ciudad de Quito en el último tercio del siglo XIX, de hecho, Coello declara que los primeros compositores de pasillos ecuatorianos fueron: Aparicio Córdoba (1847 -ca. 1930) con su composición “Los Bandidos”, Carlos Amable Ortiz y un joven de apellido Ramos (Guerrero,1996, pp.3-4). Por otro lado, Fernando Jurado Córdoba asegura que este género ya se encontraba en la ciudad de Ibarra desde 1860, ya que, la orquesta de José Dalgo interpretaba en dicha ciudad un repertorio desde mitad del siglo XIX en el cual se encontraba el pasillo *La chola ibarreña* entre los años 1860- 1880 (2006, p.45). Además, Jurado dice que el pasillo fue introducido en Quito en el año de 1877 en el mandato de Ignacio de Veintimilla (Jurado, 2006, p. 48).

En 1886, el pasillo era ya un género escuchado dentro del pueblo ecuatoriano; Ketty Wong comenta que el pasillo ya era un estilo popular que interpretaban las bandas militares en las conocidas retretas (2013, p. 77). Guerrero afirma este hecho citando una crónica que el periódico “El Comercio” publico en ese año (1996, p. 4).

> El piano no dejaba inactivos á los que saben saborear las delicias de una danza ó de un *pasillo*, en los que tantísimo se distinguen nuestras encantadoras quiteñas, que bailando no tienen rival en el mundo; y tuvimos la dicha de admirar prodigios de donaire, gentileza y gracia… (El Comercio, 1886).

Existen diversas versiones del origen exacto del pasillo, Wong afirma que algunos historiadores intentan situar el origen del pasillo en el *lied* alemán, como es el caso de Gabriel Cevallos, o en el *fado* portugués, como declara Humberto Toscano (2013, p. 78). Terry Pazmiño corrobora diciendo que

algunos músicos sostienen de manera equivocada que el origen del pasillo viene del *fado* portugués, pero que no hay conexión histórica entre Ecuador y Portugal en aquella época. Dice también que la métrica entre el pasillo y *fado* no son semejantes entre si (2012, p. 10). Añadiendo a este comentario de Pazmiño, Wong habla de que estas teorías son tenues y subjetivas porque carecen de evidencias históricas y musicales (2013, p. 13). Por otro lado, Pablo Guerrero explica que no es difícil pensar que el pasillo tiene un origen en el *vals* europeo, para ser más preciso nombra el *walzen* (*vals* alemán) y el *lander* (*vals* austriaco). Incluso explica que, a principios del siglo XIX en Colombia, se registraron piezas cuyos nombres genéricos eran "*valses* al estilo del país" refiriéndose a los pasillos (2004- 2005, p. 1090).

Terry Pazmiño ve el origen del pasillo desde una perspectiva más bien rítmica, por lo que el autor difiere con otros músicos en el origen del género. "El consenso general ecuatoriano ratifica que el pasillo provino del *vals* vienés. Este es un análisis incorrecto por tratarse de ritmos antagónicos y asimétricos entre sí" (2012, p. 10). Aporta una teoría diferente diciendo que el pasillo viene del *minueto* europeo, por las similitudes rítmicas que existen entre estos dos géneros, sin embargo, Pazmiño solo toma en cuenta el ritmo para estas afirmaciones.

1.1.1. El pasillo ecuatoriano a principios del siglo XX.

En el año de 1902 el compositor Pedro Traversari Salazar indica en su obra *El arte en América,* que el pasillo es un baile popular que de Colombia pasó a Ecuador y que la manera de bailar esta música era similar al *Valzer* "pero más alegre y saltado" (Guerrero, 2004- 2005, p. 1090). En el año de 1918 Alejandro Mateus consideraba al pasillo como una música alegre y bailable de la que existe gran variedad sobre todo en Colombia. El *vals* fue uno de los ritmos que dio origen a este género y con más influencia sobre el pasillo bailable, pero no se puede negar que también le dio aporte al pasillo vocal – lento ya que este se deriva directamente del pasillo bailable (Guerrero, 1996, pp. 13- 14).

En los umbrales del siglo XX sucede algo muy curioso, el pasillo deja de ser solo bailable y comienza a ser cantado, por lo que deja de ser exclusivamente instrumental, Pablo Guerrero dice que se generan tres

subdivisiones: el pasillo bailable, pasillo canción, y pasillo reto. El pasillo de reto se cantaba a contrapunto entre dos personas estableciendo rivalidad (2004-2005, p. 1091). Añade el autor, en su obra El pasillo en el Ecuador (1996, p. 14), que el pasillo bailable desapareció del país casi por completo y no se conoce con certeza cuáles eran las figuras de danza para este baile, lo que Terry Pazmiño corrobora añadiendo “el pasillo fue una auténtica danza que se bailó en las fiestas de nuestros padres y abuelos. Hoy pocas familias mantienen la tradición” (2012, p. 10).

A la par, en esta misma época, el pasillo colombiano y ecuatoriano comienzan a diferenciarse, por la influencia de la música folclórica de cada país y, además, toman diferencias estilísticas en su interpretación. El pasillo colombiano se tocaba con un conjunto de bandolas, triples y guitarras, en el Ecuador, se interpretaba con varios instrumentos sin un formato estándar (Wong, 2013, p, 78).

Ketty Wong expresa que en esta época el pasillo cantado era conocido como “canción de maldición” por el uso de términos vulgares para expresar la ira de un hombre hacia una mujer que aparentemente le ha sido infiel” (Wong, 2013, p. 93). como es el caso del pasillo “A mi amor pasado” que hace referencia a la prostitución (2013, p. 94). Añade también que en esta época era común el parafraseo a pasillos populares.

1.1.2. El pasillo ecuatoriano de 1920 a 1950.

El modernismo en el Ecuador resultó ser una corriente impactante dentro de la literatura y poesía; se encontraron grandes exponentes en la “generación de los decapitados”. Esta corriente llevó a que los músicos y poetas usaran palabras más sutiles y elegantes para transformar al pasillo en música que expresara más el sentimiento romántico, dejando de lado a la “canción de maldición” y convirtiéndola en el “pasillo canción” (Wong, 2013, pp. 103- 105). Por ejemplo, temas como: “El alma en los labios” de Francisco Paredes Herrera y Medardo Ángel Silva o “Invernal” de Nicasio Safardi y José María Egas. Estas obras son algunos exponentes de este tipo de pasillos.

El pasillo era considerado, a diferencia de lo que muchos piensan, como música de cortejo, que era usada en serenatas nocturnas y también para

socializar, ya que era interpretada en parques y plazas por bandas populares. Sin embargo, desde la década de los 40s -50s éste empieza a tomar un carácter más sentimental y nostálgico (Wong, 2013, p. 105). Entre estas décadas el género pierde por completo su carácter bailable, ya que aparece el pasillo lento. A la par de este suceso, las letras de los temas adoptaron una estética sentimental ligada a pérdidas, muerte y amores no correspondidos.

1.1.3. La época dorada del pasillo ecuatoriano.

Entre los años 1950 y 1970 el país prosperó en su economía, modernización y estabilidad política. Esta estabilidad del Ecuador permitió que la televisión y avances tecnológicos en grabación de audio llegaran al país permitiendo que el pasillo alcance su máximo esplendor, algunos artistas populares también llegaron a su máximo potencial en esta década como el dúo Benítez y Valencia, las hermanas Mendoza Suasti. Aparecieron también, algunos artistas nuevos como los hermanos Miño Naranjo, “El Trio Los Brillantes” y solistas como Julio Jaramillo, Pepe Jaramillo y Olimpo Cárdenas, que son todos grandes conocidos por los amantes de este género (Wong, 2013, pp. 107-108).

Otro factor que influyó en la época dorada del pasillo en el Ecuador fue el desarrollo de la industria musical en el país, ya que varios artistas ecuatorianos populares tenían mucha oferta de trabajo por grabaciones y presentaciones, en las cuales compartían escenario con músicos extranjeros en festivales que también servían para que nuevos músicos expongan su talento (Wong, 2013, p. 109).

En la década de los 60s, los ecuatorianos consumían música nacional por orgullo a esta. En 1962, los hermanos Miño Naranjo ganan un premio en el festival Internacional de la Canción Iberoamericana en España con el tema “Tu y yo” escrito por Paredes Herrera en los años 30. En esta década la música nacional competía en carteleras internacionales (Wong, 2013, p. 109).

1.1.4. Decaimiento del pasillo.

En los años setenta el pasillo ecuatoriano tuvo un decrecimiento, la globalización y el gobierno fueron partícipes de este suceso (Wong, 2013, pp. 110-111). En los siguientes años la industria ecuatoriana que se dedicaba a la producción de pasillos tuvo un declive radical, de hecho, ésta desaparece casi por completo. Los medios de comunicación empezaron a dar prioridad a la música foránea de moda, como el *rock,* la cumbia, la balada romántica, y la música disco. En búsqueda de una nueva audiencia, la radio también empezó a dedicar más tiempo a la música extranjera. Los impuestos que el presidente José María Velasco Ibarra impuso a las presentaciones públicas incentivaron también a que muchos artistas dejaran de presentarse (Wong, 2013, p. 110).

En los 90s, para mantener a flote a este género, a la industria musical ecuatoriana se le ocurrió reciclar los pasillos de antaño, convirtiendo discos de 33 rpm y 45 rpm a formato de casete, de tal manera que los jóvenes de aquella época escuchaban los mismos pasillos de 40 o 50 años atrás (Wong, 2013, p. 111).

Al pasar tanto tiempo sin nuevos representantes ni exponentes del género, los jóvenes no sienten el pasillo como música representativa de su generación, sin embargo, en la actualidad, cuando estos jóvenes llegan a la adultez o deben emigrar al exterior, la nostalgia convierte a estas personas en consumidoras del pasillo, por lo que: “El pasillo continúa ganando audiencias y no está en peligro de extinción, aunque muchos ecuatorianos piensen lo contrario” (Wong, 2013, p. 111).

> Se puede decir que el *pasillo* es la expresión, en su forma artística y musical del sentir del “alma ecuatoriana”. Todas sus virtudes y todas sus contradicciones; es la historia de cada uno de nosotros y lo mismo que en las espigas del trigo, las unidades forman gavillas y éstas la gran parva o trilla; el *pasillo* une y forma nuestra nacionalidad. (Pro Meneses, 1997, p. 21).

1.2. Los estilos del pasillo según algunos investigadores.

El pasillo es un género que tiene una gran variedad de estilos, sin embargo, los investigadores no han llegado a un consenso todavía, como es el caso de Pablo Guerrero, Ketty Wong y Terry Pazmiño. Cada uno de estos autores subdividen a este género de diferentes maneras.

Pablo Guerrero divide al pasillo en tres subgéneros bastante generales como son: El pasillo bailable, que como danza dejó de existir; el pasillo canción, que es el más escuchado y el que más ha perdurado en el tiempo; y el ya extinto pasillo de reto, el cual se cantaba en contrapunto entre dos sujetos, a manera de desafío (Guerrero, 1996, pp. 14-17). Por otro lado, Ketty Wong subdivide al pasillo canción en dos estilos, el pasillo serrano con características como un *tempo* lento, un aire más nostálgico, y una armonía más simple, y el pasillo costeño, que se interpreta a *un tempo* más rápido, con un aire más festivo, no es tan nostálgico como el serrano, sin embargo, no pierde la característica sentimental del género. (Wong, 2013, p. 79).

Al contrario que los otros dos autores, Pazmiño indaga más profundamente en los estilos del pasillo, en su libro *"Recuperación del patrimonio musical intangible del Ecuador El pasillo"* recopila doce estilos de este género concordando con Wong en el pasillo lento serrano, y el pasillo moderado costeño.

CAPÍTULO II.

Ánalisis de los pasillos seleccionados.

En el capítulo dos se han analizado con profundidad de detalle seis pasillos ecuatorianos de diferentes épocas, comenzando por la macro forma de cada tema y la micro forma de los mismos, buscando de esta manera captar las características únicas que cada pasillo contiene. Se han construido tres tablas que nos permiten observar las diferentes herramientas compositivas que cada obra presenta.

Las fuentes que se han utilizado son textos que hablan específicamente sobre música popular, como el texto de Guillo Espel *Escuchar y escribir música popular: Escritos sobre forma, diseño y técnicas en composición,* el cual ha sido la mayor fuente bibliográfica en este capítulo, aunque es necesario aclarar el uso de otros textos como: *Armonía funcional* de Claudio Gabis, *El análisis formal de música popular: la oración y sus sub-tipos en ejemplos seleccionados del tango, folklore y rock argentinos,* de Alejandro Martínez, y los escritos sobre análisis formal de Luis Robles, buscando de esta manera un sustento sólido para el análisis de las obras.

2.1. La macro forma.

La macro forma es en escencia la estructura formal que posee una obra o canción, por lo que es necesario realizar un análisis de la forma, con el cual buscamos distinguir secciones como la introducción, los temas, puentes, desarrollos, y codas. Es necesario aclarar que para el autor Guillo Espel, el “tema” es aquella sección que se conforma por la agrupación de dos frases “antecedente” y “consecuente”. En el presente trabajo de titulación se sustituye la palabra “tema” por la palabra “parte”, ya que hay un empleo frecuente de la palabra tema, tratado como sinónimo de canción, por lo tanto, puede dar lugar a confusión en el momento del análisis.

Guillo Espel indica que el análisis de la macro forma es el punto de partida dentro del análisis musical, ya que, la forma refleja el equilibrio de una obra musical, permitiendo observar tensiones y contrastes a lo largo de toda la canción. También, es posible divisar la relación entre todas estas partes de la obra como: balance ente introducciones, temas [partes], desarrollos, y codas (Espel, 2009, p.46). Otros autores como Luis Robles hablan de igual manera sobre la importancia de realizar un análisis formal, Robles dice:

> El análisis formal debe ser de los primeros pasos en acometer en un análisis musical. Una vez realizado, donde antes sólo había un montón incomprensible de notas, vemos una organización sencilla y estructurada que nos guiará en el resto del análisis (2016, pp. 4-1).

2.1.1. El motivo y el tema [parte].

El motivo, según Espel (2009, p. 39), debe tener un carácter memorable, reconocible sobre el resto de los elementos de la obra, es la parte fundamental que da inicio a una idea melódica, por lo general esta dura desde dos notas en adelante. Es importante aclarar que, para que un conjunto de notas se considere como un motivo debe aparecer repetidamente a lo largo de la obra, además debe estar bien definida por una sensación de conclusión (Robles, 2016).

Es importante mencionar en este punto el concepto que Alejandro Martínez usa para definir a la “parte”. Para empezar, Alejandro Martínez sustituye la palabra “tema” [parte] por la palabra “oración” también sustituye las palabras “antecedente” y “consecuente” con las palabras “frase de presentación” y “frase de continuación” respectivamente; sin embargo, tanto Martínez como Espel se refieren a los mismos elementos, solo están cambiando la nomenclatura. Según Martínez, la oración consta de dos frases, la frase de presentación y continuación, las cuales están a su vez formadas por motivos melódicos o como Martínez los llama ideas básicas. La oración habitualmente dura entre 4, 8 y 16 compases (Martínez, 2012, p. 3). Sustituyendo las palabras de Martínez por las de Espel, se puede decir que el tema [parte] está formado por antecedente y consecuente y estas frases por lo general Durán entre 4, 8 y 16. Añadiendo a esto, la parte es aquella sección

que frecuentemente es precedida o antecedida por interludios o introducciones (Espel, 2009, pp. 40).

Comúnmente en la música occidental las canciones contienen dos temas [partes] con características semejantes, pero a la vez contrastantes (Espel, 2009, p.40). Este contraste es del que hablan otros autores como Robles en su escrito sobre el análisis formal. Normalmente la estructura de una parte está formada por frases, las cuales tienen el nombre de antecedente y consecuente, que provocan entre si la relación contrastante tan importante dentro de una obra (Espel, 2009, p. 41).

Es interesante observar cómo estos conceptos pueden ser similares a los estudios de otros musicólogos, como es el caso de Alejandro Martínez que habla de una estructura similar a la que Espel explica en su obra; aunque no usen los mismos términos, se refieren de cierta manera al mismo elemento. Por ejemplo, a lo que Espel nombra como “tema”, Martínez llama “oración”. También, en lugar de llamar antecedente y consecuente a las frases, lo nombra como “frase de presentación” y “frase de continuación”; por último, a lo que Espel llama motivo, Martínez llama idea básica (Martínez, 2012, pp. 3-4).

2.1.2. La introducción, el puente y la coda.

En la música popular, es frecuente encontrar que, entre los temas de una canción, existan fragmentos musicales que los anteceden, se intercalan o concluyen; a estos pedazos de música les damos el nombre de introducción, puente o coda dependiendo de donde estén situados en la obra.

La introducción es la primera parte dentro de una pieza musical, esta puede ser presentada de manera motívica o libre. El puente, es una sección que puede llegar a cumplir la función transicional preparando al oyente para la siguiente parte de la canción. Por último, la coda es la parte que finaliza la obra (Espel, 2009, pp. 44-45).

2.2. La micro forma.

La micro forma consta de las particularidades que posee una obra. Si bien, la macro forma describe el contenido y discurso general de una canción, la micro forma lo hace con sus singularidades. Por lo que, la división de la micro forma

se presenta en herramientas melódicas, rítmicas, tímbricas, y armónicas que Guillo Espel explica en su texto *Escuchar y escribir música popular: Escritos sobre forma, diseño y técnicas de composición*. Estas herramientas serán utilizadas en el análisis de la micro forma de esta sección del capítulo dos.

2.2.1. La melodía y el ritmo.

La melodía es el elemento más memorable dentro de una canción, es en ella donde se encuentran el motivo, las frases, las partes y demás estructuras que conforman una obra. Espel habla de la melodía como una porción de la micro forma, exponiendo distintas técnicas para la composición de melodías sólidas, y explicando cada una de estas técnicas, las cuales han sido tomadas en cuenta para el análisis melódico de las obras seleccionadas.

2.2.2. La armonía.

“Cuando hablamos de armonía nos referimos al aspecto vertical de la música, es decir a los sonidos simultáneos que llamamos intervalos y acordes y a sus posibles encadenamientos” (Gabis, 2006, p. 50). Las funciones armónicas son justamente eso, la manera en la que se relacionan entre sí los acordes que conforman una obra. La armonía no busca establecer reglas estéticas sobre lo que suena “bien” o “mal”. Esta, intenta comprender el funcionamiento de la materia musical (Gabis, 2006, p. 50).

2.3. Análisis de los pasillos.

En esta sección del capítulo dos se pone en práctica todos los elementos y conceptos que se vieron anteriormente, con el objetivo de realizar de la manera más precisa posible los análisis de los pasillos que son objeto de estudio en este trabajo de titulación.

2.3.1. *Rosario de besos,* Paredes Herrera y Parra Toro.

Rosario de besos es un pasillo sumamente reconocido dentro de la música popular ecuatoriana. Compuesto en música por el cuencano Francisco Paredes

Herrera y en letra por el colombiano Libardo Parra Toro. La partitura utilizada para el análisis fue proporcionada por César Santos Tejada.

Análisis formal.

Por motivos didácticos las partituras a utilizar en los análisis de los pasillos han sido manipuladas quitando las letras del tema, ya que únicamente nos interesa para el análisis la melodía, sin embargo, las partituras originales están disponibles en los anexos.

En esta obra podemos observar a simple vista que posee una parte A, una parte B y una introducción que funciona también como interludio.

En la introducción se pueden observar las siguientes características en su estructura.

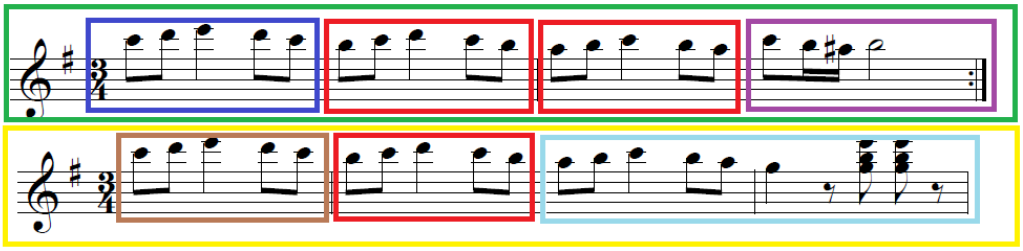


Figura 1. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Análisis formal de la introducción del pasillo *Rosario de besos* Francisco Paredes Herrera y Libardo Parra Toro.

- Antecedente.
- Consecuente.
- Motivo original.
- Repetición del motivo original.
- Variaciones del motivo original.
- Variación del motivo.
- Segunda variación del motivo a modo de conclusión.

En este pasillo la introducción y el interludio son lo mismo, por lo tanto, comparten los mismos elementos y no es necesario hacer un análisis para el interludio.

En la parte A se pueden observar los siguientes elementos formales dentro de su estructura.

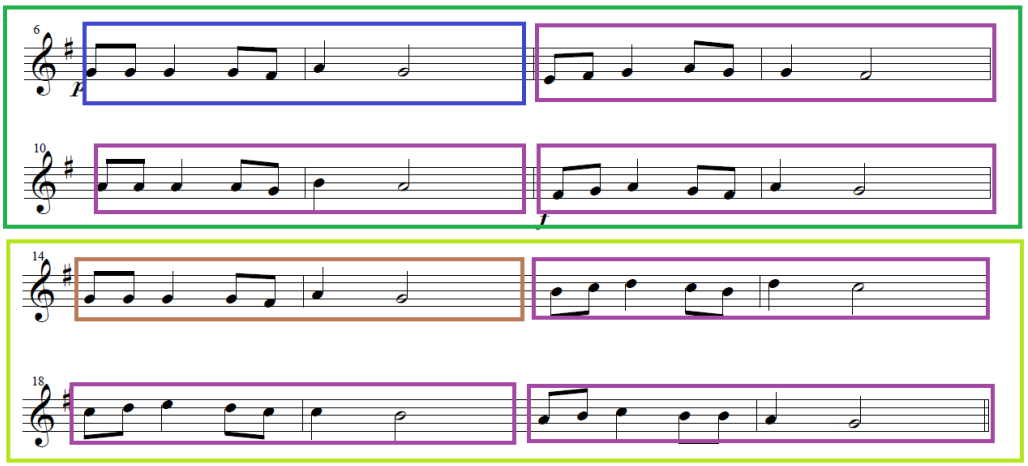


Figura 2. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Análisis formal de la parte A del pasillo *Rosario de besos* Francisco Paredes Herrera y Libardo Parra Toro.

- Antecedente.
- Consecuente.
- Motivo original.
- Repetición del motivo original.
- Variaciones del motivo original.

En la parte B se pueden observar los siguientes elementos dentro de su estructura formal.

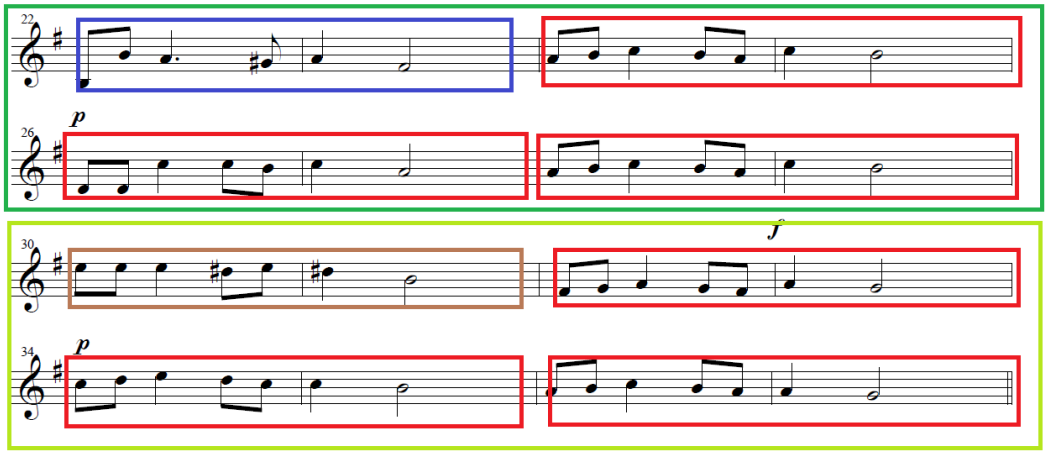


Figura 3. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Análisis formal de la parte B del pasillo *Rosario de besos* Francisco Paredes Herrera y Libardo Parra Toro.

- Antecedente.
- Consecuente.
- Motivo original.
- Repetición del motivo original.
- Variaciones del motivo original.

Representando el análisis formal en el diagrama que presenta Espel (2009, p. 49). Se observa la siguiente relación.

Tabla 1. *Diagrama resultante del análisis formal del pasillo Rosario de besos Francisco Paredes Herrera y Libardo Parra Toro.*

Tonalidad:	E menor			
Métrica	3 /4			
Extensión:	48 compases			
	Intro	A	B	Interludio
Compases	8c	16c	16c	8c
Antecedente (Subfrase)	4c 1+1+1+1	8c 2+2+2+2	8c 2+2+2+2	4c 1+1+1+1
Consecuente (Subfrase)	4c 1+1+1+1	8c 2+2+2+2	8c 2+2+2+2	4c 1+1+1+1
Simetría /asimetría.	Simétrico	Simétrico	Simétrico	Simétrico

Análisis melódico.

En la introducción de este pasillo podemos observar los siguientes elementos melódicos que conforman su estructura.

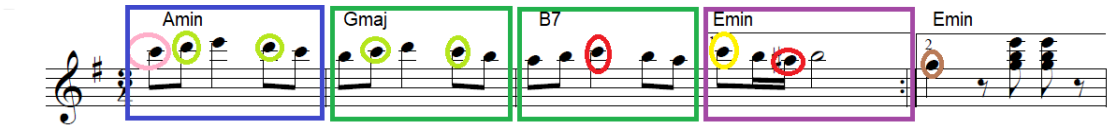


Figura 4. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Análisis melódico de la introducción del pasillo *Rosario de besos* Francisco Paredes Herrera y Libardo Parra Toro.

- Motivo original
- Variación melódica del motivo original.
- Mutación y variación rítmica del motivo original.

- Bordadura.
- Notas de paso.
- Inicio de frase tipo tética.
- Fin de frase tipo fuerte.

Se podría decir que la direccionalidad melódica de este fragmento es de tipo descendente.

En la parte A de esta obra se pueden encontrar los siguientes recursos melódicos dentro de su estructura.

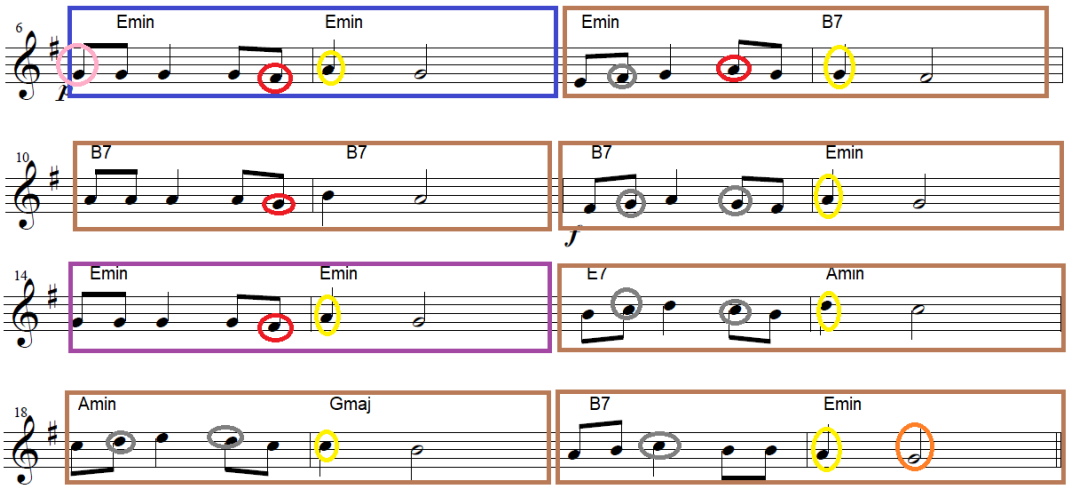


Figura 5. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Análisis melódico de la parte A pasillo *Rosario de besos* Francisco Paredes Herrera y Libardo Parra Toro.

- Motivo original.
- Variación melódica del motivo original.
- Repetición del motivo original
- Bordaduras.
- Notas de paso.
- Apoyaturas.
- Inicio de frase tipo tética.
- Final de frase tipo débil.

Se podría decir que la direccionalidad de la parte A de esta obra es de tipo horizontal ya que no tiende a subir o bajar de manera pronunciada.

En la parte B de este pasillo se pueden encontrar los siguientes recursos melódicos.

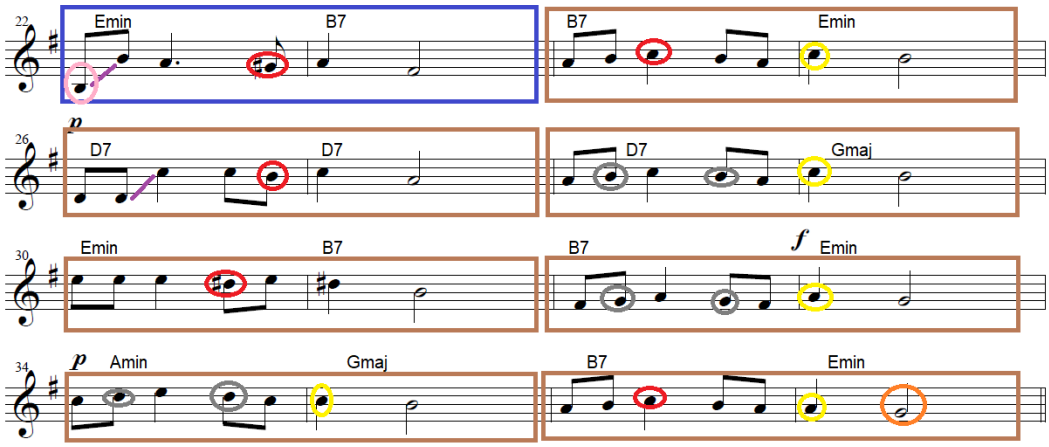


Figura 6. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Análisis melódico de la parte B del pasillo *Rosario de besos* Francisco Paredes Herrera y Libardo Parra Toro.

- Motivo original.
- Variaciones melódicas del motivo original.
- Bordaduras.
- Apoyaturas.
- Notas de paso.
- Intervalo mayor a 5ta perfecta.
- Inicio de frase tipo tética.
- Final de frase tipo fuerte.

Se puede añadir que la direccionalidad de la parte B de esta canción es de tipo alterada ya que tiende tanto a subir como bajar a lo largo de toda la sección.

Análisis Armónico.

En la introducción de este pasillo se pueden encontrar los siguientes recursos armónicos.

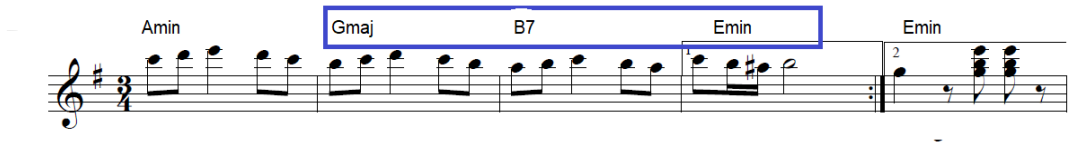


Figura 7. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Análisis armónico de la introducción del pasillo *Rosario de besos* Francisco Paredes Herrera y Libardo Parra Toro.

- Cadencia lllbmaj- V7- Imin.

Tabla 2: *Esquema en función armónica de la figura 7.*

Antecedente	IVmin	IIIbmaj	V7	Imin
Consecuente	IVmin	IIIbmaj	V7	Imin

Se puede observar que en este pasillo se encuentra la cadencia lllbmaj- V7- Imin desde la introducción lo cual es poco frecuente dentro la estructura general del pasillo.

En la parte A de esta obra se pueden encontrar los siguientes recursos armónicos.

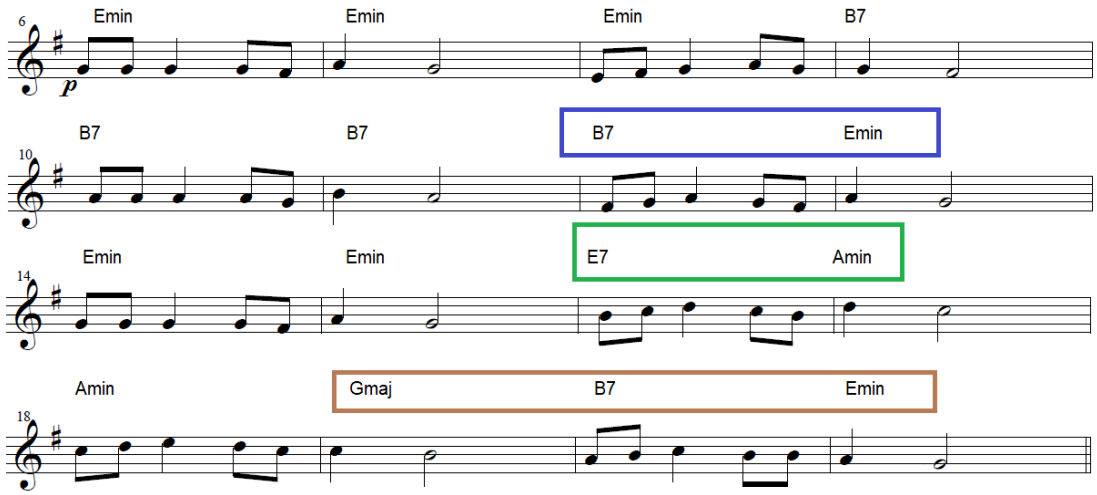


Figura 8. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Análisis armónico de la parte A del pasillo *Rosario de besos* Francisco Paredes Herrera y Libardo Parra Toro.

- Cadencia auténtica.

- Inflexión armónica al VImin.
- Cadencia lllbmaj- V7- Imin.

Tabla 3: *Esquema resultante en función armónica de la figura 8.*

Antecedente	Imin	Imin	Imin	V7	V7	V7	V7	Imin
Consecuente	Imin	Imin	V7[IVmin]	Imin[IVmin]	IVmin	IIIbmaj	B7	Imin

Nota: Es importante aclarar que cada vez que un acorde se encuentra entre corchetes, quiere decir que ese acorde es al que se está modulando armónicamente y el acorde fuera de los corchetes es la función armónica que recibe en ese momento, por ejemplo; V7 [IVmin] se leería como, quinto dominante del cuarto menor.

En la parte B se pueden encontrar los siguientes recursos armónicos dentro de su estructura.

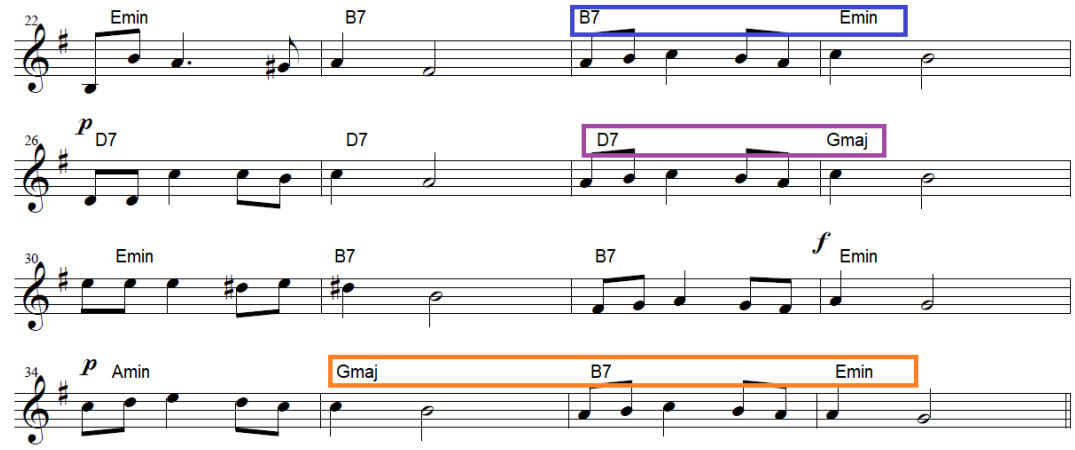


Figura 9. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Análisis armónico de la parte B del pasillo *Rosario de besos* Francisco Paredes Herrera y Libardo Parra Toro.

- Cadencia auténtica.
- Inflexión armónica al IIIbmaj
- Cadencia lllbmaj -V7- Imin.

Tabla 4. *Esquema resultante en función armónica de la figura 9.*

Antecedente	Imin	V7	V7	Imin	V7 [IIIbmaj]	V7 [IIIbmaj]	V7 [IIIbmaj]	Imin [IIIbmaj]
Consecuente	Imin	V7	V7	Imin	IVmin	IIIbmaj	V7	Imin

2.3.2. *Ángel de luz,* Benigna Dávalos y José M. Saenz.

Este pasillo es sumamente popular entre los amantes de este género y la música ecuatoriana. Esta obra es atribuida a Benigna Dávalos y José M. Saenz compuesta a mediados del siglo XX. La partitura por analizar ha sido obtenida del blog de Pablo Guerrero *soymusicaecuador.blogspot.com.*

Análisis formal.

En la introducción de este tema se pueden encontrar los siguientes recursos formales.

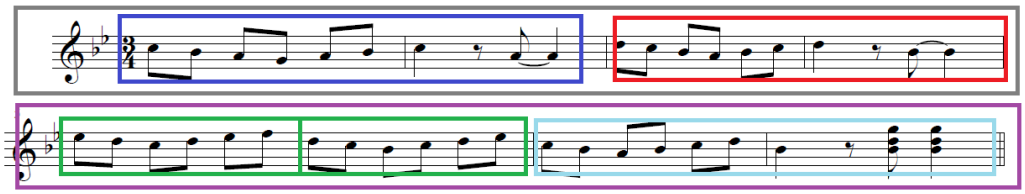


Figura 10. Adaptado de partitura de *soymusicaecuador.blogspot.com.* Análisis formal de la introducción del pasillo *Ángel de luz* Benigna Dávalos y José M. Saenz

- Antecedente.
- Consecuente.
- Motivo original.
- Primera variación del motivo.
- Segunda variación del motivo.
- Tercera variación del motivo.

En este pasillo la introducción y el interludio son los mismos por lo que no es necesario hacer un análisis a parte para el interludio.

En la parte A de este pasillo se pueden encontrar los siguientes recursos fórmales.

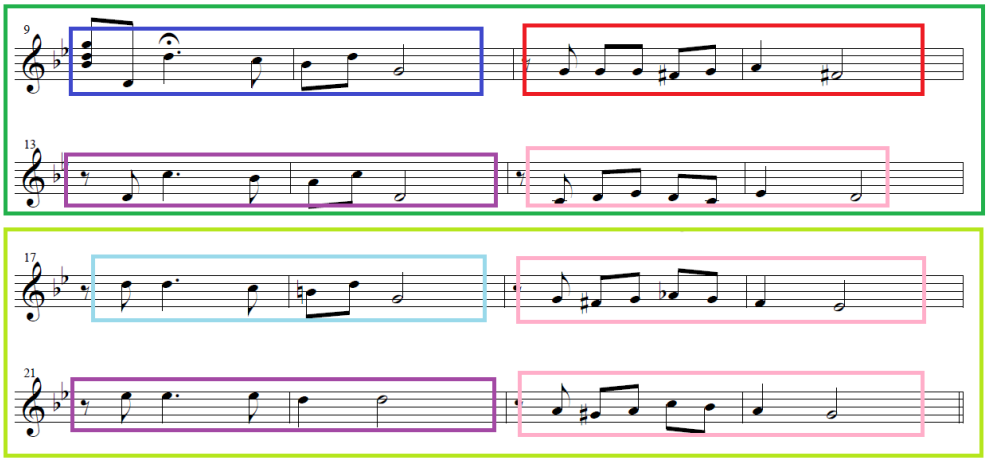


Figura 11. Adaptado de partitura de *soymusicaecuador.blogspot.com.* Análisis formal de la parte A del pasillo *Ángel de luz* Benigna Dávalos y José M. Saenz.

- Antecedente.
- Consecuente.
- Primer motivo original.
- Segundo motivo original.
- Variación del primer motivo original.
- Repetición del primer motivo original.
- Variación del segundo motivo original.

Como se puede observar en la *figura 24*. Es interesante como la parte A está compuesta por dos motivos.

En la parte B se puede observar la siguiente estructura formal.

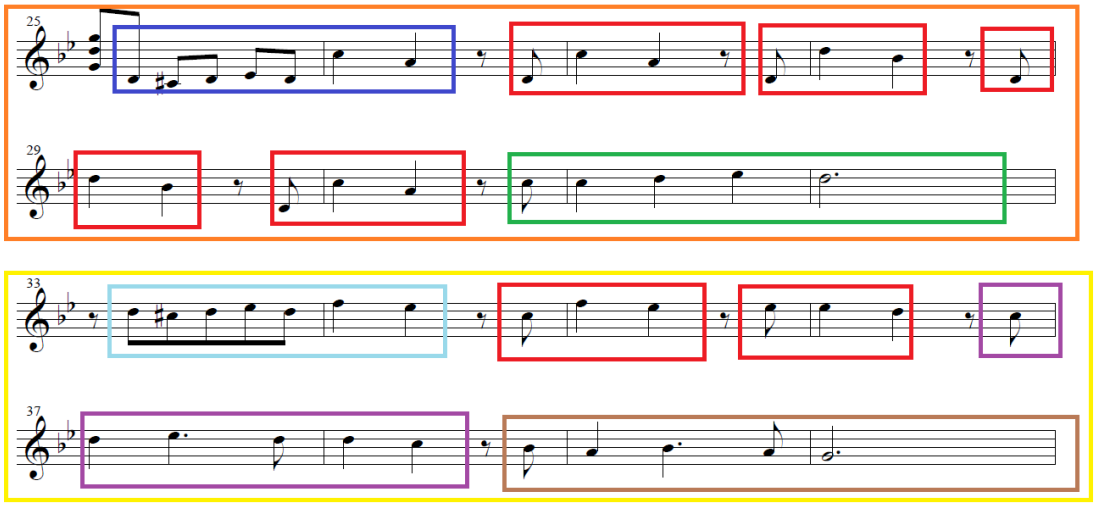


Figura 12. Adaptado de partitura de *soymusicaecuador.blogspot.com.* Análisis formal de la parte B del pasillo *Ángel de luz* Benigna Dávalos y José M. Saenz.

- Antecedente.
- Consecuente.
- Primer motivo original.
- Fragmento del primer motivo.
- Segundo motivo original.
- Variación del primer motivo original.
- Primera variación del segundo motivo original.
- Segunda variación del segundo motivo original.

Como se puede observar en la parte B conviven dos motivos y sus variantes, lo que resulta interesante para el oído al momento de escuchar.

Si trasladamos el análisis formal al diagrama de Espel utilizado anteriormente podemos observar el siguiente resultado del análisis formal en esta obra.

Tabla 5. *Diagrama resultante del análisis formal del pasillo Ángel de luz Benigna Dávalos y José M. Saenz.*

Tonalidad:	Gmin			
Métrica:	3 /4			
Extensión:	48 compases			
	Intro	A	B	Interludio
Compases	8c	16c	16c	8c
Antecedente (Subfrase)	4c 2+2	8c 2+2+2+2	8c 2+1+1+1+1+2	4c 2+2
Consecuente (Subfrase)	4c 1+1+2	8c 2+2+2+2	8c 2+1+1+2+2	4c 1+1+2
Simetría /asimetría.	Simétrico	Simétrico	Simétrico	Simétrico

Análisis melódico.

En la introducción de esta obra se pueden encontrar los siguientes recursos melódicos dentro de su estructura.

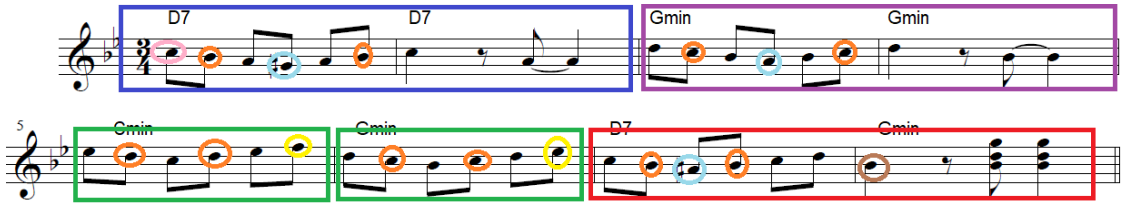


Figura 13. Adaptado de partitura de *soymusicaecuador.blogspot.com.* Análisis melódico de la introducción del pasillo *Ángel de luz* Benigna Dávalos y José M. Saenz.

- Motivo original.
- Variación melódica del motivo original.
- Mutación y variación melódica del motivo original.
- Variación rítmica y melódica del motivo original.
- Bordadura.
- Notas de paso.
- Apoyatura.
- Inicio de frase tética.

- Fin de frase fuerte.

Se podría añadir que, la curva melódica de este fragmento es de tipo alterada ya que tiende a subir y a bajar a lo largo de la introducción.

En la parte A se pueden observar los siguientes recursos melódicos.

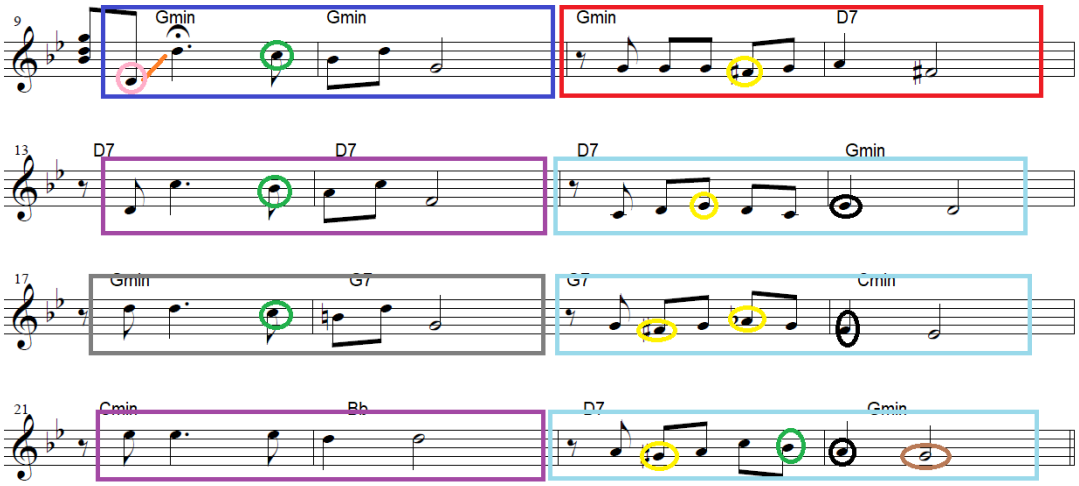


Figura 14. Adaptado de partitura de *soymusicaecuador.blogspot.com.* Análisis melódico de la parte A del pasillo *Ángel de luz* Benigna Dávalos y José M. Saenz.

- Primer motivo original.
- Segundo motivo original.
- Variación melódica del primer motivo original.
- Variación melódica del segundo motivo original.
- Repetición del motivo original.
- Bordaduras.
- Apoyaturas.
- Notas de paso.
- Intervalo mayor a 5ta perfecta.
- Inicio de frase tipo acéfala.
- Fin de frase tipo débil.

Se puede añadir que el movimiento melódico es de tipo descendente ya que tiende a moverse desde una nota aguda a una grave.

En la parte B de la obra se pueden hallar los siguientes recursos melódicos dentro de su estructura.

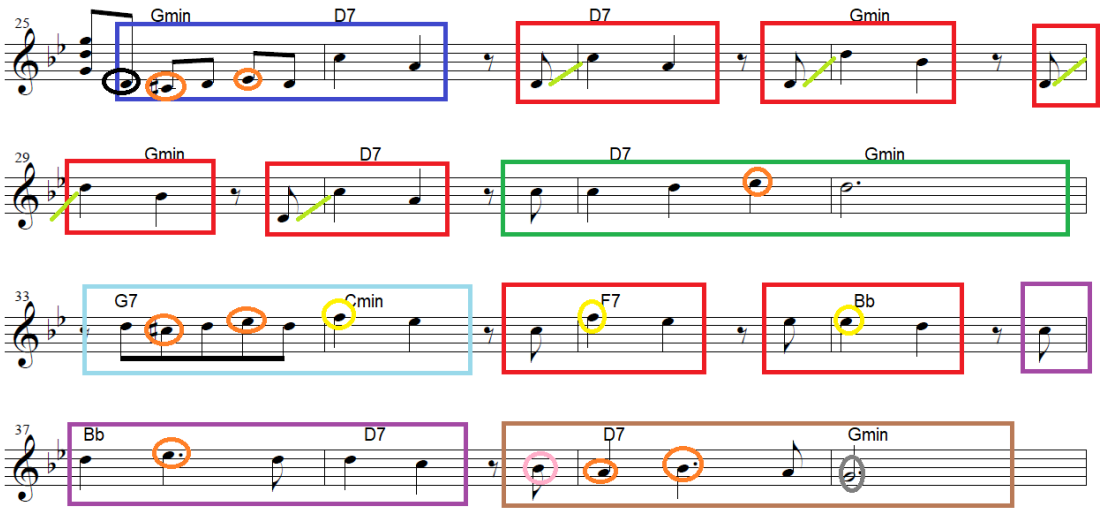


Figura 15. Adaptado de partitura de *soymusicaecuador.blogspot.com.* Análisis melódico de la parte B pasillo *Ángel de luz* Benigna Dávalos y José M. Saenz.

- Primer motivo original.
- Fragmentación y variación melódica del primer motivo.
- Segundo motivo original.
- Variación melódica del primer motivo original.
- Primera variación rítmica y melódica del segundo motivo original.
- Segunda variación rítmica y melódica del segundo motivo original.
- Bordaduras.
- Apoyaturas.
- Nota de paso.
- Intervalos mayores a 5ta perfecta.
- Inicio de frase tipo acéfala.
- Fin de frase tipo fuerte.

Se puede añadir que, la curva melódica de la parte B de este pasillo es de tipo Alterada ya que tiende a subir y bajar a lo largo de toda esta sección.

Análisis armónico.

En la introducción se pueden encontrar los siguientes recursos armónicos en su estructura.

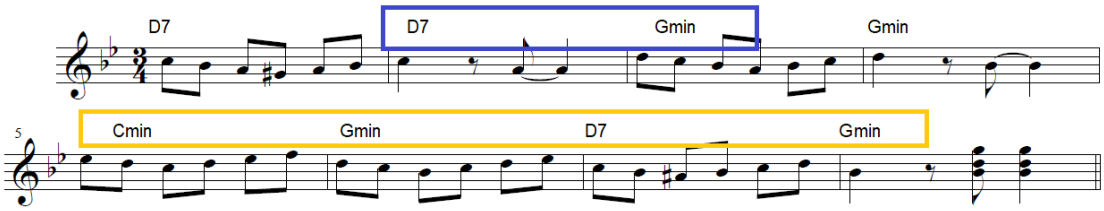


Figura 16. Adaptado de partitura de *soymusicaecuador.blogspot.com.* Análisis armónico de la introducción del pasillo *Ángel de luz* Benigna Dávalos y José M. Saenz.

- Cadencia auténtica.
- Cadencia auténtica compuesta.

Tabla 6. *Esquema resultante en función armónica de la figura 16.*

Antecedente	V7	V7	Imin	Imin
Consecuente	IVmin	Imin	V7	Imin

Como se puede observar, la introducción en este pasillo posee en su consecuente una cadencia auténtica compuesta lo cual no es muy frecuente en las introducciones de los pasillos.

En la parte A de este pasillo se pueden encontrar los siguientes recursos armónicos.

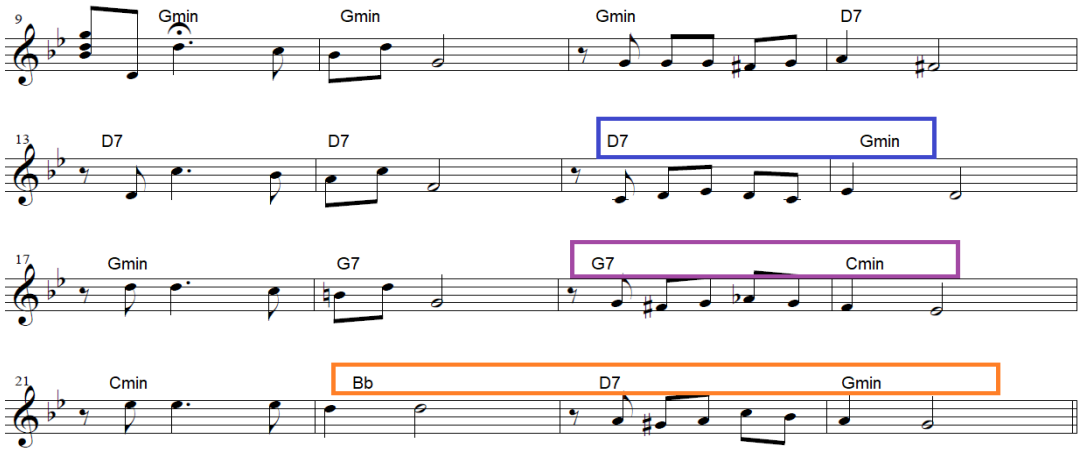


Figura 17. Adaptado de partitura de *soymusicaecuador.blogspot.com.* Análisis armónico de la parte A del pasillo *Ángel de luz* Benigna Dávalos y José M. Sanez.

- Cadencia auténtica.
- Inflexión armónica al IVmin.
- Cadencia IIIbmaj- V7 -Imin.

Tabla 7: *Esquema en función armónica de la Figura 17.*

Antecedente	Imin	Imin	Imin	V7	V7	V7	V7	Imin
Consecuente	Imin	V7 [IVmin]	V7 [IVmin]	Imin [IVmin]	IVmin	IIIbmaj	V7	Imin

En la parte B de este pasillo se pueden hallar las siguientes herramientas armónicas.

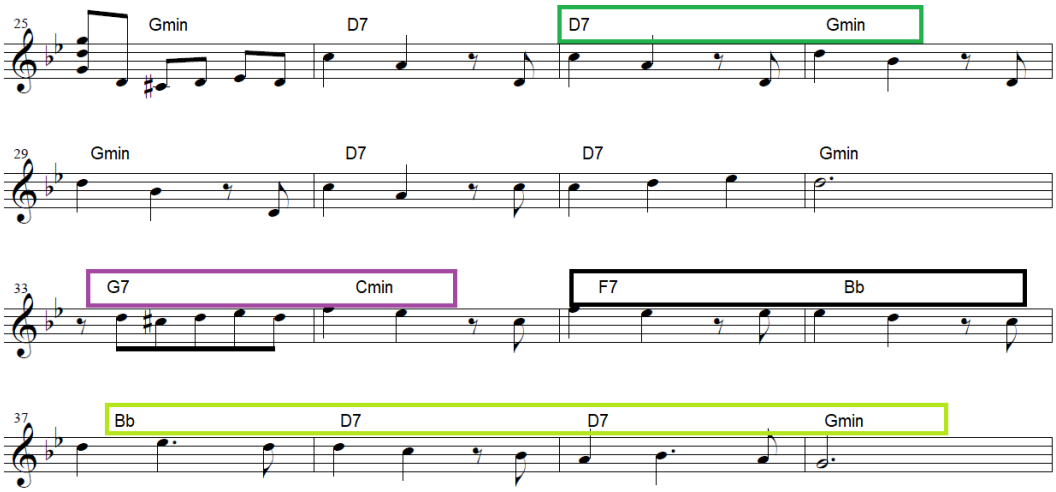


Figura 18. Adaptado de partitura de *soymusicaecuador.blogspot.com.* Análisis armónico de la parte B pasillo *Ángel de luz* Benigna Dávalos y José M. Saenz.

- Cadencia auténtica.
- Inflexión armónica al IVmin.
- Inflexión armónica al IIIbmaj.
- Cadencia IIIbmaj- V7- Imin.

Tabla 8: *Esquema en función armónica de la figura 18.*

Antecedente	Imin	V7	V7	Imin	Imin	V7	V7	Imin
Consecuente	V7 [Vmin]	Imin [IVmin]	V7 [IIIbmaj]	Imaj [IIIbmaj]	IIIbmaj	V7	V7	Imin

Es importante mencionar la presencia de la *Mis*hky *note* en esta obra la cual es la convivencia de una tercera menor en un acorde V7 (Santos, 2017).

2.3.3. *El alma en los labios,* Paredes Herrera y Ángel Silva.

El alma en los labios es uno de los pasillos más populares del Ecuador. Compuesto en música por Francisco Paredes Herrera y en texto por el poeta Medardo Ángel Silva en el año de 1919. La partitura utilizada para el análisis se ha obtenido del blog de Pablo Guerrero *soymusicaecuador.blogspot.com.*

Análisis Formal.

A simple vista este pasillo presenta una forma de introducción, parte A, parte B e interludio.

En la introducción se pueden encontrar los siguientes elementos fórmales que componen su estructura.

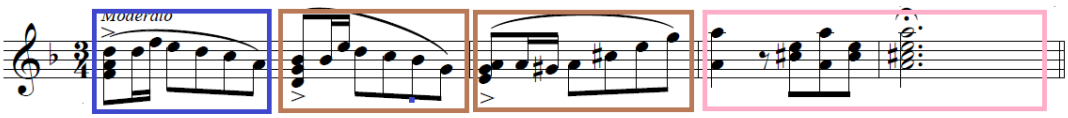
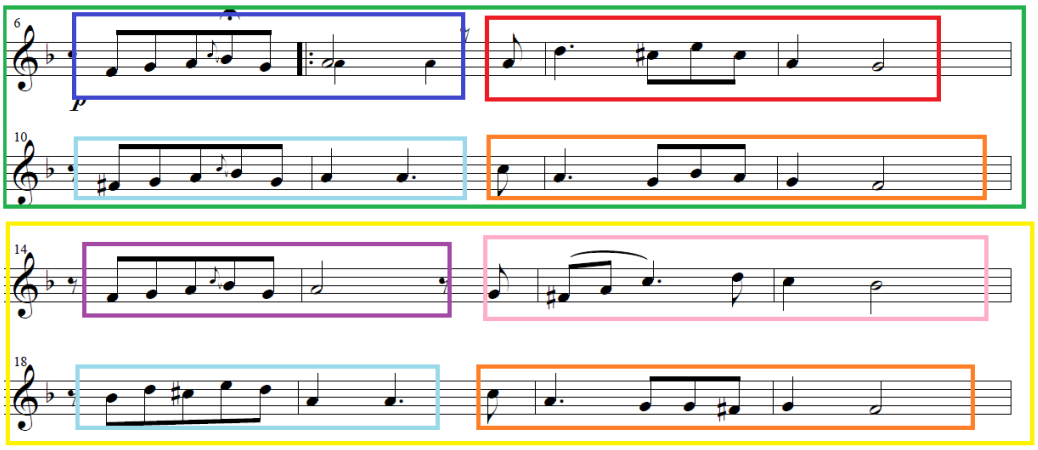


Figura 19. Adaptado de partitura de *soymusicaecuador.blogspot.com.* Análisis formal de la introducción del pasillo *El alma en los labios* Francisco Paredes Herrera y Medardo Ángel Silva.

- Motivo original.
- Variaciones del motivo original.
- Segundo motivo a manera de conclusión.

En esta introducción podemos observar que no existe un consecuente, está formada por una sola frase.

En la parte A de esta obra se pueden observar las siguientes características formales en su estructura.



Figuera 20. Adaptado de partitura de *soymusicaecuador.blogspot.com.* Análisis formal de la parte A del pasillo *El alma en los labios* Francisco Paredes Herrera y Medardo Ángel Silva.

- Antecedente.
- Consecuente.
- Primer motivo original.
- Segundo motivo original.
- Variación del primer motivo original.
- Repetición del primer motivo original.
- Variación del segundo motivo original.
- Segunda variación del segundo motivo original.

Es interesante observar como este pasillo consta de dos motivos diferentes para la composición de su melodía.

En la parte B de esta obra se pueden encontrar los siguientes recursos formales en su estructura.

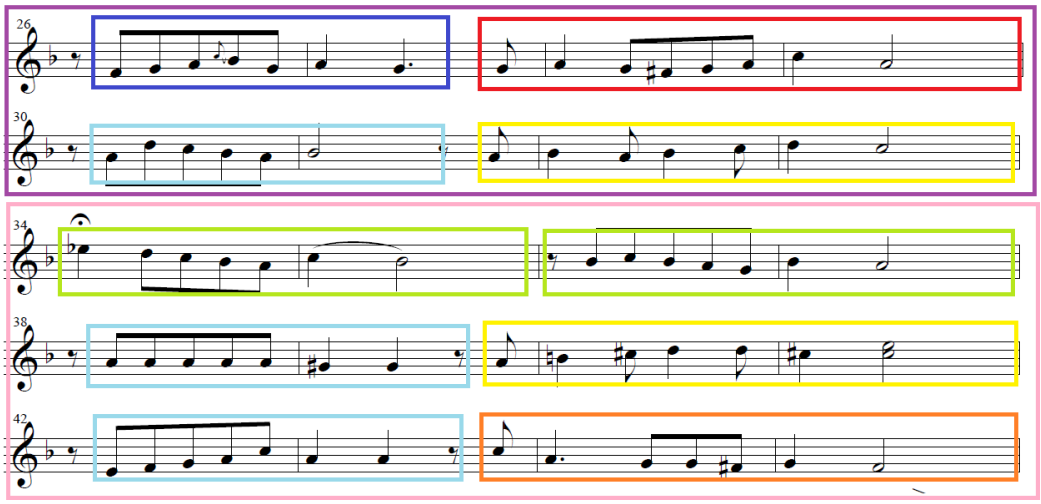


Figura 21. Adaptado de partitura de *soymusicaecuador.blogspot.com.* Análisis formal de la parte B pasillo *El alma en los labios* Francisco Paredes Herrera y Medardo Ángel Silva.

- Antecedente.
- Consecuente.
- Primer motivo original.
- Segundo motivo original.
- Primera variación del primer motivo original.
- Segunda variación del primer motivo original.
- Primera variación del segundo motivo original.
- Segunda variación del segundo motivo original.

En este pasillo el interludio e introducción si se diferencian por lo que es necesario hacer un análisis aparte para el interludio.

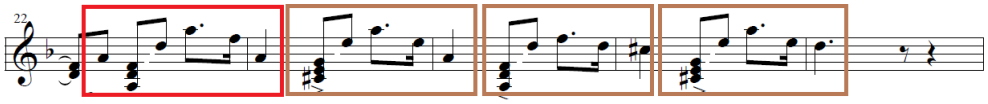


Figura 22. Adaptado de partitura de *soymusicaecuador.blogspot.com.* Análisis formal del interludio del pasillo *El alma en los labios* Francisco Paredes Herrera y Medardo Ángel Silva.

- Motivo original
- Repetición del motivo original.

Es importante mencionar que el interludio está formado por solo una frase

Si trasladamos el análisis formar realizado al diagrama de Espel utilizado anteriormente se puede observar la siguiente relación entre sus partes.

Tabla 9*: Diagrama resultante del análisis formal del pasillo El alma en los labios Francisco Paredes Herrera y Medardo Ángel Silva.*

Tonalidad:	Dmin			
Métrica:	3/4			
Extensión:	52 compases			
	Intro	A	B	Interludio
Compases	5c	16c	20c	5c
Antecedente (Subfrase)	5c	8c	8c	5c
Consecuente (Subfrase)	N/A	8c	12c	N/A
Simetría /asimetría.	Asimétrica	Simétrico	Asimétrico	Asimétrico

Análisis melódico.

En la introducción de este pasillo podemos encontrar las siguientes herramientas melódicas.

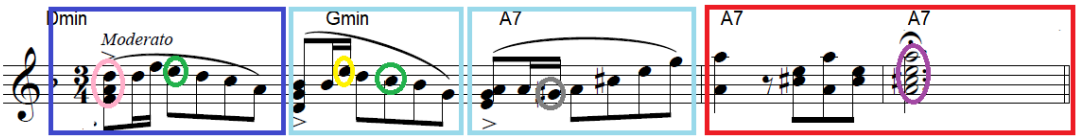


Figura 24. Adaptado de partitura de *soymusicaecuador.blogspot.com.* Análisis melódico de la introducción del pasillo *El alma en los labios* Francisco Paredes Herrera y Medardo Ángel Silva.

- Motivo original.
- Variación del motivo original.
- Nuevo motivo a manera de conclusión.
- Inicio de frase tipo tética.
- Final de frase tipo fuerte.
- Bordaduras.
- Notas de paso.

- Apoyaturas.

Se podría decir que la curva melódica de la introducción de esta obra es de tipo alterada ya que tiene a subir y bajar a lo largo del fragmento.

En la parte A de este pasillo se pueden encontrar los siguientes recursos melódicos.

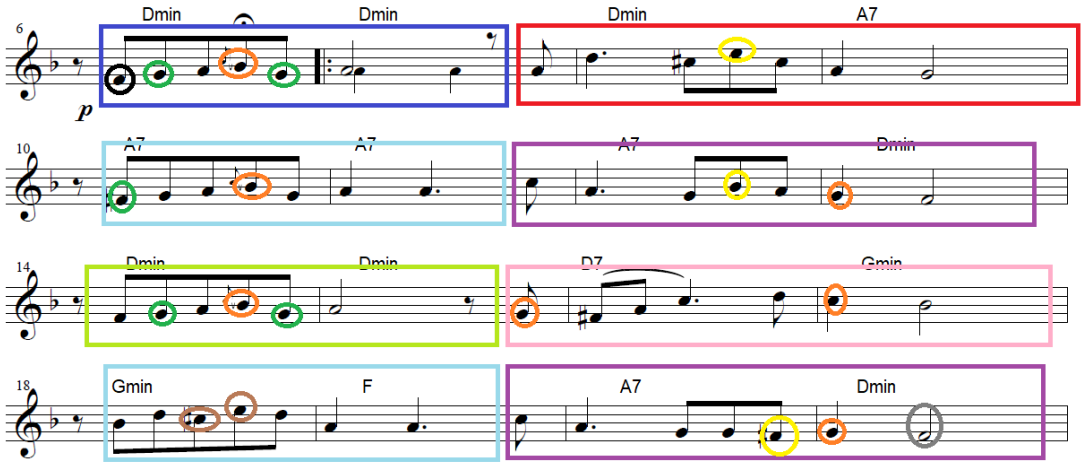


Figura 25. Adaptado de partitura de *soymusicaecuador.blogspot.com.* Análisis melódico de la parte A del pasillo *El alma en los labios* Francisco Paredes Herrera y Medardo Ángel Silva.

- Primer motivo original.
- Segundo motivo original.
- Primera variación rítmica y melódica del primer motivo original.
- Repetición del primer motivo original.
- Primera variación melódica del segundo motivo original.
- Segunda variación rítmica y melódica del segundo motivo original.
- Bordaduras.
- Apoyaturas.
- Notas de paso.
- Doble bordadura.
- Inicio de frase tipo acéfala.
- Final de frase tipo débil.

Se puede decir que, la curva melódica de la parte es de tipo alterada ya que, tiende a subir y bajar a lo largo de este fragmento.

En la parte B de este pasillo podemos encontrar los siguientes elementos melódicos.

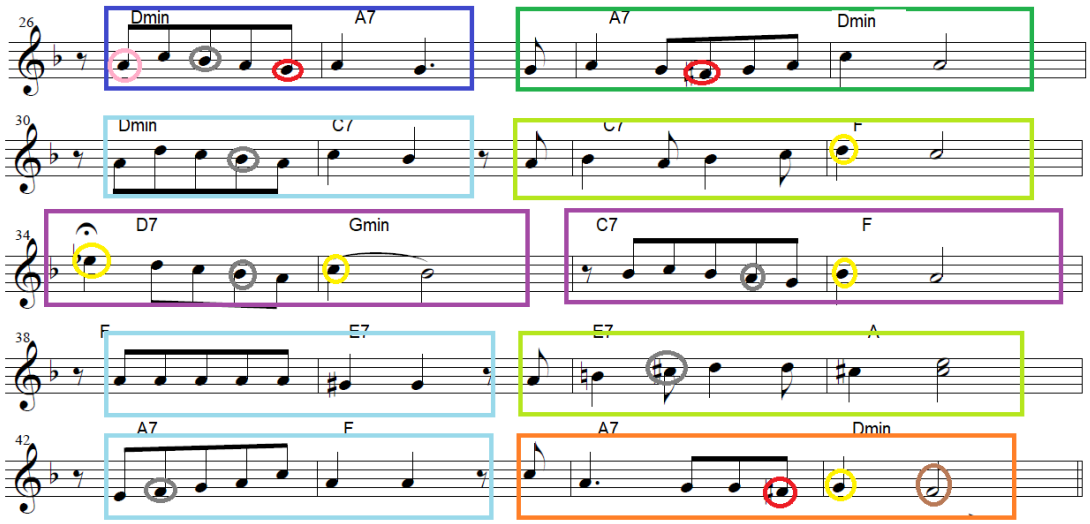


Figura 26. Adaptado de partitura de *soymusicaecuador.blogspot.com.* Análisis melódico de la parte B del pasillo *El alma en los labios* Francisco Paredes Herrera y Medardo Ángel Silva.

- Primer motivo original.
- Segundo motivo original.
- Primera variación rítmica melódica del primer motivo original.
- Segunda variación rítmica melódica del primer motivo original.
- Primera variación rítmica melódica del segundo motivo original.
- Segunda variación rítmica melódica del segundo motivo original.
- Bordaduras.
- Apoyaturas.
- Notas de paso.
- Inicio de frase tipo acéfala.
- Fin de frase tipo débil.

Se podría decir que la parte B de esta obra tiene una curva melódica de tipo alterada ya que tiende a subir y bajar sin embargo tiene fragmentos en los que la melodía se queda horizontal.

En el interludio de esta obra podemos encontrar lo siguiente recursos melódicos.

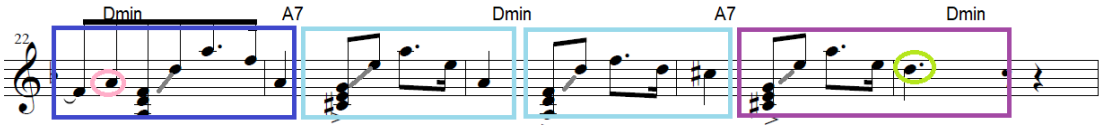


Figura 27. Adaptado de partitura de *soymusicaecuador.blogspot.com.* Análisis melódico del interludio del pasillo *El alma en los labios* Francisco Paredes Herrera y Medardo Ángel Silva.

- Motivo original.
- Variación rítmica y melódica del motivo original.
- Segunda variación melódica del motivo original.
- Intervalo mayor a 5ta perfecta
- Inicio de frase tipo acéfala.
- Final de frase tipo fuerte.

Se puede decir que, la curva melódica del estribillo es de tipo alterada ya que tiende tanto a subir como bajar a lo largo de este fragmento.

Análisis armónico.

En la introducción de este pasillo se pueden observar las siguientes relaciones armónicas.

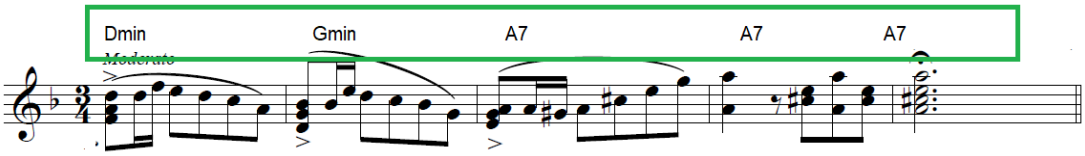


Figura 29. Adaptado de partitura de *soymusicaecuador.blogspot.com.* Análisis armónico de la introducción del pasillo *El alma en los labios* Francisco Paredes Herrera y Medardo Ángel Silva.

- Cadencia rota compuesta.

Tabla 10. *Esquema en función armónica de la figura 29.*

Antecedente	Imin	IVmin	V7	V7	V7

En la parte A se pueden encontrar las siguientes funciones armónicas dentro de su estructura.

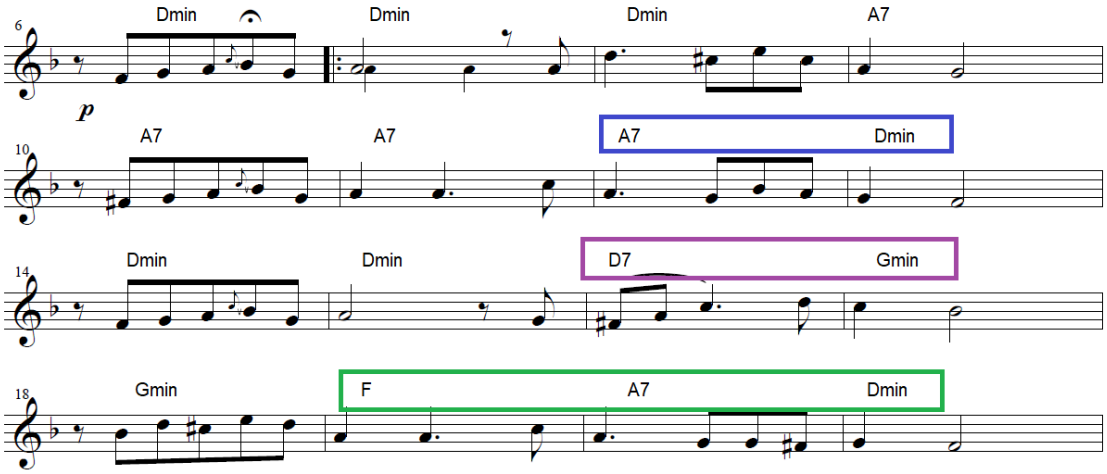


Figura 30. Adaptado de partitura de *soymusicaecuador.blogspot.com.* Análisis armónico de la parte A del pasillo *El alma en los labios* Francisco Paredes Herrera y Medardo Ángel Silva.

- Cadencia auténtica.
- Inflexión armónica al IVmin.
- Cadencia IIIbmaj- V7- Imin.

Tabla 11. *Esquema en función armónica de la figura 30*

Antecedente	Imin	Imin	Imin	V7	V7	V7	V7	Imin
Consecuente	Imin	Imin	V7[IVmin]	Imin[IVmin]	IVmin	IIIbmaj	V7	Imin

En la parte B se pueden encontrar los siguientes recursos armónicos en su estructura.

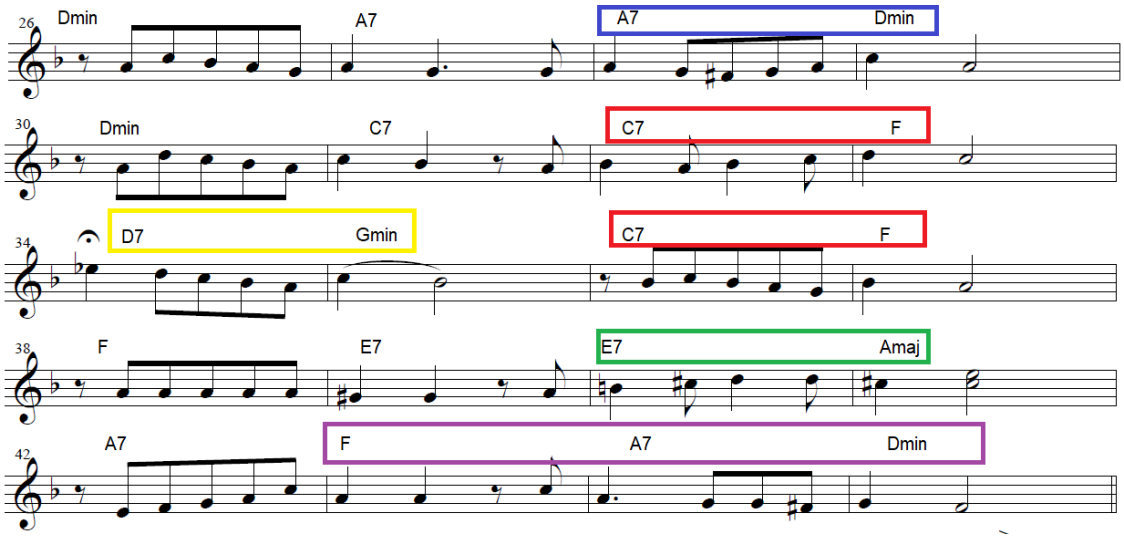


Figura 31. Adaptado de partitura de *soymusicaecuador.blogspot.com.* Análisis armónico de la parte B del pasillo *El alma en los labios* Francisco Paredes Herrera y Medardo Ángel Silva.

- Cadencia auténtica.
- Inflexión armónica al IIIbmaj.
- Inflexión armónica al IVmin.
- Inflexión armónica al Vmaj.
- Cadencia IIIbmaj- V7- Imin.

Por motivos didácticos se presenta el antecedente y consecuente de la parte B en dos tablas diferentes.

Tabla 12. *Esquema en función armónica del antecedente de la figura 31.*

Antecedente	Imin	V7	V7	Imin	Imin	V7[IIIbmaj]	V7[IIIbmaj]	Imaj[IIIbmaj]

Tabla 13. *Esquema en función armónica del consecuente de la figura 31.*

Consecuente	V7 [IVmin]	Imin [IVmin]	V7 [IIIbmaj]	Imaj [IIIbmaj]	Imaj [IIIbmaj]	V7 [Vmaj]	V7 [Vmaj]
	Imaj[Vmaj]		V7	IIIbmaj	V7		Imin

En el interludio podemos encontrar las siguientes relaciones armónicas dentro de su estructura.

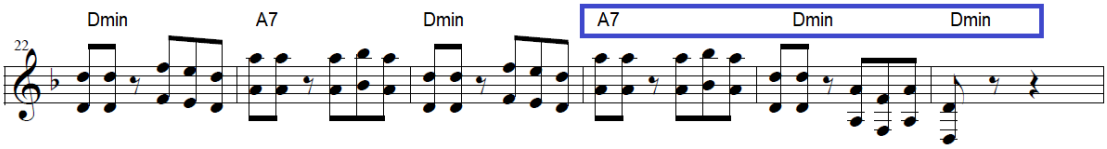


Figura 32. Adaptado de partitura de *soymusicaecuador.blogspot.com.* Análisis armónico del interludio del pasillo *El alma en los labios* Francisco paredes herrera.

- Cadencia auténtica.

Tabla 15. *Esquema en función armónica de la figura 32.*

Antecedente	Imin	V7	Imin	V7	Imin	Imin

Es importante mencionar la presencia de la *Mishky note* en esta obra.

2.3.4. *Artículo 8 del Código Civil*, Sixto María Durán.

Este es un pasillo instrumental compuesto por el músico Sixto María Durán, el cual es considerado como un pasillo académico de gran valor por su propuesta de renovación musical. La partitura que es usada para analizar esta obra fue proporcionada por César Santos Tejada.

Análisis formal

Este pasillo contiene una forma sumamente simple, ya que consta tan solo de una parte A que funciona de cierta manera como una introducción, porque, al exponer por primera vez la parte A este es interpretado de manera más delicada, al repetir esta parte la interpretación cambia. También, posee una parte B que se repite.

La parte A está formada por 16 compases que se repiten, los cuales están distribuidos de la siguiente manera:

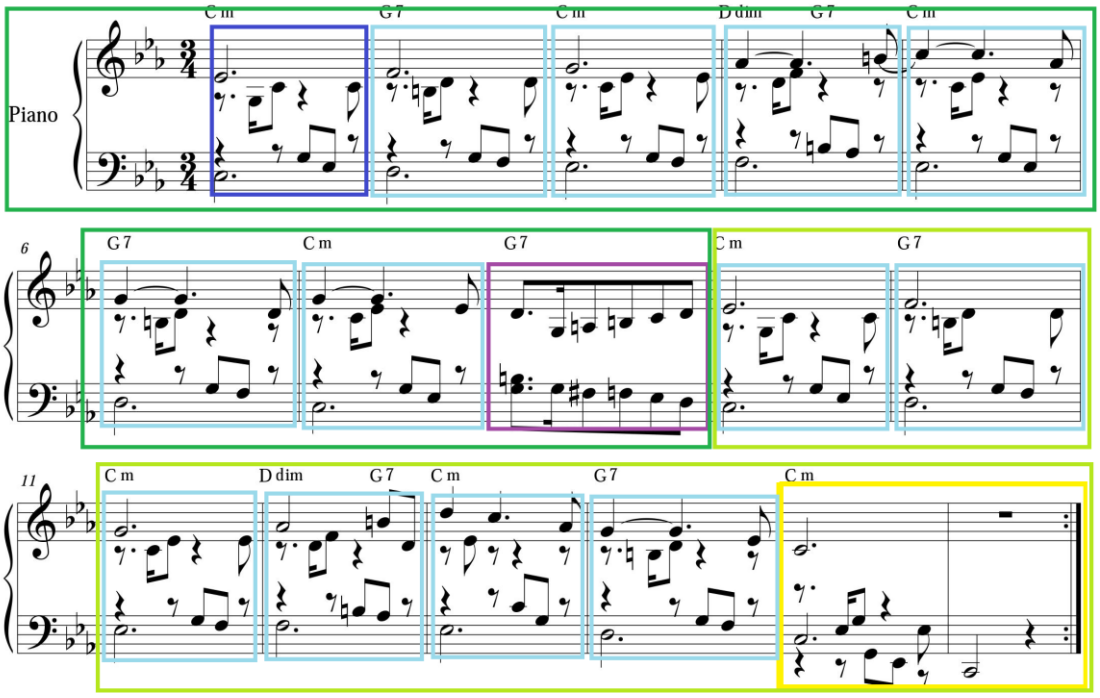


Figura 33. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Análisis formal de la parte A del pasillo *Artículo 8 del Código Civil* Sixto María Durán.

- Antecedente.
- Consecuente.
- Motivo original.
- Primera variación del motivo.
- Segunda variación del motivo.
- Tercera variación del motivo.

La parte B está formada de 16 compases, los cuales están divididos de la siguiente manera:

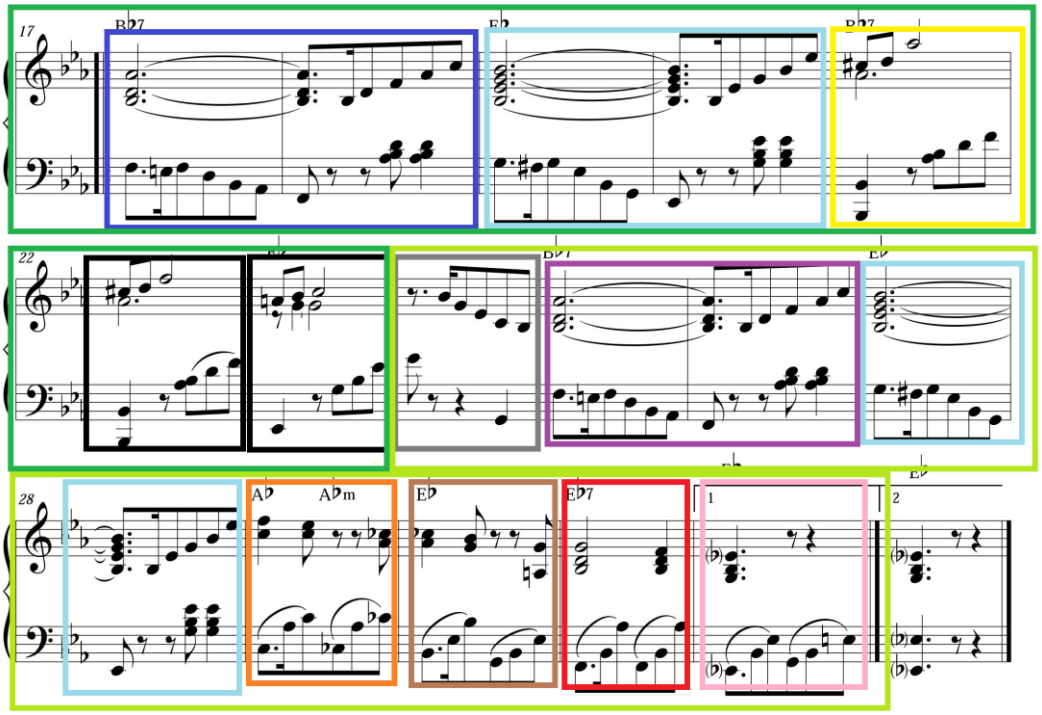


Figura 34. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Análisis formal de la parte B del pasillo *Artículo 8 del Código Civil* Sixto María Durán.

- Antecedente.
- Consecuente.
- Primer motivo melódico.
- Primera variación del primer motivo melódico.
- Segunda variación del primer motivo melódico.
- Repetición del primer motivo melódico.
- Segundo motivo melódico.
- Primera variación del segundo motivo melódico.
- Tercer motivo melódico.
- Primera variación del tercer motivo melódico.
- Segunda variación del tercer motivo melódico
- Tercera variación del tercer motivo melódico.

Trasladando la forma del tema al diagrama de Espel anteriormente utilizado se observa la siguiente estructura.

Tabla 16: Diagrama resultante del análisis Formal del pasillo Artículo 8 del Código Civil.

Tonalidad:	C menor/ Eb mayor	
Métrica:	3 /4	
Extensión:	64 compases	
	A	B
Compases	16c	16c
Antecedente (Subfrase)	8c 1+1+1+1+1+1+1+1	8c 2+2+1+1+1+1
Consecuente (Subfrase)	8c 1+1+1+1+1+1+1+1	8c 2+2+2+2
Simétria- Asimétria	Simétrico	Simétrico

Análisis melódico

Si bien la forma de este tema es muy simple, la riqueza que este posee se encuentra en las melodías que esta obra presenta. En la parte A se encuentran los siguientes recursos melódicos.

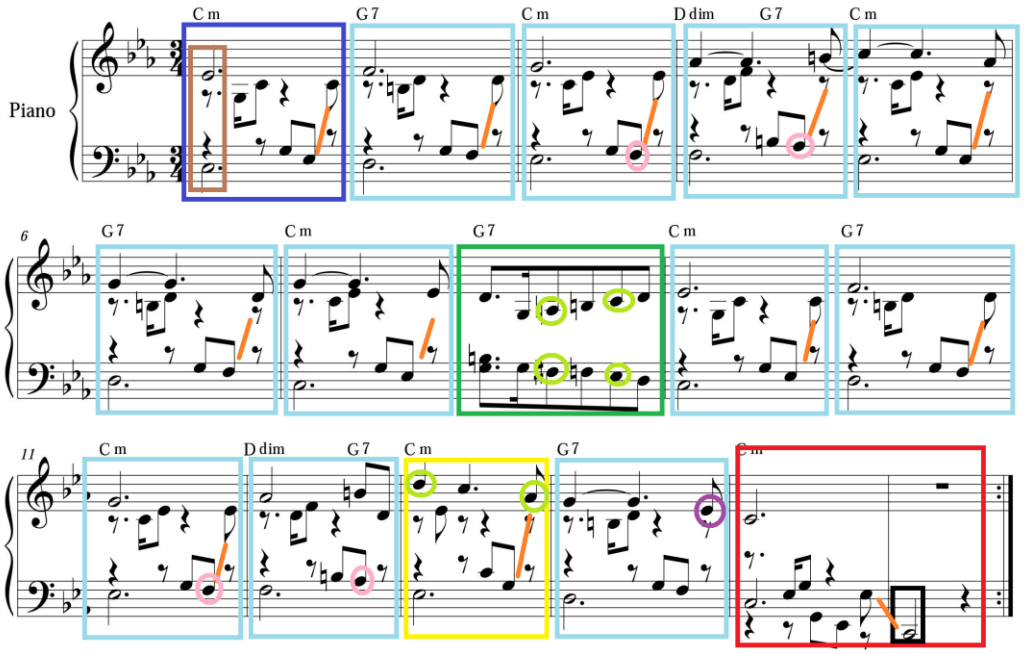


Figura 35. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Análisis melódico de la parte A del pasillo *Artículo 8 del Código Civil* Sixto María Durán.

- Motivo original.
- Variación melódica del motivo.
- Variación rítmica y melódica del motivo.
- Segunda variación rítmica melódica del motivo.
- Tercera variación rítmica melódica a manera de conclusión.
- Notas de paso.
- Anticipación.
- Apoyaturas.
- Inicio de frase tipo tética.
- Fin de frase fuerte.
- Intervalos mayores a 5ta perfecta.

Como se puede observar esta obra es más compleja melódicamente que otros pasillos, ya que, encontramos una gran cantidad de contrapunto. Se puede decir que, el movimiento de voces es de tipo contrario ya que, tienden a moverse hacia distintas direcciones lo que crea una riqueza melódica muy interesante para el oído.

La parte B también está compuesto por 16 compases, en los cuales se observan los siguientes recursos melódicos.

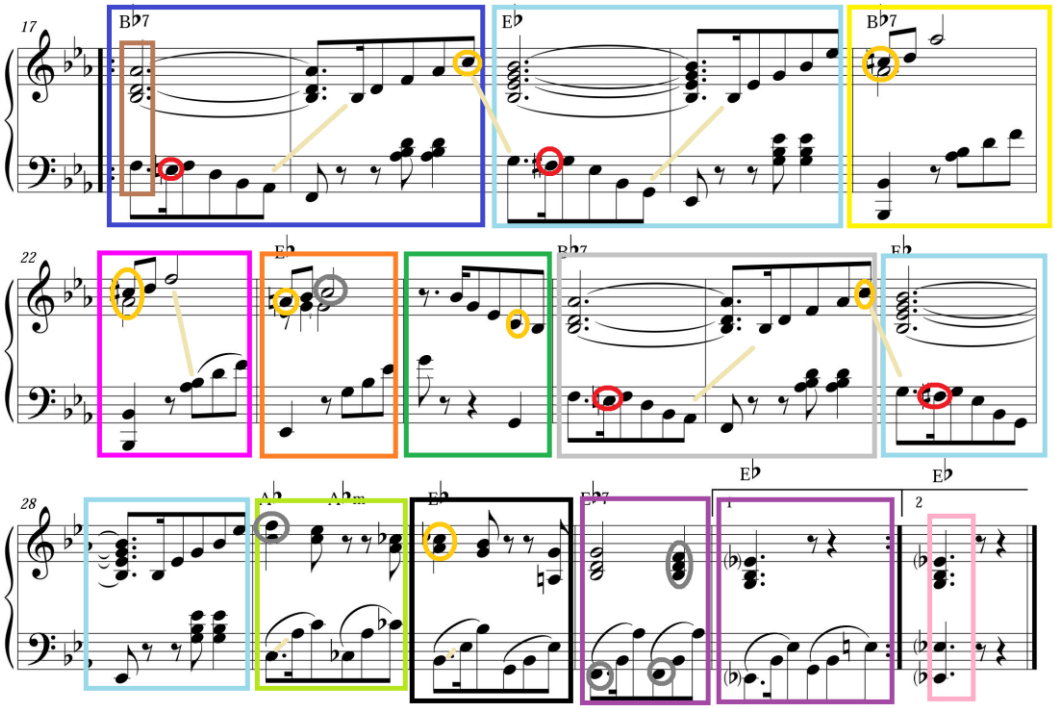


Figura 36. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Análisis melódico de la parte B del pasillo *Artículo 8 del Código Civil* Sixto María Durán.

- Primer motivo original.
- Variación melódica del primer motivo original
- Segundo motivo original.
- Fragmentación y variación melódica del primer motivo.
- Repetición del primer motivo.
- Tercer motivo original.
- Variación rítmica y melódica del segundo motivo original.
- Repetición del segundo motivo original.
- Primera variación rítmica melódica del tercer motivo original.
- Segunda variación rítmica melódica del tercer motivo original.
- Bordaduras.
- Notas de paso.
- Apoyaturas.
- Intervalos mayores a 5ta perfecta.

- Inicio de frase tética.
- Fin de frase tipo fuerte.

Como se puede observar la parte B contiene contrapunto que aumenta el interés por la obra. Se puede añadir también que, el movimiento de voces en el la parte B es de tipo contrario ya que todas sus voces que forman contrapunto tienden a dirigirse a distintos lados.

Se puede decir también que, tanto la parte A como la parte B no están formados por grados conjuntos, la curva melódica del tema es de tipo libre ya que, la melodía cambia de voces por lo que esta tiende a subir y bajar, además de poseen saltos grandes entre sus intervalos, y pocas veces son utilizados los intervalos de 2das mayores o menores.

Análisis armónico

En la parte A, se hallan las siguientes características armónicas dentro de su estructura.

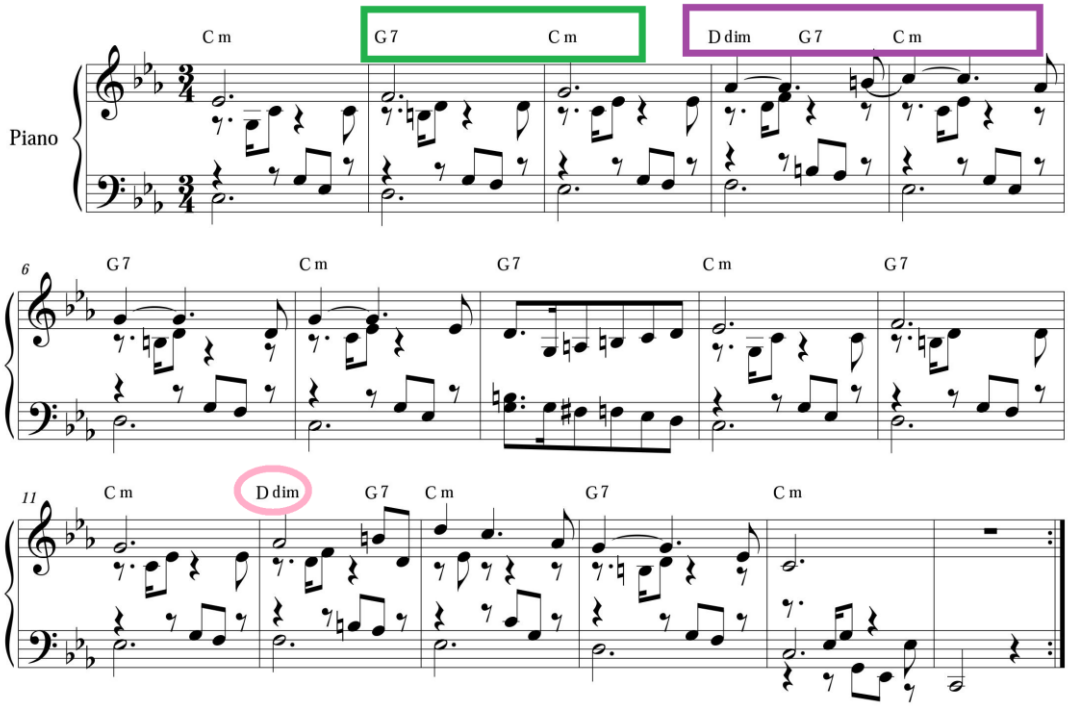


Figura 37. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Análisis armónico de la parte A del pasillo *Artículo 8 del Código Civil* Sixto María Durán.

- Cadencia auténtica.
- Cadencia II- V7- IVmin.

- Acorde substituto.

Como se puede observar la armonía de la parte A es bastante simple, ya que no tiene inflexiones armónicas y se mantiene en relación de V7- Imin sin embargo, este usa acordes sustitutos en este caso un IIdim.

Tabla 17. *Esquema en función armónica de la figura 37.*

Antecedente	Imin	V7	Imin	| IIdim | V7|	Imin	V7	Imin	V7
Consecuente	Imin	V7	Imin	| IIdim | V7|	Imin	V7	Imin	Imin

En el parte B se encuentran las siguientes herramientas armónicas dentro de su estructura.

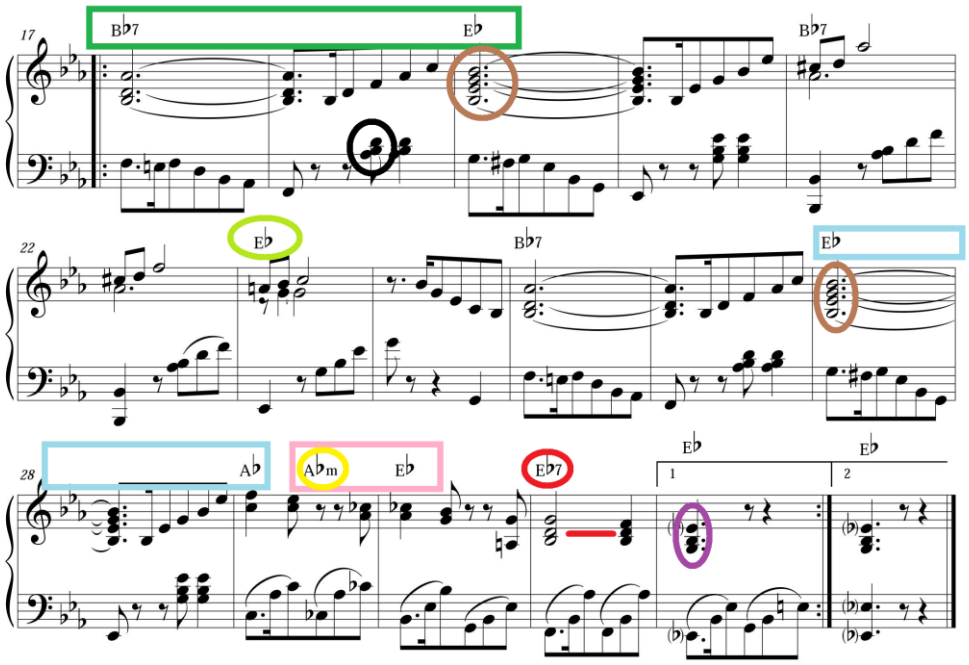


Figura 38. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Análisis armónico del tema B del pasillo *Artículo 8 del Código Civil* Sixto María Durán.

- Cambio de tonalidad al relativo mayor.
- Cadencia auténtica.
- Inflexión armónica IVmaj.
- Ampliación de cadencia plagal.

- El cifrado es erróneo en este acorde, ya que para que sea un Eb7 debería de tener Db como 7ma menor, sin embargo, este tiene un D natural por el cual debería ser un Ebmaj7.
- Acorde de subdominante menor, Schoenberg explica que el uso de un subdominante menor sirve para “la ampliación de cadencia, para enriquecer el proceso en el interior de una tonalidad” (Schoenberg, 1974, p. 261).
- Acordes con bajo en su 5ta.
- Primera inversión del acorde.
- Segunda inversión del acorde.

Como se ha podido observar la parte B se desarrolla armónicamente en otra tonalidad que viene a ser el relativo mayor de la tonalidad original o sea Eb mayor.

Tabla 18. *Esquema en función armónica de la figura 38.*

Antecedente	V7	V7	Imaj	Imaj	V7	V7	Imaj	Imaj
Consecuente	V7	V7	Imaj	Vmaj [IVmaj]	|IV maj| IV min|	Imaj	Imaj	Imaj

2.3.5. *Pasional,* Enrique Espín Yépez.

Pasional es un pasillo de mucha popularidad en el Ecuador, Este pasillo fue compuesto por el compositor Enrique Espín Yépez en el año de 1956, en plena época dorada del pasillo ecuatoriano. Para el análisis de esta obra se utilizó la partitura proporcionada por César Santos Tejada.

Análisis formal.

Este pasillo cuenta con una estructura binaria que, presenta una introducción, interludio, parte A, y parte B. Es importante mencionar que en este pasillo la parte A y B se repiten.

La introducción en este pasillo funciona también como interludio, por lo tanto, son analizados de la misma manera.

En la estructura formal del interludio se pueden observar los siguientes elementos musicales.

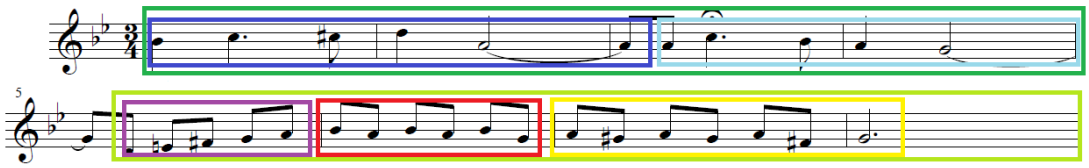


Figura 39. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Análisis formal de la introducción del pasillo *Pasional* Enrique Espín Yépez.

- Antecedente.
- Consecuente.
- Primer motivo original.
- Primera variación del primer motivo.
- Segundo motivo original.
- Primera variación del segundo motivo original.
- Segunda variación del segundo motivo original.

La parte A está compuesta por 16 compases, los cuales están divididos de la siguiente manera:

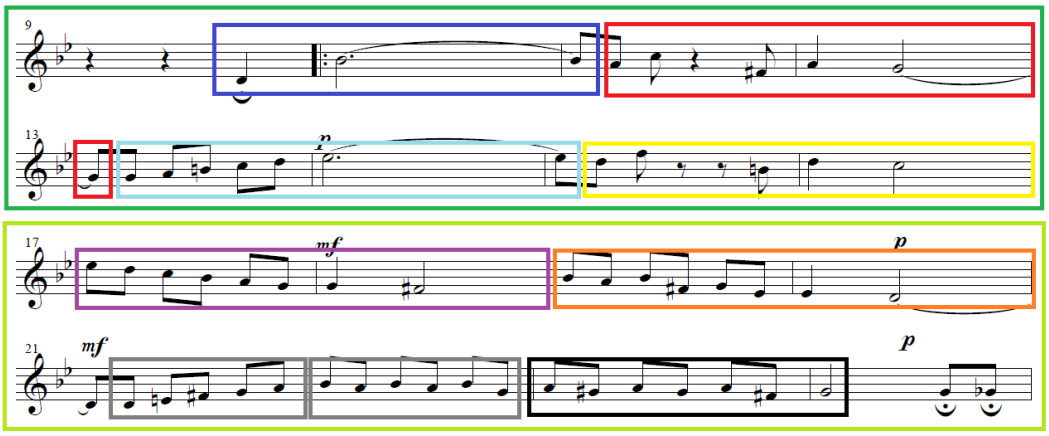


Figura 40. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Análisis formal de la parte A del pasillo *Pasional* Enrique Espín Yépez.

- Antecedente.
- Consecuente.
- Motivo original.
- Primera variación del primer motivo.
- Segundo motivo original.

- Primera variación del segundo motivo original.
- Tercer motivo original.
- Primera variación del tercer motivo original.
- Segunda variación del tercer motivo original.
- Tercera variación del tercer motivo original.

La parte B está formado por 16 compases, los cuales están divididos en la siguiente estructura formal.

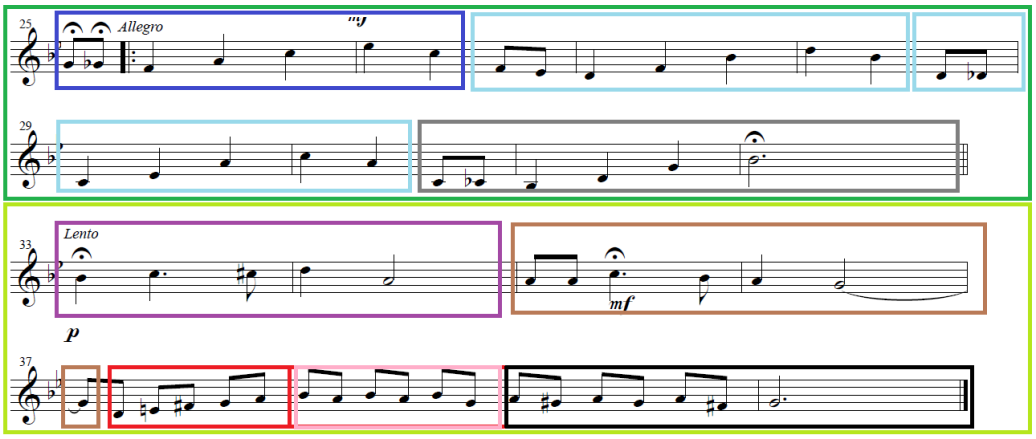


Figura 41. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Análisis formal de la parte B del pasillo *Pasional* Enrique Espín Yépez.

- Antecedente.
- Consecuente.
- Primer motivo original.
- Primera variación del motivo.
- Segunda variación del primer motivo original.
- Segundo motivo original.
- Primera variación del segundo motivo original.
- Tercer motivo original.
- Primera variación del tercer motivo.
- Segunda variación del tercer motivo.

Trasladando la forma del tema al diagrama de Espel anteriormente utilizado se puede observar la siguiente estructura.

Tabla 19. *Diagrama resultante del análisis formal del pasillo Pasional Enrique Espín Yépez.*

Tonalidad:	G menor					
Métrica:	3 /4					
Extensión:	82 compases					
	Intro	A	B	Inter	A’	B’
Compases	9	16	16	9	16	16
Antecedente (Subfrase)	4c. 2+2	7c. 3+4	8c. 2+2+2+2	4c. 2+2	7c. 3+4	8c. 2+2+2+2
Consecuente (Subfrase)	5c. 3+1	9c. 2+2+5	8c. 2+2+4	5c. 3+1	9c. 2+2+5	5c. 3+1
Simétria- Asimétria	Asimétrico	Asimétrico	Simétrico	Asimétrico.	Asimétrico.	Simétrico

Análisis melódico

En la introducción y estribillo se observan los siguientes elementos melódicos dentro de su estructura.

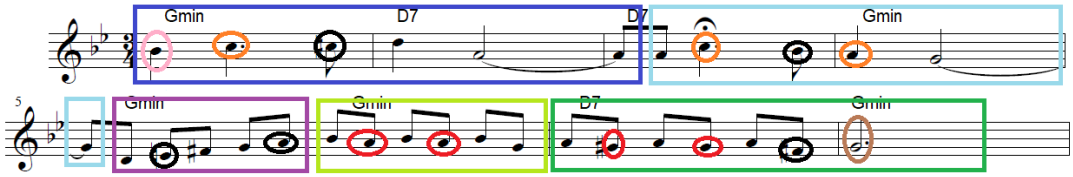


Figura 42. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Análisis melódico de la introducción del pasillo *Pasional* Enrique Espín Yépez.

- Primer motivo original.
- Primera variación rítmica melódica del primer motivo original.
- Segundo motivo original.
- Primera variación rítmica melódica del segundo motivo.
- Segunda variación rítmica melódica del segundo motivo.
- Bordaduras.

- Apoyaturas.
- Notas de paso.
- Inicio de frase tipo tética.
- Fin de frase tipo fuerte.

Se puede decir que, la introducción está formada por grados conjuntos en su mayoría, aunque, contiene saltos de 3ra y 4ta sin exceder nunca la 5ta perfecta. Además, de tener una curva melódica de tipo alterada.

En la parte A se pueden observar los siguientes recursos melódicos en su estructura.

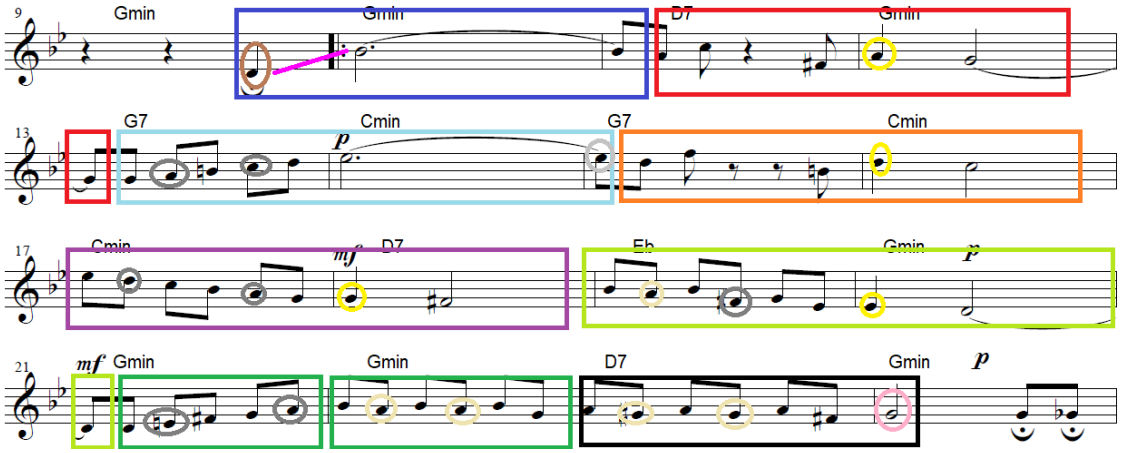


Figura 43. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Análisis melódico de la parte A del pasillo *Pasional* Enrique Espín Yépez.

- Primer motivo original.
- Segundo motivo original.
- Primera variación rítmica melódica del primer motivo original.
- Primera variación melódica del segundo motivo original.
- Tercer motivo original.
- Primera variación melódica del tercer motivo original.
- Mutación y variación melódica del tercer motivo original.
- Segunda mutación y variación melódica del tercer motivo original a manera de conclusión.
- Apoyaturas.
- Notas de paso.
- Bordaduras.

- Intervalo mayor a 5ta perfecta.
- Suspensión.
- Inicio de frase anacrusa.
- Fin de frase tipo fuerte.

Se puede añadir que la parte A tiene una curva melódica de tipo alterada. Por otro lado, está construida por grado conjunto en su mayoría, aunque, tiene algunos saltos de 3ras 4tas 5tas y llega hasta máximo un salto de 6ta mayor.

En la parte B se hallan los siguientes recursos melódicos dentro de su estructura:

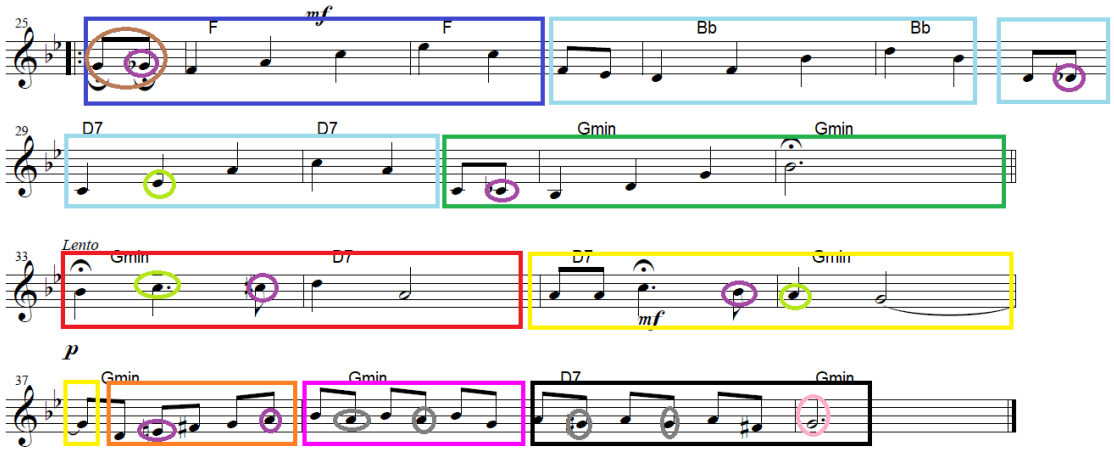


Figura 44. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Análisis melódico de la parte B del pasillo *Pasional* Enrique Espín Yépez.

- Primer motivo original.
- Primera variación melódica del primer motivo original.
- Segunda variación rítmica melódica del primer motivo original.
- Segundo motivo original
- Primera variación rítmica melódica del segundo motivo original.
- Tercer motivo original.
- Primera variación melódica del tercer motivo original.
- Segunda variación melódica del tercer motivo original a manera de conclusión.
- Apoyaturas.
- Notas de paso.
- Bordaduras.
- Inicio de frase tipo anacrusa.

- Fin de frase tipo fuerte.

Se puede decir que, el primer motivo de la parte B no está compuesto por grado conjunto ya que no utiliza frecuentemente saltos de segundas. Por otro lado, el segundo motivo de la parte B utiliza muchos saltos de segunda por lo que se podría decir que este está formado por grados conjuntos en su mayoría. Además, la parte B en general tiene una curva melódica de tipo alterada.

Análisis armónico

En la introducción de la obra *Pasional* se pueden encontrar los siguientes recursos armónicos en su estructura.

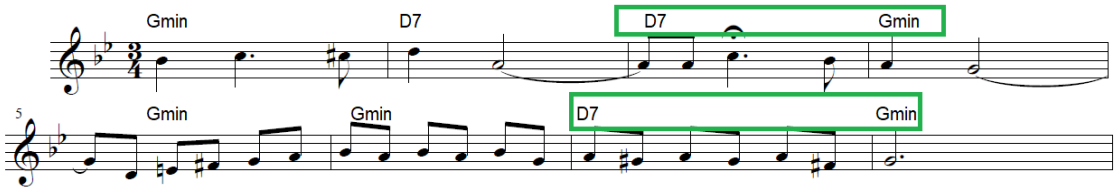


Figura 45. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Análisis armónico de la introducción del pasillo *Pasional* Enrique Espín Yépez.

- Cadencia Auténtica.

Como se puede observar la armonía de esta obra en la introducción es bastante simple tan solo tiene relaciones Imin- V7.

Tabla 23. *Esquema en función amónica de la figura 45.*

Antecedente	Imin	V7	V7	Imin
Consecuente	Imin	Imin	V7	Imin

En la parte A se hallan las siguientes características armónicas dentro de su estructura.

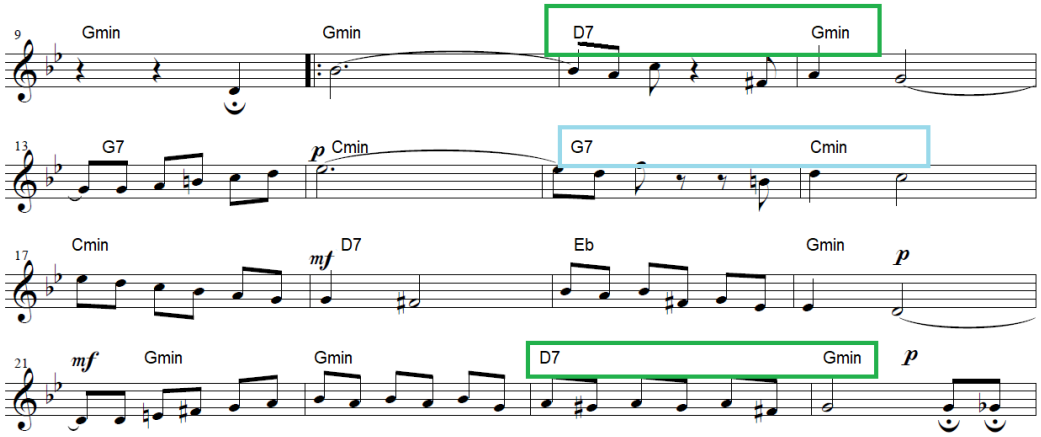


Figura 46. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Análisis armónico de la parte A del pasillo *Pasional* Enrique Espín Yépez.

- Cadencia auténtica.
- Inflexión armónica al IVmin.

Como se puede observar la parte A contiene una estructura armónica más compleja, ya que, no contiene solamente relacione V7- Imin contiene también una inflexión armónica a su IVmin.

Tabla 24. *Esquema en función armónica de la figura 46.*

Antecedente	Imin	V7	Imin	V7 [Vmin]	Imin [IVmin]	V7 [IVmin]	Imin [IVmin]	Imin [IVmin]
Consecuente	V7	VImaj	Imin	Imin	Imin	V7	Imin	Imin

En la parte B se pueden encontrar los siguientes elementos armónicos dentro de su estructura:

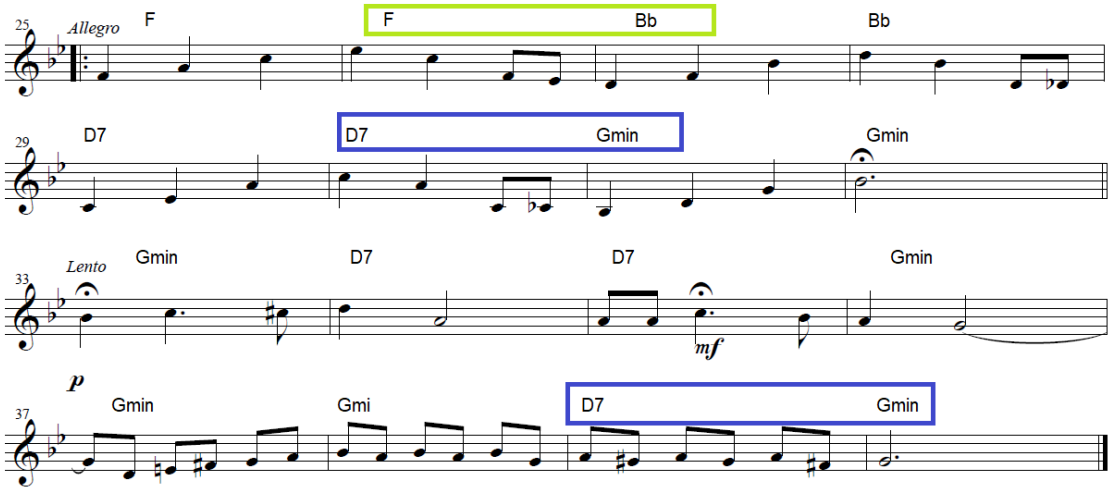


Figura 47. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Análisis armónico de la parte B del pasillo *Pasional* Enrique Espín Yépez.

- Inflexión armónica al IIIbmaj.
- Cadencia auténtica.

Tabla 25. *Esquema en función armónica de la figura 47.*

Antecedente	Vmaj [IIIbmaj]	Vmaj [IIIbmaj]	Imaj [IIIbmaj]	Imaj [IIIbmaj]	V7	V7	Imin	Imin
Consecuente	Imin	V7	V7	Imin	Imin	Imin	V7	Imin

2.3.6. *El espantapájaros,* Gerardo Guevara.

El espantapájaros es un pasillo compuesto por el músico Gerardo Guevara en la década de los 50s. El cual ha tenido un gran impacto entre los estudiosos del pasillo. La partitura utilizada para el análisis fue proporcionada por César Santos Tejada.

Análisis formal

Este pasillo mantiene una forma compuesta por una introducción tres partes una parte A, una parte B, una parte C e interludio.

En la introducción se pueden encontrar los siguientes elementos formales dentro de su estructura.

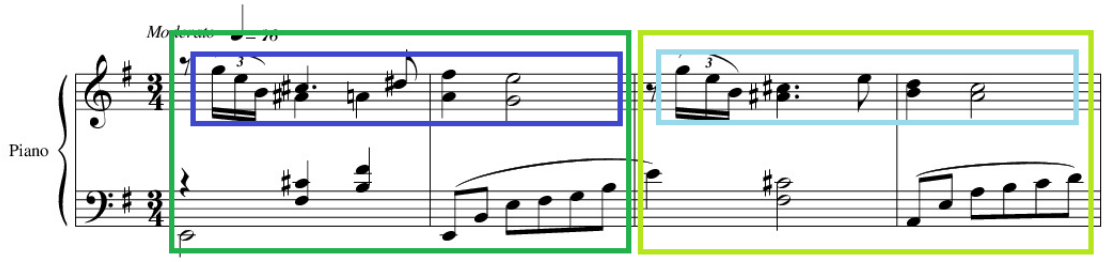


Figura 48. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Análisis formal de la introducción del pasillo *El espantapájaros* Gerardo Guevara.

- Antecedente.
- Consecuente.
- Motivo original.
- Variación del motivo original.

La parte A está compuesta por ocho compases repartido en la siguiente estructura formal.

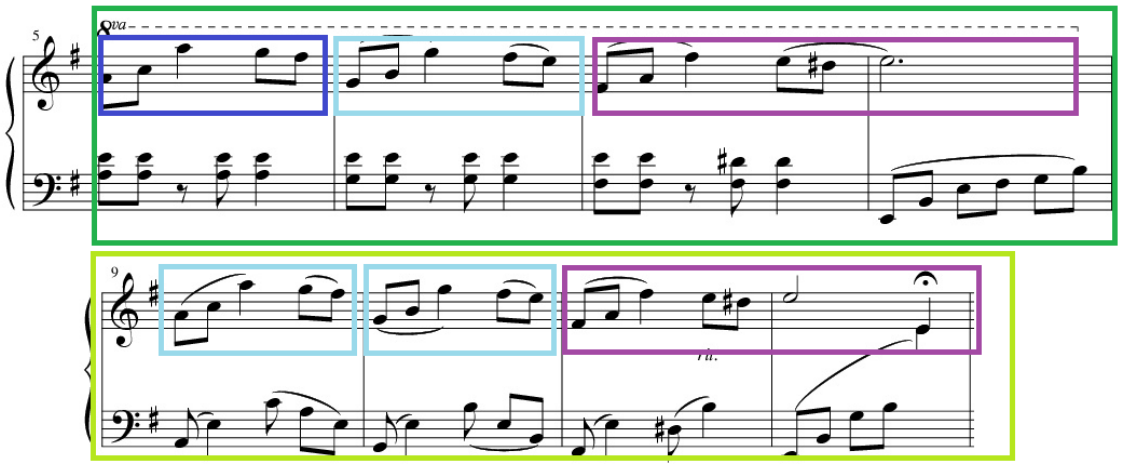


Figura 49. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Análisis formal de la parte A del pasillo *El espantapájaros* Gerardo Guevara.

- Antecedente.
- Consecuente.
- Motivo original.
- Primera variación melódica del motivo.
- Segunda variación rítmica melódica del motivo.

La parte B está conformada por 16 compases los cuales están distribuidos de la siguiente manera.

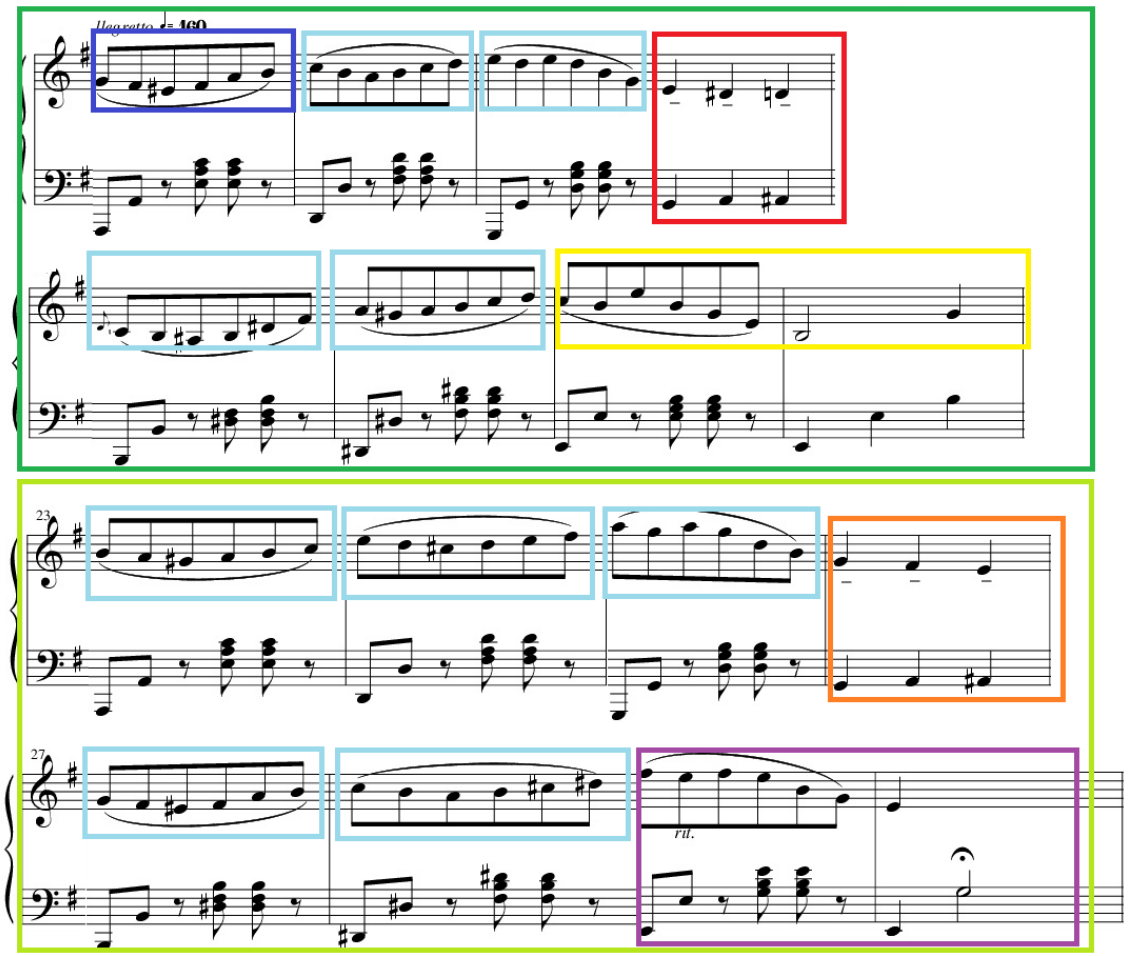


Figura 50. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Análisis formal de la parte B del pasillo *El espantapájaros* Gerardo Guevara.

- Antecedente.
- Consecuente.
- Primer motivo original.
- Primera variación del primer motivo original.
- Segunda variación del primer motivo original.
- Segundo motivo original.
- Variación del segundo motivo original.
- Tercera variación primer motivo original.

la parte C está formado por 8 compases repartidos en la siguiente estructura formal.

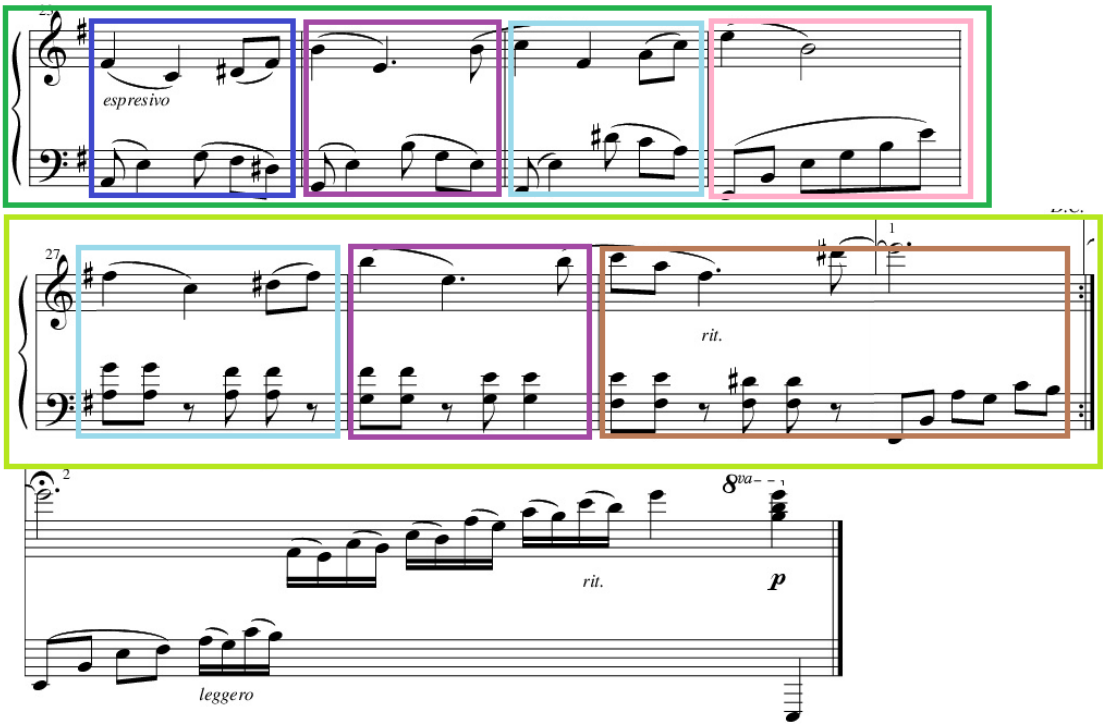


Figura 51. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Análisis formal de la parte C del pasillo *El espantapájaros* Gerardo Guevara.

- Antecedente.
- Consecuente.
- Motivo original.
- Primera variación del motivo original.
- Segunda variación del motivo original.
- Tercera variación del motivo original
- Cuarta variación del motivo original.

Trasladando las tres partes y la introducción al diagrama de Espel utilizado anteriormente podemos encontrar la siguiente relación formal.

Tabla 26. *Diagrama resultante del análisis formal del pasillo El espantapájaros Gerardo Guevara.*

Tonalidad:	E menor					
Métrica:	3 /4					
Extensión:	92 compases.					
	Intro	A	B	A	C	Coda
Compases	4c.	8c.	16c.	8c.	8c.	4c.
Antecedente (Subfrase)	2	1+1+2	4+4	1+1+2	2+2	2
Consecuente (Subfrase)	2	1+1+2	4+4	1+1+2	2+2	2
Simétria-Asimétria	Simétrico	Simétrico	Simétrico	Simétrico	Simétrico	Simétrico

Es importante mencionar que la obra se repite al finalizar la parte C antes de llegar a la coda. Al finalizar por segunda vez la obra es cuando la coda se interpreta.

Análisis melódico

En la melodía de la introducción se hallan los siguientes elementos melódicos:

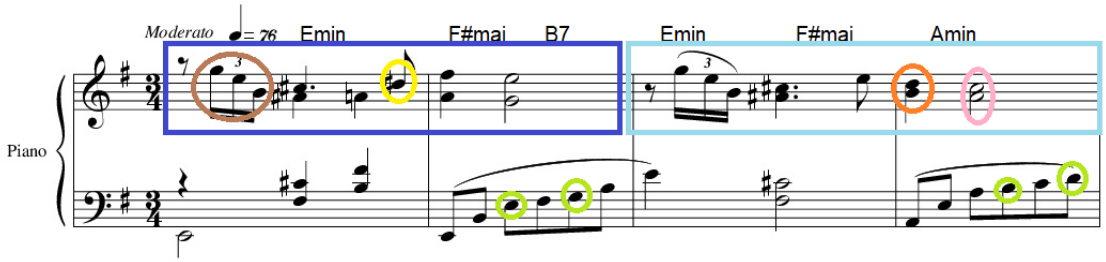


Figura 52. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Análisis melódico de la introducción del pasillo *El espantapájaros.*

- Motivo original.
- Variación melódica del motivo original.
- Inicio de frase acéfala.
- Fin de frase tipo débil.
- Anticipación.

- Notas de paso.
- Apoyatura.

Añadiendo, la introducción tiene una curva melódica de tipo alterada, ya que, esta tiende a subir y bajar. Además, que la melodía no está construida por grados conjuntos, pero no se excede de la 5ta perfecta.

En la parte A se pueden encontrar las siguientes herramientas melódicas dentro de su estructura:

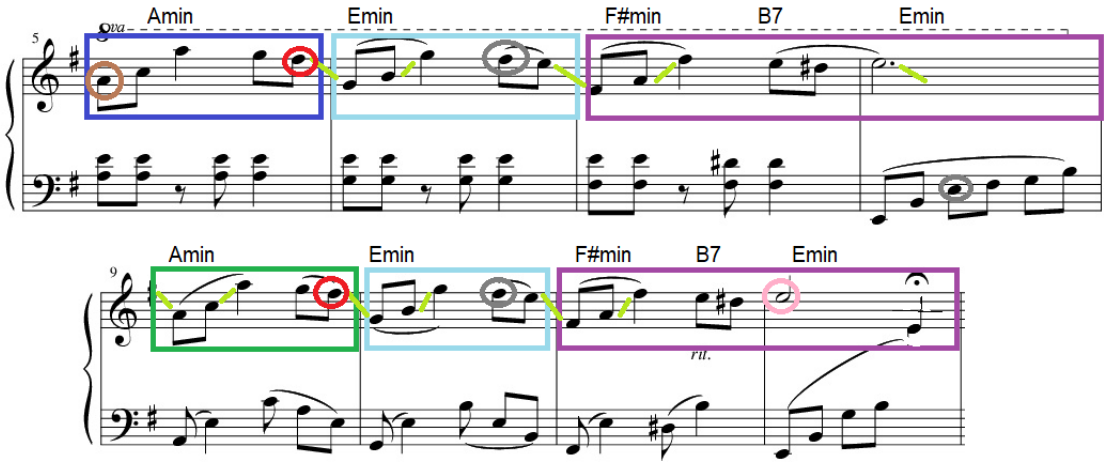


Figura 53. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Análisis melódico de la parte A del pasillo *El espantapájaros* Gerardo Guevara.

- Motivo original.
- Primera variación melódica del motivo original.
- Repetición del primer motivo.
- Primera variación rítmica melódica del motivo original.
- Apoyaturas.
- Notas de paso.
- Intervalos mayores a una 5ta perfecta.
- Inicio de frase tipo tética.
- Fin de frase tipo débil.

Se puede añadir que, la curva melódica de la parte A es de tipo alterada ya que tiende tanto a subir como bajar, además, que esta melodía no está construida por grado conjunto y supera el intervalo de 5ta perfecta.

En la parte B se pueden encontrar las siguientes características melódicas dentro de su estructura.

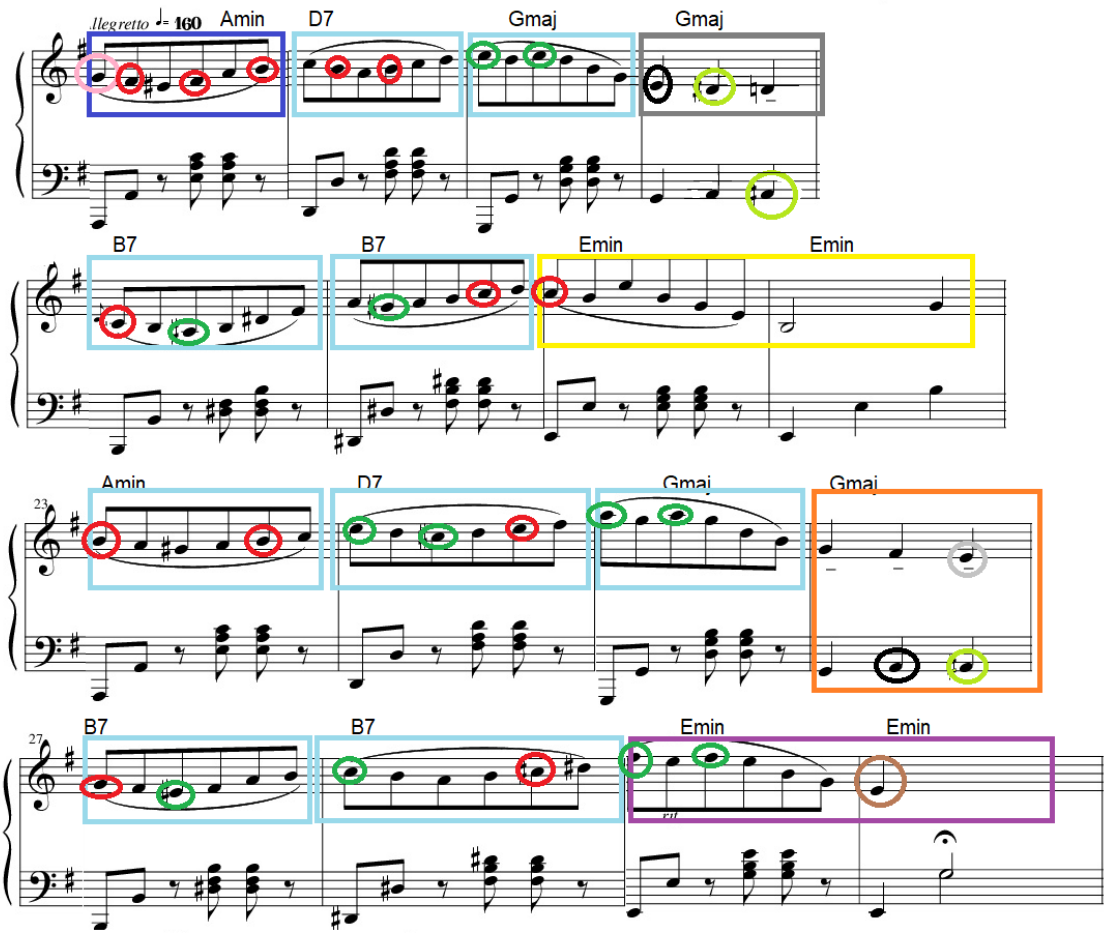


Figura 54. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Análisis melódico de la parte B del pasillo *El espantapájaros* Gerardo Guevara.

- Primer motivo original.
- Variación melódica del primer motivo original.
- Primera variación rítmica melódica del primer motivo original.
- Segunda variación rítmica melódica del primer motivo original
- Segundo motivo original.
- Variación melódica del segundo motivo original.
- Notas de paso.
- Bordaduras.
- Cromatismo.
- Apoyatura.
- Nota escapatoria.

- Inicio de frase tipo tética.
- Fin de frase tipo débil.

Para añadir se podría decir que, esta melodía está construida en su mayoría por grado conjunto, a diferencia de las anteriores secciones. Además, su curva melódica es de tipo alterada ya que tiende tanto a subir como bajar.

En la parte C se hallan los siguientes recursos melódicos dentro de su estructura.

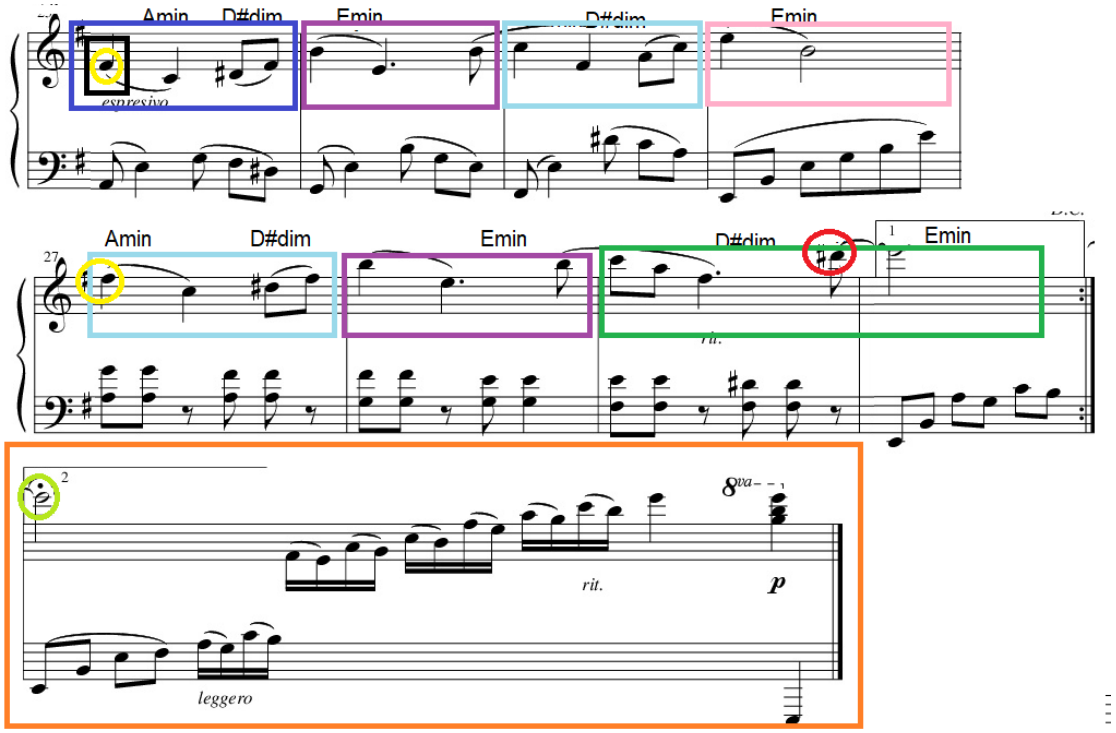


Figura 55. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Análisis melódico de la parte C del pasillo *El espantapájaros* Gerardo Guevara.

- Motivo original.
- Primera variación rítmica melódica del motivo original.
- Variación melódica del motivo original.
- Segunda variación rítmica melódica del motivo original.
- Tercera variación rítmica melódica del motivo original.
- Inicio de frase tipo tética.
- Fin de frase tipo fuerte.
- Apoyaturas.
- Cromatismo
- Coda.

Añadiendo a lo ya analizado, se puede decir que, esta melodía no está formada por grado conjunto, sin embargo, no supera el intervalo de 5ta perfecta. Además, su curva melódica es de tipo alterada ya que tiende a subir y bajar.

Análisis armónico

La armonía en la introducción o estribillo presenta las siguientes relaciones armónicas en su estructura:

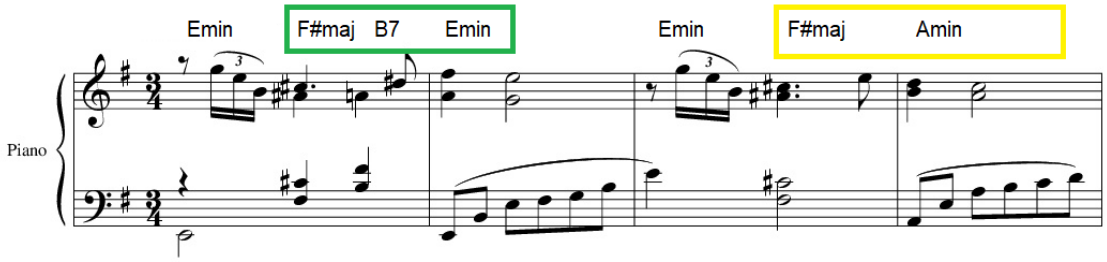


Figura 56. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Análisis armónico de la introducción del pasillo *El espantapájaros* Gerardo Guevara.

- Cadencia II- V7- Imin, como se puede apreciar utiliza una relación muy similar a la de una cadencia de IImin- V7- Imin la diferencia es que el segundo grado en este caso no es menor si no mayor, ya que su 3ra es un A#.
- Cadencia rota.

La armonía de la introducción tiene rompe por completo con los estándares usuales dentro del pasillo ecuatoriano, como, el uso de un IImaj- V7- Imin y, la ausencia de una resolución dentro de la introducción.

Tabla 27. *Esquema en función armónica de la figura 56.*

Antecedente	|Imin| |IImaj| |V7|	Imin
Consecuente	|Imin| |IImaj|	IVmin

En la parte A se pueden encontrar las siguientes relaciones armónicas dentro de su estructura.

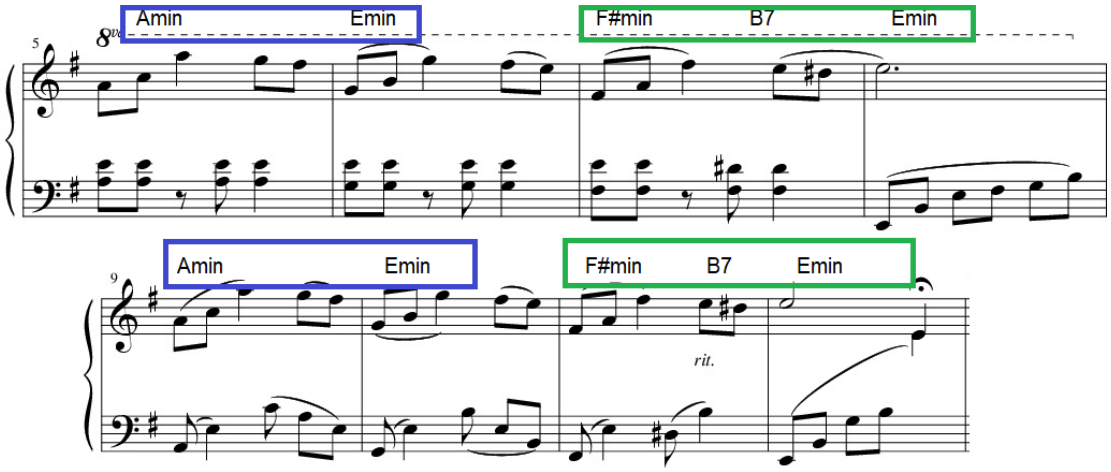


Figura 57. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Análisis armónico de la parte A del pasillo *El espantapájaros* Gerardo Guevara.

- Cadencia plagal.
- Cadencia IImin- V7- Imin.

Tabla 28. *Esquema en función armónica de la figura 57.*

Antecedente	Imin	IVmin	|IImin| |V7|	Imin
Consecuente	Imin	IVmin	|IImin| |V7|	Imin

En la parte B se pueden hallar las siguientes relaciones armónicas dentro de su estructura.

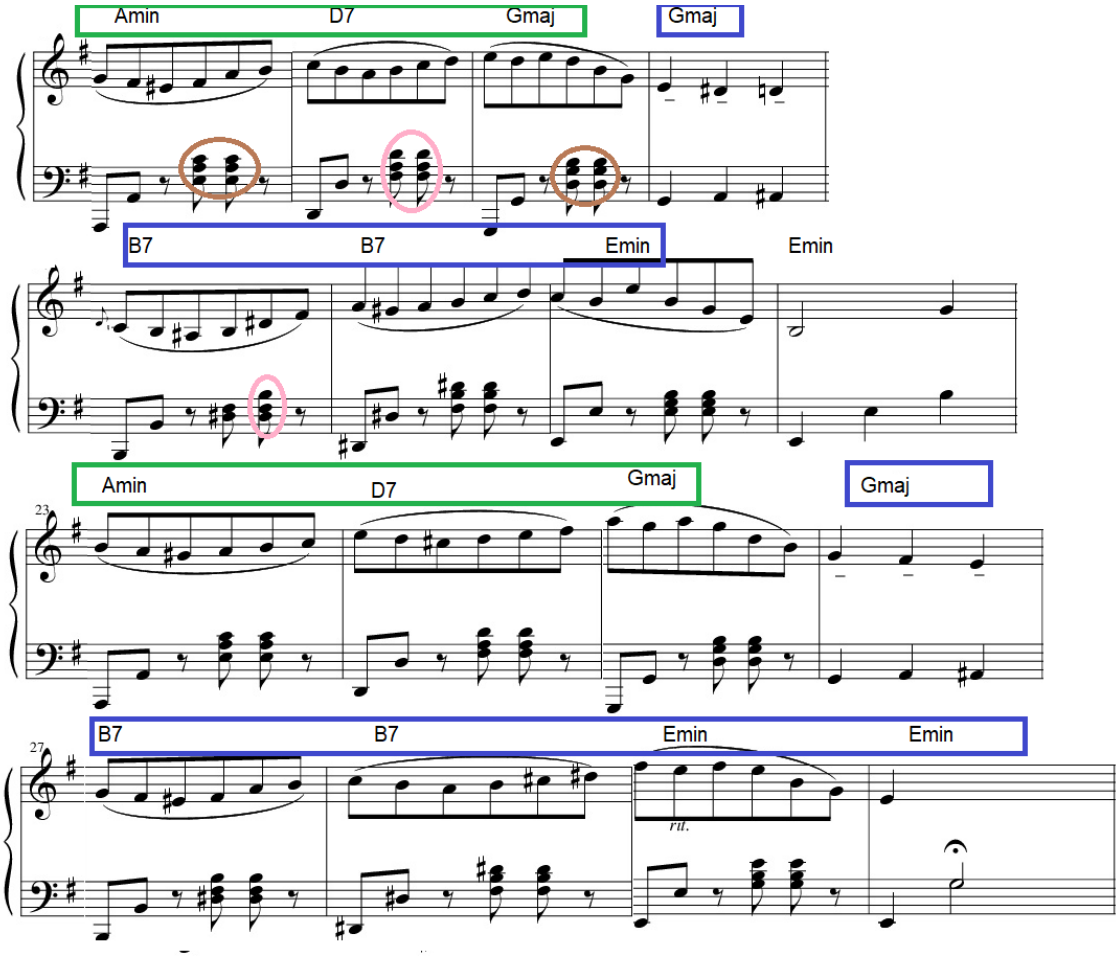


Figura 58. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Análisis armónico de la parte B del pasillo *El espantapájaros* Gerardo Guevara.

- Cadencia IIIbma- V7- Imin.
- Inflexión armónica al IIIbmaj; el manejo que le da Guevara a las inflexiones armónicas en esta sección es muy interesante ya que, el usa la cadencia IImin- V7- Imaj, para realizar la inflexión armónica en este caso al IIIbmaj.
- Segunda inversión del acorde.
- Primera inversión del acorde.

La armonía de la parte B es un poco más compleja, ya que, contiene inflexiones armónicas al IIIbmaj.

Tabla 29. *Esquema en función armónica de la figura 58.*

Antecedente	IImin [IIIbmaj]	V7 [IIIbmaj]	Imaj [IIIbmaj]	IIIbmaj	V7	V7	Imin	Imin
Consecuente	IVmin	V7 [IIIbmaj]	Imaj [IIIbmaj]	IIIbmaj	V7	V7	Imin	Imin

En la parte C se pueden encontrar la siguiente relación entre acordes dentro de su estructura.

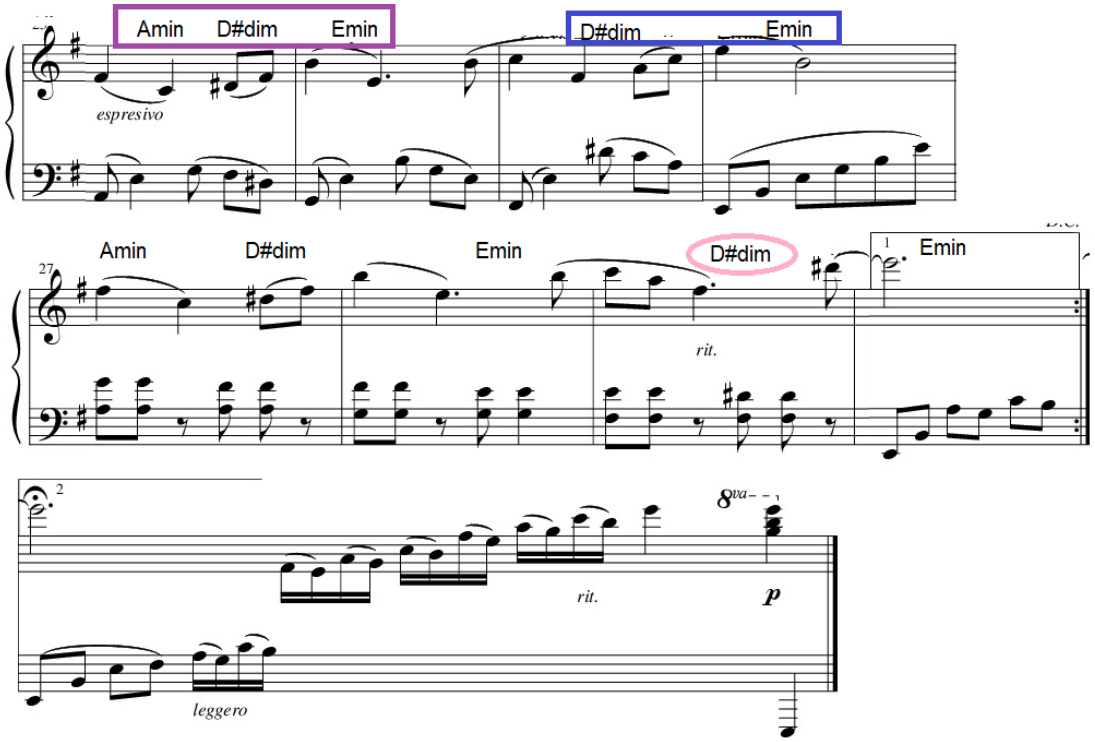


Figura 59. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Análisis armónico de la parte C del pasillo *El espantapájaros* Gerardo Guevara.

- Acorde VII, Schoenberg dice que “En el acorde de VIIma la disonancia puede aparecer sin preparación cuando ocurre como nota de paso” (1974, p. 165).
- Relación IVmin- VII- Imin. “En el enlace de VII- Imin la función del VII es tal que debe ser considerado como representante del V grado” (Schoenberg, 1974, p. 166). por lo que es posible considerar a esta relación como una cadencia auténtica compuesta.
- Relación VII- Imin. Tomando en cuenta la cita expuesta anteriormente se puede considerar a esta cita como una cadencia auténtica.

Tabla 30. *Esquema en función armónica de la figura 59.*

Antecedente	|IVmin| |VIIdim|	Imin	VIIdim	Imin
Consecuente	|IVmin| |VIIdim|	Imin	VIIdim	Imin

Es necesario destacar la existencia de la *mishky note* en la presencia de este pasillo.

2.4. Resultados de los análisis realizados.

Las conclusiones de este capítulo serán presentadas en forma de cuadros comparativos para una mejor compresión de los recursos compositivos que las obras comparten entre sí, y a la vez, observar tanto las similitudes como las diferencias entre estas piezas musicales.

2.4.1. Resultados de la forma.

Tabla 31. *Cuadro comparativo de las estructuras formales encontradas anteriormente.*

Tema /Sección	Rosario de besos	Ángel de luz	El alma en los labios	Artículo 8 del Código Civil	Pasional	El espantapájaros
Introducción	✓	✓	✓		✓	✓
A	✓	✓	✓	✓	✓	✓
A’	✓	✓			✓	
B	✓	✓	✓	✓	✓	✓
B’		✓			✓	
C						✓
Interludio	✓	✓	✓		✓	✓
Coda						✓
Compases	48 compases	48 compases	52 compases	64 compases	82 compases	92 compases

2.4.2. Resultados de la melodía.

Tabla 32. *Cuadro comparativo de los recursos melódicos encontrados anteriormente.*

Tema / Sección	Rosario de besos	Ángel de luz	El alma en los labios	Artículo 8 del Código Civil	Pasional	El espantapájaros
Adornos	Bordaduras Apoyaturas Notas de paso	Bordaduras Apoyaturas Notas de paso	Bordaduras Apoyaturas Notas de paso Doble bordadura	Cromatismos Anticipaciones Bordaduras Apoyaturas Notas de paso	Bordaduras Cromatismos Apoyaturas Notas de paso	Contrapunto Suspensiones Bordaduras Cromatismos Apoyaturas Notas de paso
Intervalos inusuales	8va	8va 7ma	6ta 10ma	6ta 7ma 8va	6ta	6ta 7ma
Mishky note	N/A	Si	Si	N/A	N/A	Si
Tensiones	9na 11na 13na	9na 11na 13na	9na 11na 13na	9na 11na	9na 11na 13na	9na 11na 13na

Los inicios y finales de frase no poseen una tendencia específica, ya que entre las diferentes obras se han encontrado inicios de frase tipo tética, acéfala, y anacrusa; además, finales de frase tanto débiles como fuertes. En el desarrollo melódico de cada obra analizada se han encontrado diferentes técnicas entre las más usadas se encuentra; la repetición, variación rítmica y variación melódica y la mutación. Sin embargo, no quiere decir que no se puedan usar otras técnicas para la creación melódica del pasillo. Por otro lado, el empleo de la *mishky note* es notable dentro de varias obras ya analizadas. Por último, el uso de las tensiones es frecuentemente usadas y en la mayoría de los temas se han encontrado todas las tensiones posibles.

2.4.3. Resultados de la armonía.

Tabla 33. *Cuadro comparativo de los recursos armónicos encontrados anteriormente.*

Tema/ Sección	Rosario de besos	Ángel de luz	El alma en los labios	Artículo 8 del código civil	Pasional	El espantapájaros
Cadencias	IIIbmaj- V7- Imin Auténtica	Auténtica Auténtica compuesta IIIbmaj- V7- Imin	Rota compuesta Auténtica IIIbmaj- V7- Imin	Auténtica IIdim-V7-Imin IV- IVmin-Imin	Auténtica	II-V7-Imin Rota IIIb-IImin-V7-Imin IIIb- V7- Imin
Inflexiones modulatorias	Relativo mayor	IVmin Relativo mayor	IVmin Vmaj Relativo mayor	IVmaj	IVmin Relativo mayor	Relativo mayor
Modulación	N/A	N/A	N/A	Relativo mayor	N/A	N/A
Tipos de acorde	Triadas/ Cuatriadas	Triadas/ Cuatriadas	Triadas/ Cuatriadas	Triadas/ Cuatriadas	Traidas/ Cuatriadas	Triadas/ Cuatriadas
Acordes substitutos	N/A	N/A	N/A	IIdim	N/A	N/A

En la mayoría de los casos las inflexiones armónicas dentro del pasillo van hacia; 4to°, 2do°, 3er°, 6to° y al paralelo mayor o menor. Por otro lado, los cambios de tonalidad frecuentan ir hacia el relativo mayor o menor, o el paralelo mayor o menor.

2.5. Generalidades musicales del pasillo ecuatoriano.

Parte del trabajo de campo realizado para esta investigación han sido análisis sobre pasillos tradicionales, entendiendo como tradicionales a los pasillos cantados e instrumentales analizados en este trabajo. De estos, se han establecido generalidades dentro de este género tanto armónicos, melódicos, rítmicos, y formales. Estas generalidades encontradas en el análisis han coincidido afortunadamente con resultados de otros estudiosos y músicos que han realizado análisis similares en pasillos tradicionales. Es importante aclarar que los temas seleccionados fueron elegidos por la popularidad que estos tienen dentro de la cultura popular ecuatoriana.

2.5.1. En la forma.

Se puede decir que la forma del pasillo se presenta en una “parte A”, una “parte B” y suelen existir casos de que exista una “parte C”. Por lo general cada una de estas partes están precedidas y sucedidas por introducción e interludios instrumentales que muchas veces suelen compartir la misma armonía y melodía (Guerrero, 1996, p. 27). Aunque, existen casos en los que la introducción y el interludio son ideas diferentes o variaciones de la idea original.

La introducción: Está formada generalmente por frases que Durán entre cuatro u ocho compases, a estas frases las llamaremos “frase 1” y “frase 2” por el momento. Dichas frases, se desarrollan en base a una primera idea o motivo que generalmente dura dos compases.

Ejemplo.

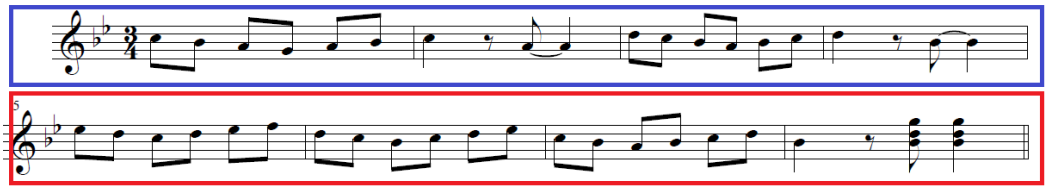


Figura 60. Adaptado de partitura de *soymusicaecuador.blogspot.com.* Introducción del pasillo *Ángel de luz* Benigna Dávalos y José M. Saenz.

- Frase 1.
- Frase 2.

Como podemos observar la primera frase de la introducción en este caso dura cuatro compases, y la frase 2 otros cuatro compases haciendo una variación rítmica en calidad de conclusión.

La parte A: Está dividida en dos frases. Cada una dura por lo general ocho compases, estas dos frases se forman por sub frases, y cada una suele estar dividida en segmentos de dos compases cada uno llamados motivos. En la frase 2 es común que se utilice en su última sub frase una variación conclusiva para finalizar esta sección de la obra.

Ejemplo.

Frase 1 parte A.

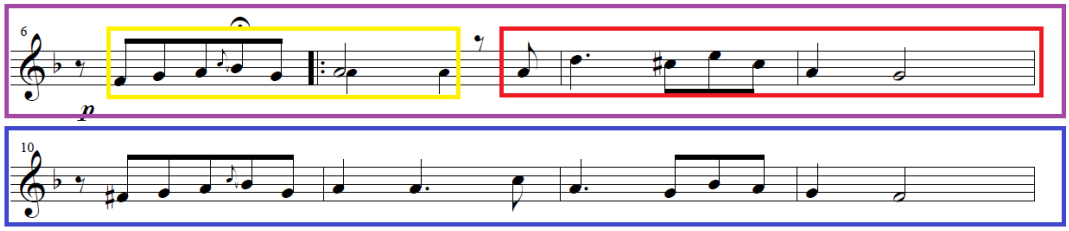


Figura 61. Adaptado de partitura de *soymusicaecuador.blogspot.com.* Frase 1 de la parte A del pasillo *El alma en los labios* Francisco Paredes Herrera y Medardo Ángel Silva.

- Primer motivo.
- Segundo motivo.
- Sub frase 1.
- Sub frase 2.

En el caso de este pasillo se puede observar que cada sub frase está compuesta por dos motivos.

Frase 2 parte A.

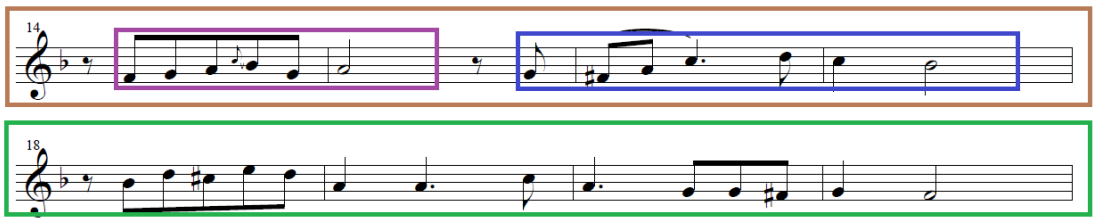


Figura 62. Adaptado de partitura de *soymusicaecuador.blogspot.com.* Frase 2 de la parte A del pasillo *El alma en los labios* Francisco Paredes Herrera y Medardo Ángel Silva.

- Sub frase 1.
- Sub frase 2.
- Primer motivo.
- Segundo motivo.

La parte B: Generalmente se divide en dos frases que constan de ocho compases, cada frase se divide generalmente en dos sub frases más pequeñas y a su vez estas se dividen en dos o más segmentos cortos o motivos. Por lo general la frase 2 varía de manera conclusiva para finalizar la parte B.

Ejemplo.

Frase 1 parte B

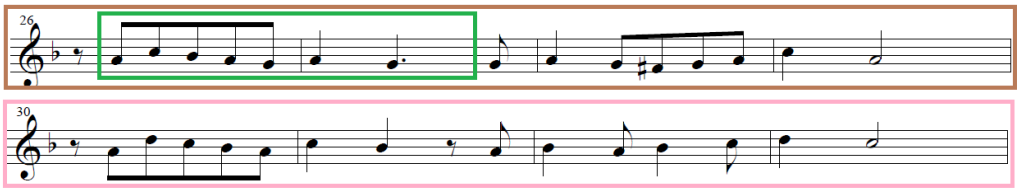


Figura 63. Adaptado de partitura de *soymusicaecuador.blospot.com.* Frase 1 de la parte B del pasillo *El alma en los labios* Francisco Paredes y Medardo Ángel Silva.

- Sub frase 1.
- Sub frase 2.
- Motivo.

Frase 2 parte B

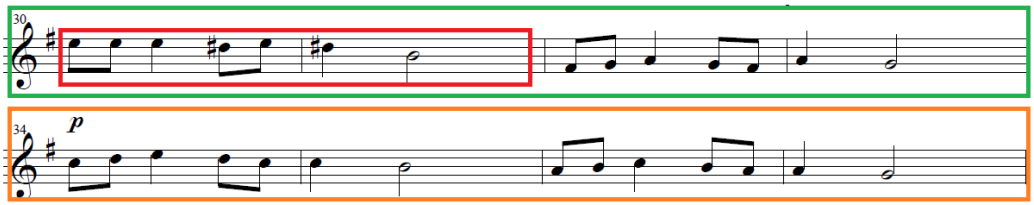


Figura 64. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Frase 2 de la parte B del pasillo *Rosario de besos* Francisco Paredes Herrera y Libardo Parra Toro.

- Sub frase 1.
- Sub frase 2.
- Motivo.

2.5.2. En la armonía.

El pasillo es un género escrito mayoritariamente en tonalidad menor. La frase 1 de la parte A generalmente se desarrolla en su tonalidad menor, sin embargo, en la frase 2 de esta misma sección se acostumbra a hacer una inflexión armónica o modulación. En la parte B generalmente el tratamiento es diferente, ya que, se acostumbra a hacer modulaciones desde su primera frase al igual que en su segunda frase. Frecuentemente la introducción se desarrolla en la tonalidad original.

La introducción: Se desarrolla en la mayoría de los casos en la tonalidad original del tema, generalmente está compuesta por relaciones V7-Imin, aunque suelen existir casos en los que se usen otros acordes respetando la tonalidad. Es poco frecuente que existan introducciones en las que se usen acordes que no pertenecen a la tonalidad original para esta sección de la obra.

Es importante aclarar que en algunas ocasiones las obras no tienen introducciones como ideas melódicas diferentes, más bien utilizan fragmentos melódicos de algunas de sus partes sea A o B.

Ejemplo 1.

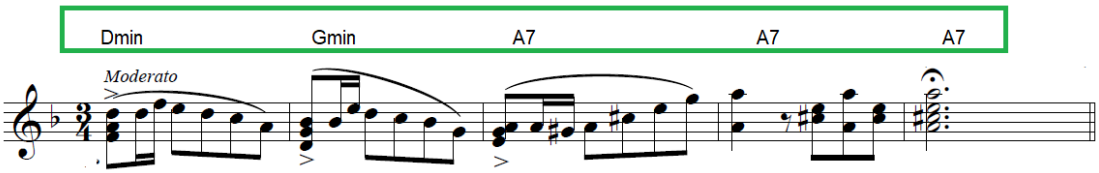


Figura 65. Adaptado de partitura de *soymusicaecuador.blogspot.com.* Introduccion del pasillo *El alma en los labios* Francisco Paredes Herrera y Medardo Ángel Silva.

- Tonalidad original

Tabla 34. *Esquema en función armónica de figura 65.*

Frase	Imin	IVmin	V7	V7	V7

Ejemplo 2.

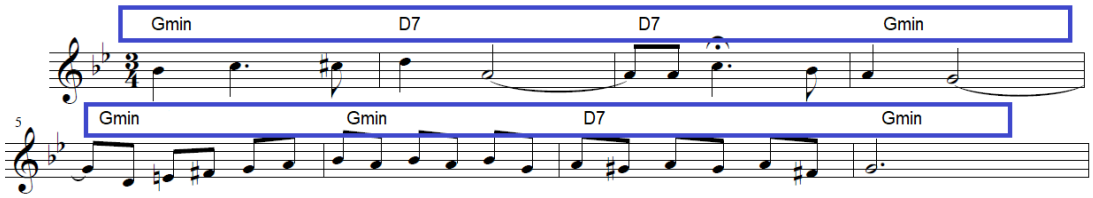


Figura 66. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Introducción del pasillo *Pasional* Enrique Espín Yépez.

- Tonalidad original.

Tabla 35. *Esquema en funciona armónica de figura 66.*

Frase 1	Imin	V7	V7	Imin
Frase 2	Imin	Imin	V7	Imin

La parte A: Como se dijo anteriormente, esta sección por lo general se desarrolla en dos frases. En la primera frase, este se desarrolla por completo en la tonalidad original, sin embargo, al pasar a la frase 2 esta modula momentáneamente, sin embargo, regresa a su tonalidad original.

Ejemplo:

Frase 1 parte A

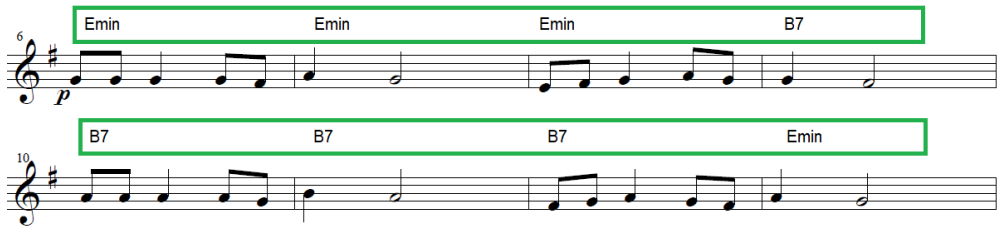


Figura 67. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Frase 1 de la parte A del pasillo *Rosario de besos* Francisco Paredes Herrea y Libardo Parra Toro.

- Tonalidad original.

Frase 2 parte A.

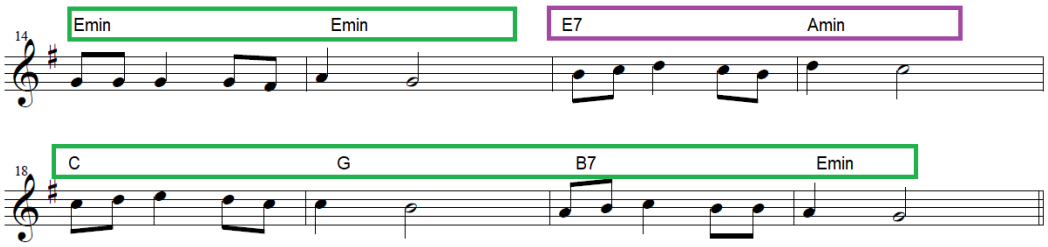


Figura 68. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Frase 2 de la parte A del pasillo *Rosario de besos* Francisco Paredes Herrea y Libardo Parra Toro.

- Tonalidad original.
- Modulación al IVmin.

Tabla 36. *Esquema en función armónica de las figuras 67 y 68.*

Frase 1	Imin	Imin	Imin	V7	V7	V7	V7	Imin
Frase 2	Imin	Imin	V7[IVmin]	Imin[VImin]	VIb	IIIb	V7	Imin

La parte B: Por lo general el pasillo en la parte B empieza a tomar características que lo diferencian de la parte A, como son las modulaciones que comienzan desde la primera frase y continúan en su segunda frase, generalmente regresa a su tonalidad original.

Ejemplo:

Frase 1 tema B

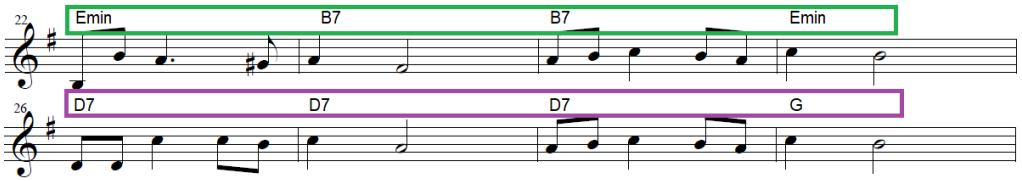


Figura 69. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Frase 1 de la parte B del pasillo *Rosario de besos* Francisco Paredes Herrera y Liibardo Parra Toro.

- Tonalidad original.
- Modulación al relativo mayor.

Frase 2 parte B

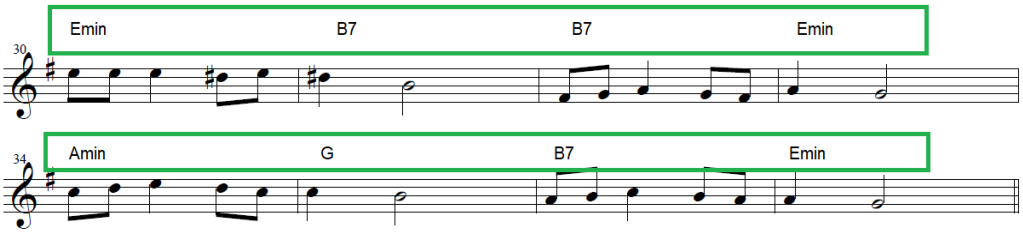


Figura 70. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Frase 2 de la parte B del pasillo *Rosario de besos* Francisco Paredes Herrera y Libardo Parra Toro.

- Tonalidad original.

Tabla 37. *Esquema en función armónica de las figuras 69 y 70.*

Frase 1	Imin	V7	V7	Imin	V7[IIIb]	V7[IIIb]	V7[IIIb]	Imaj[IIIb]
Frase 2	Imin	V7	V7	Imin	IVmin	IIIbmaj	V7	Imin

2.5.3. En la melodía.

La melodía del pasillo está generalmente construida por corcheas, negras, y blancas, es poco frecuente que se utilice semicorcheas o figuras rítmicas más cortas, aunque estas pueden encontrarse en ciertos pasillos instrumentales, mas no es frecuente en pasillos cantados. La melodía del pasillo empieza con motivos melódicos o, como Pablo Guerrero dice, motivos generadores (1996, p.28), los cuales son usados como secuencias. Otra característica de la melodía del pasillo es que se forma por intervalos cortos, es poco frecuente que existan saltos mayores a una 5ta perfecta en medio de frases melódicas.

Ejemplo 1:

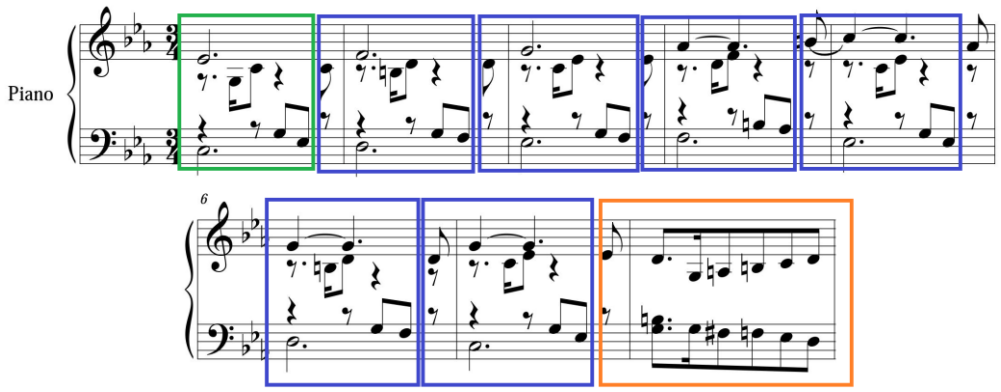


Figura 71. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Frase 1 de la parte A del pasillo *Artículo 8 del Código Civil* Sixto María Durán.

- Motivo generador.
- Variaciones del motivo.
- Segunda variación del motivo.

Ejemplo 2:

Fragmento del pasillo *El espantapájaros Gerardo Guevara*, partitura proporcionada por César Santos Tejada.

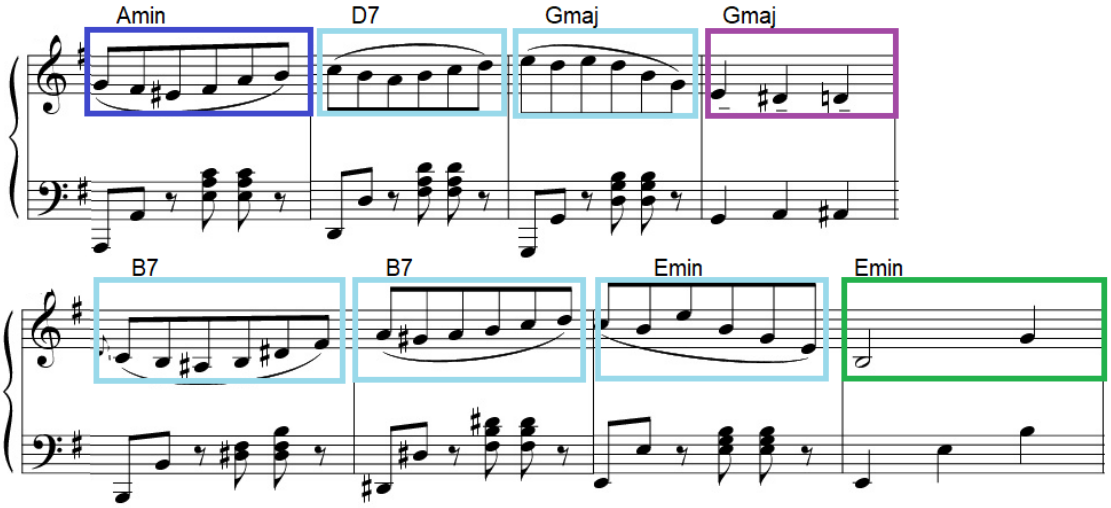


Figura 72. Adaptado de partitura proporcionada por César Santos. Frase 1 de la parte B del pasillo *El espantapájaros* Gerardo Guevara

- Motivo generador.
- Variación del motivo.
- Segunda variación del motivo
- Tercera variación del motivo.

2.5.4. En el ritmo

Según Pablo Guerrero, el ritmo del pasillo es una variación del vals (1996, p. 29), ya que el pasillo generalmente está escrito en 3/4, sin embargo, menciona que también han sido escritos en 3/8 y 6/8. Guerrero presenta una imagen donde especifica las diferentes fórmulas rítmicas usadas en el pasillo.

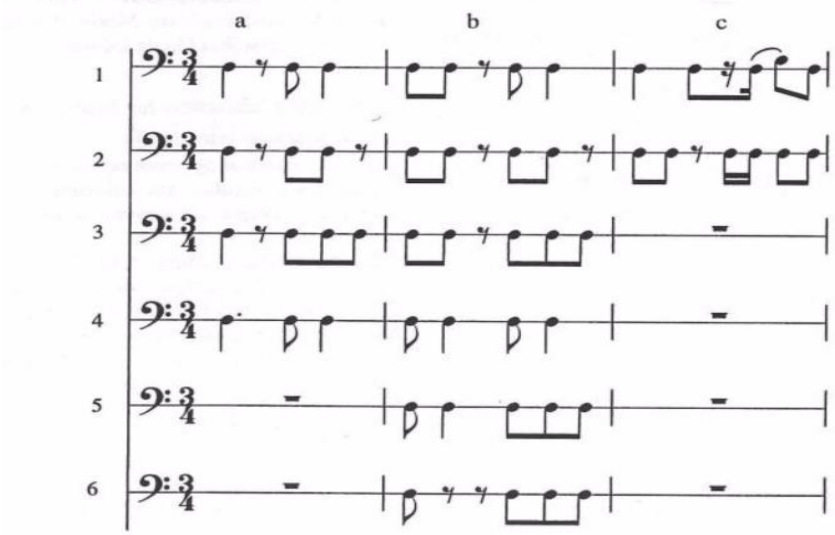


Figura 73. Extraída del libro “El pasillo en el Ecuador” (Guerrero,1996, p. 29).

Guerrero explica que las fórmulas rítmicas más utilizadas en el pasillo son. 1a, 1b, 2a, 2b, 3b, y 5b (1996, p. 30).

CAPÍTULO III.
Repertorio inédito.

El capítulo III se centra en la composición de un repertorio de cuatro obras inéditas instrumentales, tomando como punto de partida los análisis realizados en el capítulo II. Los temas compuestos buscan una renovación musical en el pasillo sin dejar de lado la sonoridad tradicional estudiada anteriormente, sin embargo, se añaden técnicas modernas y ajenas al género, para de esta manera refrescar el sonido del pasillo ecuatoriano.

En este género es frecuente el uso del piano como instrumento de interpretación. Grandes músicos a lo largo de la historia del Ecuador lo han utilizado como: Sixto María Durán, Luis Humberto Salgado, Gerardo Guevara, Leonardo Cárdenas, César Santos entre otros. Conjuntamente, las partituras utilizadas para el análisis de las obras en el capítulo II han sido adaptaciones para piano, por lo que se ha tomado la decisión de componer los pasillos para un formato únicamente de piano.

3.1. En un soplo.

Este pasillo busca apegarse al sonido tradicional de este género, respetando la forma de introducción, parte A, interludio y parte B. Además, de utilizar acordes y cadencias típicas del género.

La introducción mantiene la relación Imin y V7 a lo largo de su estructura lo cual es algo común en este tipo de música.

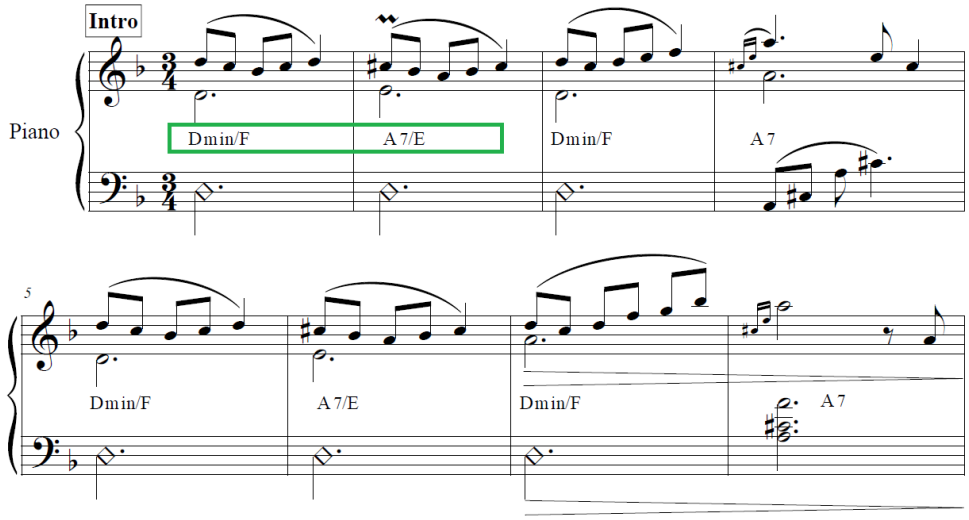


Figura 74. Introducción del pasillo *En un soplo* Luis Miguel Torres Guaycha.

- Relaciones V7- Imin

También, utiliza la introducción como un interludio que une la parte A con la parte B, ya que esta también es una característica del género.

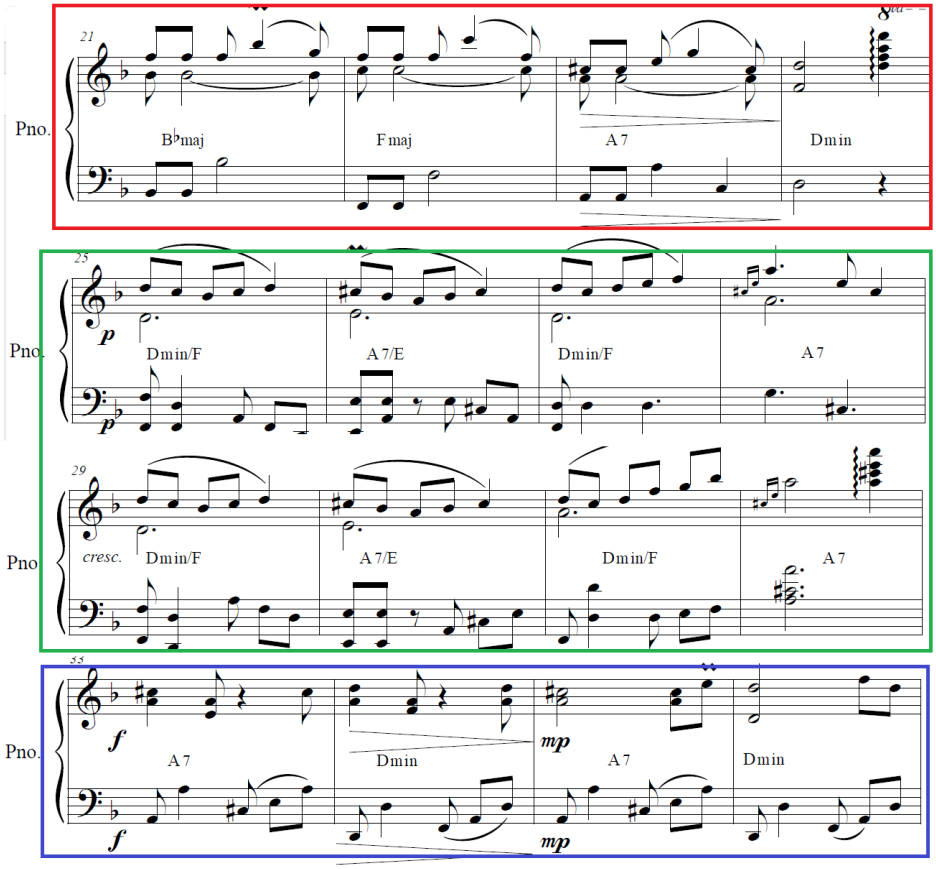


Figura 75. Interludio del pasillo *En un soplo* Luis Miguel Torres Guaycha

- Parte A
- Parte B
- Interludio

La parte A es de naturaleza simétrica, ya que mantiene la misma cantidad de compases en su antecedente y consecuente, se utilizaron cadencias y progresiones tradicionales del género como la cadencia auténtica y la relación IIIbmaj- V7- Imin además, se han utilizado escalas y arpegios para la formación de la melodía sin saltar más de una 5ta perfecta.

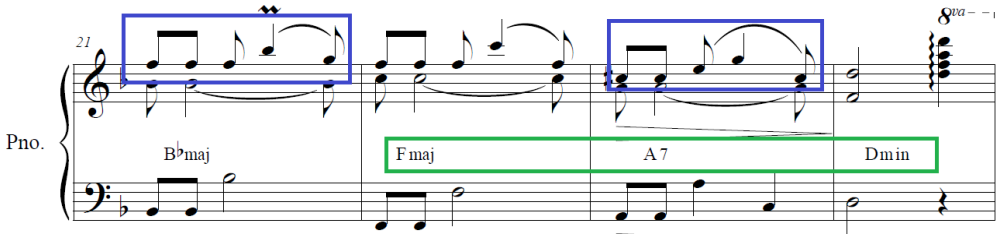


Figura 76. Fragmento de la parte A del pasillo *En un soplo* Luis Miguel Torres Guaycha.

- Uso de arpegios en melodía.
- Cadencia IIIbmaj- V7- Imin.

La parte B, también respeta la estructura armónica tradicional del pasillo ecuatoriano, utilizando cadencias y progresiones comunes de este género, la melodía tiene un poco de movimiento entre sus intervalos, sin embargo, esta tampoco excede la 5ta perfecta.

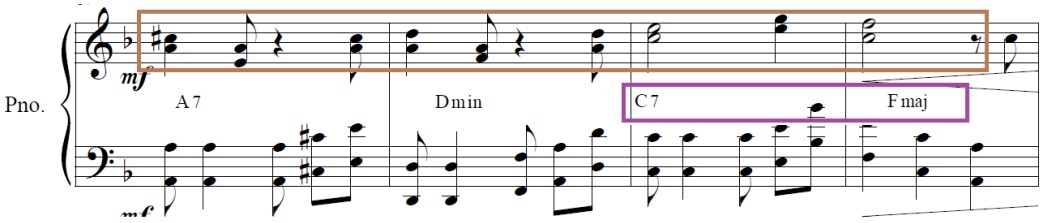


Figura 77. Fragmento de la parte B del pasillo *En un soplo* Luis Miguel Torres Guaycha.

- No supera la 5ta perfecta.
- Cadencia auténtica.

El motivo por el cual esta obra se apega tanto a un pasillo tradicional es por la reflexión escuchada en una entrevista del canal de *youtube "Takikani"* hacia el compositor, director y docente Leonardo Cárdenas en la cual dice:

“Entonces cuando la gente joven no entiende que el folklor es la música nativa, la música hecha en este país, con anterioridad, y quiere renovar no va a renovar absolutamente nada.” (2015). Por lo que, fue necesario componer un pasillo tradicional para reforzar lo aprendido en los análisis previos, demostrando de esta manera la asimilación musical del pasillo tradicional.

3.2. Días de antaño.

Este tema busca romper con la tradicionalidad sonora del pasillo, por medio del uso de cadencias no comunes en este género. En la introducción se ha utilizado la técnica de usar grados conjuntos, a manera de escalas y arpegios, lo cual es algo muy común como se ha observado en los análisis previos, por citar algunos ejemplos: *El Alma en los labios, Rosario de beso y Pasional*. Por otro lado, la introducción ha sido utilizada como interludio, ya que este es un recurso muy utilizado en la forma tradicional del pasillo.

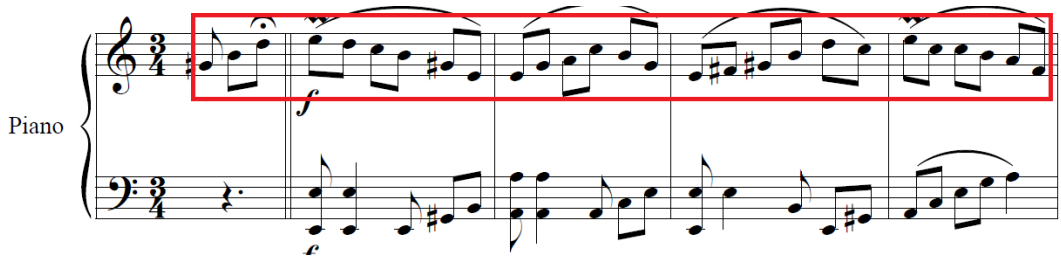


Figura 78. Fragmento de la introducción del pasillo *Días de antaño* Luis Miguel Torres Guaycha.

- Uso de grado conjunto en la melodía.

La parte A, es de carácter simétrico, por otra parte, la melodía contiene saltos interválicos que exceden la 5ta perfecta que son muy habituales en pasillos instrumentales como: *Artículo 8 del Código Civil* Sixto María Durán, y *El espantapájaros* Gerardo Guevara. La parte A busca enriquecer a la obra con movimientos armónicos más interesantes al oído, utilizando cadencias poco frecuentes en el pasillo tradicional.

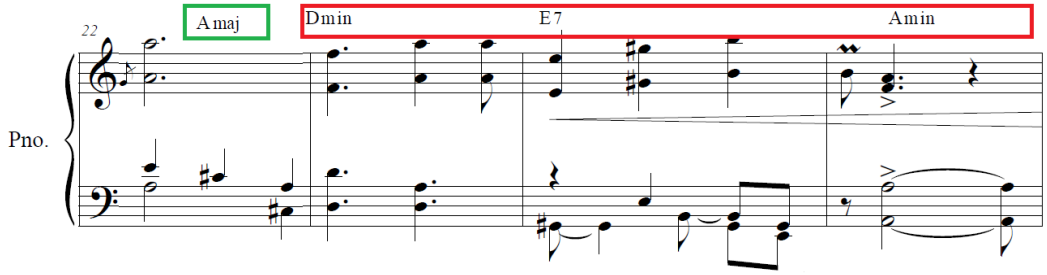


Figura 79. Fragmento de la parte A del pasillo *Dias de antaño* Luis Miguel Torres Guaycha.

- Cadencia auténtica compuesta.
- El acorde de Amaj fue pensado como un Vmaj del Dmin para sentir una resolución fuerte al Dmin, por lo que se podría decir que es una relación Vmaj-Imin.

La parte B no mantiene simetría como la parte A, ya que posee cuatro compases extra en su forma, que sirve como una extensión de esta sección. Por otro lado, en este fragmento se puede hallar un cambio de *tempo* más lento. Además, busca explorar armónicamente diferentes tipos de cadencias y enriquecerlas con contrapunto.

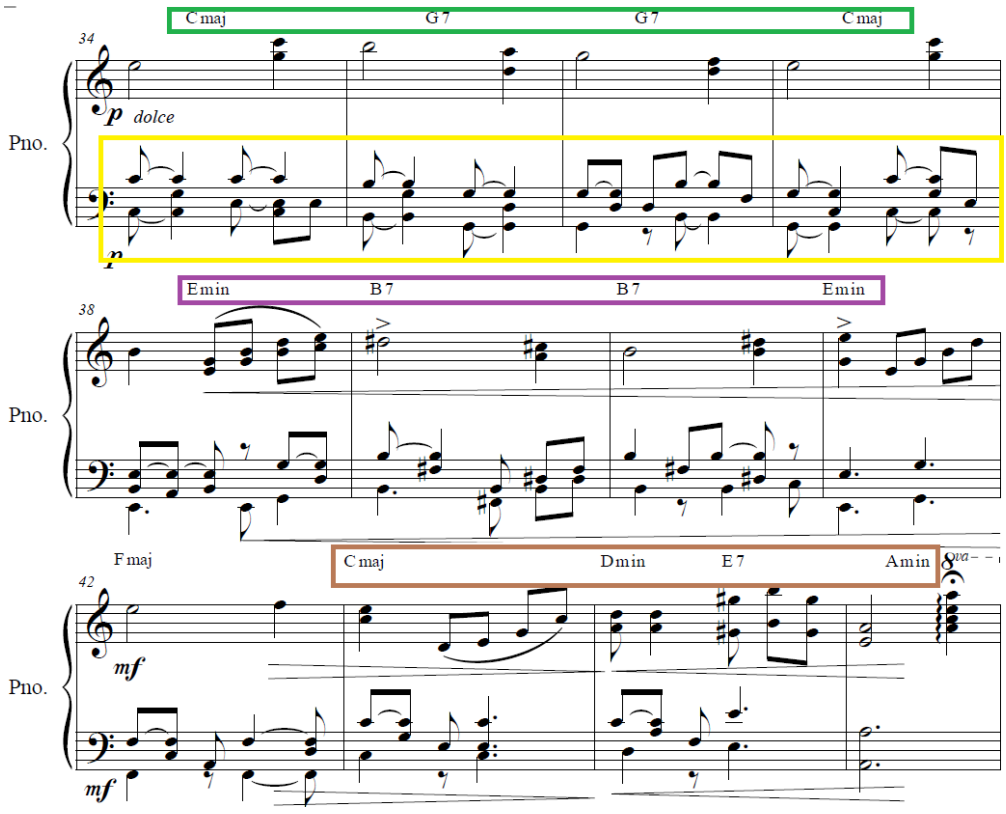


Figura 80. Parte B del pasillo *Días de antaño* Luis Miguel Torres Guaycha.

- Modulación al relativo mayor.
- Modulación al Vmin, esta es una modulación que no es común dentro del pasillo ecuatoriano.
- Cadencia IIIbmaj- IVmin- V7- Imin. Es importante mencionar el acorde IVmin, ya que este fue implementado dentro de la típica cadencia IIIbmaj- V7- Imin.
- Contrapunto en mano izquierda del piano.

La coda contiene varias inflexiones armónicas hasta llegar a la tonalidad original, dando lugar a un final relajado. En esta sección también se puede apreciar contrapunto para el enriquecimiento armónico.

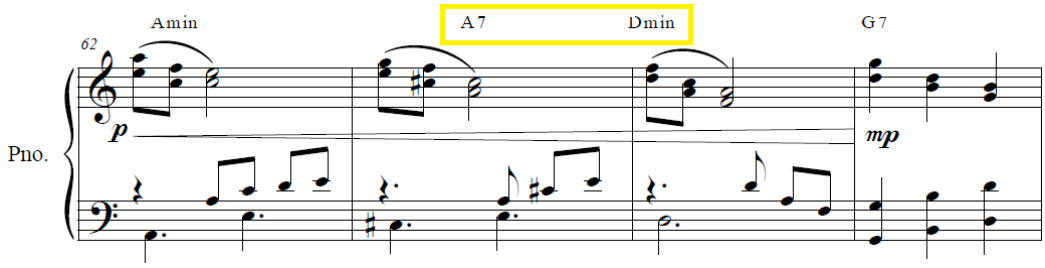


Figura 81. Fragmento de la coda del pasillo *Días de antaño* Luis Miguel Torres Guaycha.

- Inflexión armónica al IVmin.

Es importante aclarar que se han encontrado inflexiones al Vmaj, en el pasillo *El alma en los labios.* Francisco Paredes Herrera y Medardo Ángel Silva.

3.3. Dos caminos.

La estructura formal de esta obra está inspirada en el pasillo *Artículo 8 del Código Civil* de Sixto María Durán, en el cual se aprecia una forma que consta nada más de una parte A y una parte B, obviando el uso de introducciones o interludios.

En la parte A se busca con un mismo motivo desarrollar una sonoridad distinta cambiando el acompañamiento y registro en el cual se toca. La melodía de esta sección está formada por grados conjuntos sin exceder saltos de 5ta mayor.

Armónicamente este tema busca un sonido más fresco, por lo cual se ha omitido la cadencia IIIb- V7- Imin.

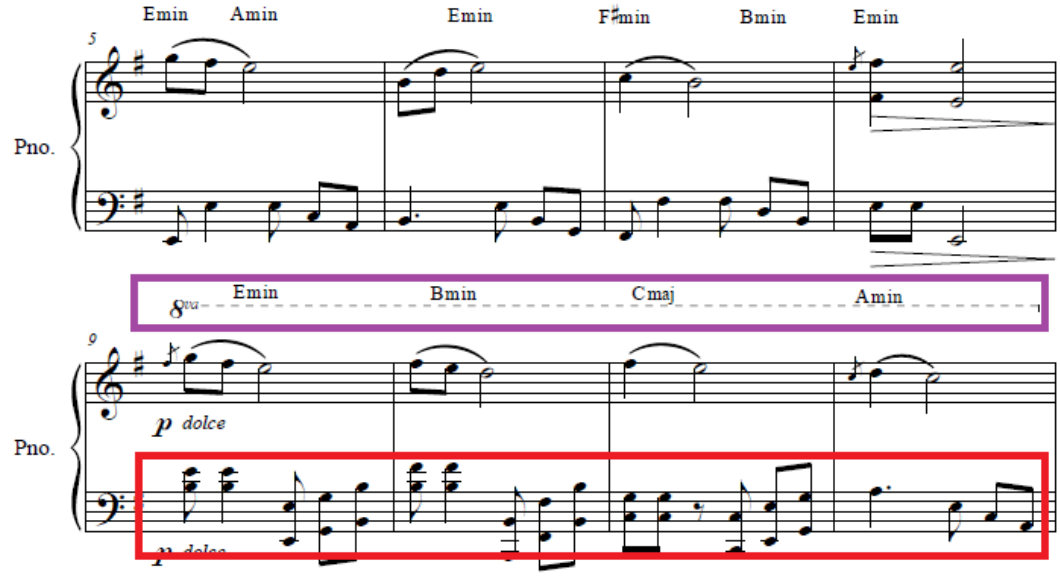


Figura 82. Fragmento parte A del pasillo *Dos caminos* Luis Miguel Torres Guaycha.

- Cambio de acompañamiento.
- Distinto registro en la melodía.

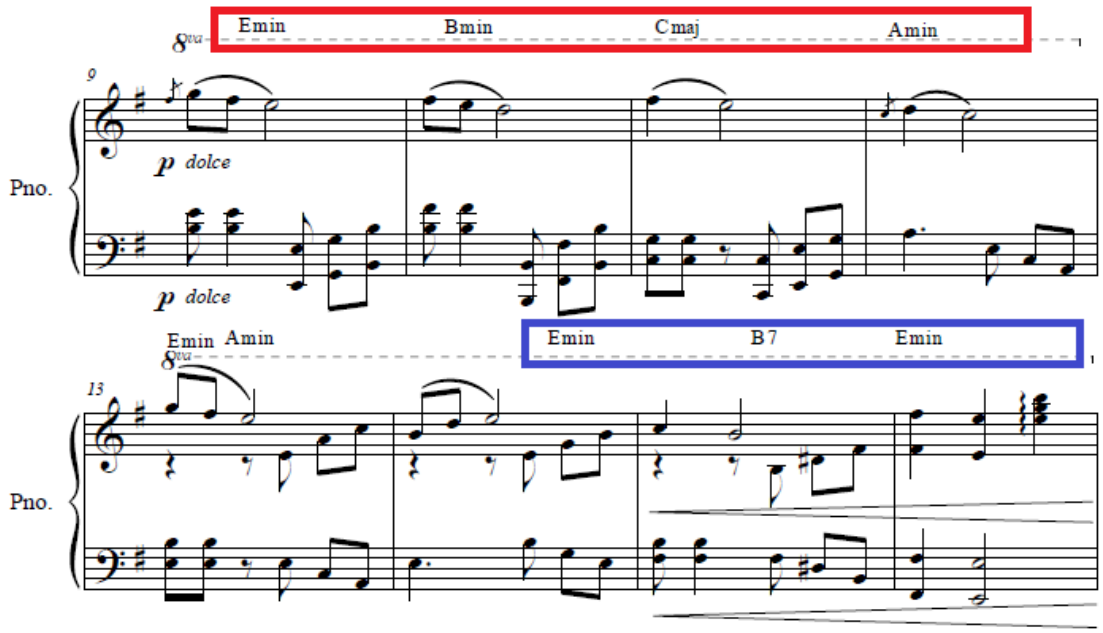


Figura 83. Segundo fragmento de la parte A del pasillo *Dos caminos* Luis Miguel Torres Guaycha.

- Relación armónica poco frecuente en el pasillo tradicional.
- Omisión de la cadencia IIIb- V7- Imin.

La parte B busca a través de la armonía y el contrapunto modernizar el sonido del pasillo utilizando inflexiones armónicas comunes del género para no perder la esencia tradicional, sin embargo, se incorporan relaciones armónicas no frecuentes dentro del pasillo.

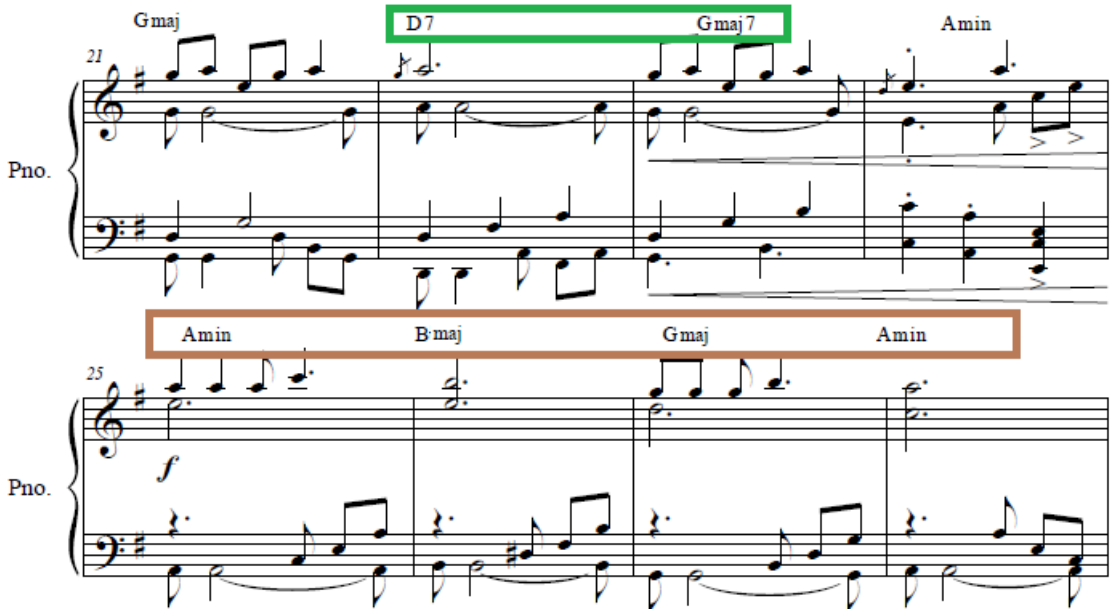


Figura 84. Fragmento parte B del pasillo *Dos caminos* Luis Miguel Torres Guaycha.

- Inflexión armónica al relativo mayor.
- Relación armónica no frecuente al pasillo tradicional.

En la repetición de la obra, la parte A se la toca tan solo la mitad, por lo que en realidad se convierte en una A' y esta funciona a modo de unión entre las partes B y B' finalizando de esta manera la obra.

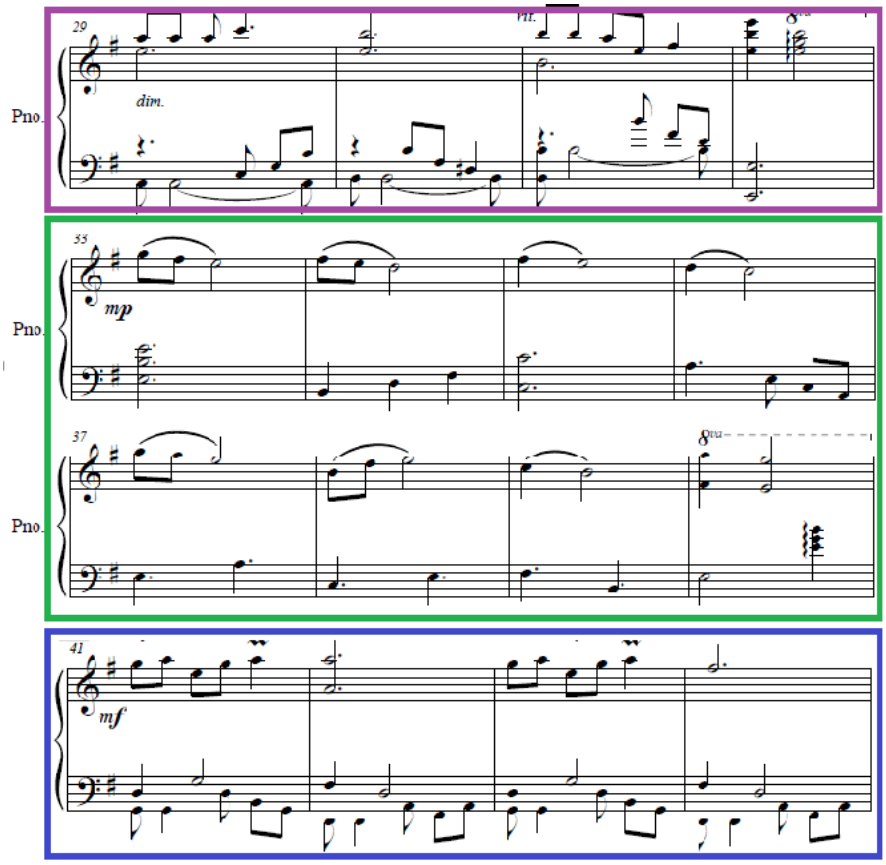


Figura 85. Unión de la parte B con la parte B' del pasillo *Dos caminos* Luis Miguel Torres Guaycha.

- Fragmento de la parte B.
- Fragmento de la parte B'.
- Parte A'.

3.4. Parejito.

Este pasillo está escrito en *tempo moderato*, y formalmente posee una introducción, una parte A, una B, un interludio y una coda, finalizando de esta manera la obra. La introducción mantiene relaciones armónicas de Imin- V7, lo que es muy común en pasillos tradicionales y es utilizada también como un interludio.

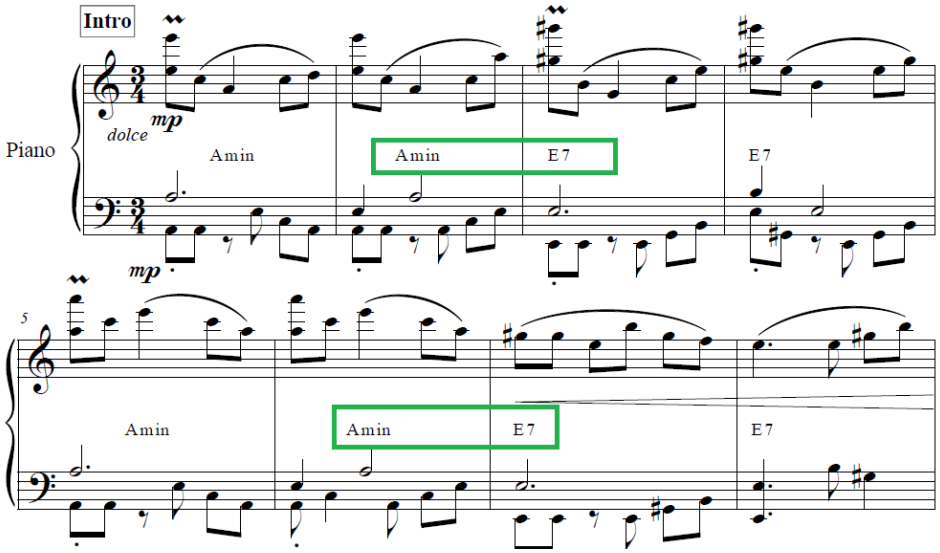


Figura 86. Introducción del pasillo *Parejito* Luis Miguel Torres Guaycha.

- Relación V7- Imin.

La parte A intenta despegarse del pasillo tradicional modulando armónicamente a grados que no son comunes en este género, enriqueciendo a la armonía por medio del contrapunto, además respeta la cadencia IIIb- V7- Imin característica del pasillo. Este tema es simétrico, ya que tiene la misma cantidad de compases en su antecedente y consecuente.

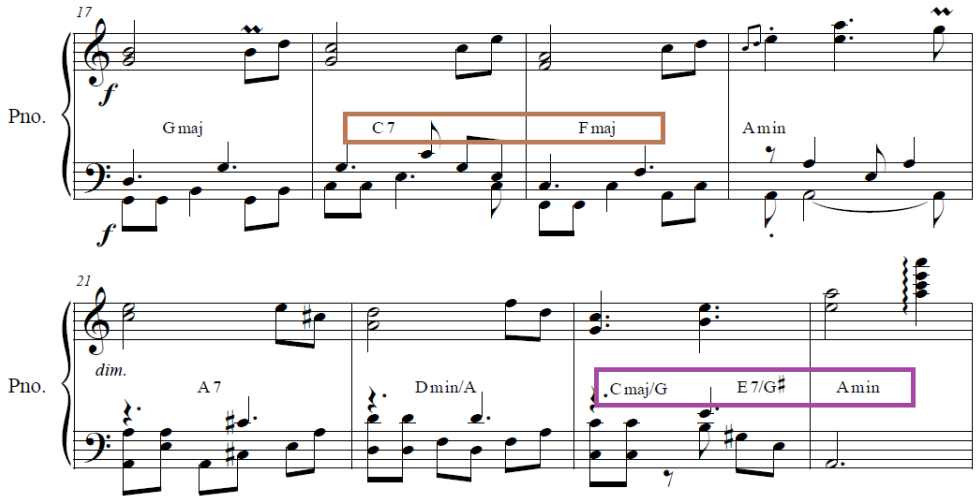


Figura 87. Fragmento de la parte A del pasillo *Parejito* Luis Miguel Torres Guaycha.

- Inflexión armónica al VIb, esta inflexión no es común dentro de los pasillos que se han analizado.

- Cadencia IIIb- V7- Imin.

La parte B se maneja en tonalidad mayor no utiliza inflexiones armónicas. Sin embargo, al final de la sección regresa a la tonalidad original por medio de la típica cadencia IIIbmaj- V7- Imin para desembocar suavemente en el interludio.

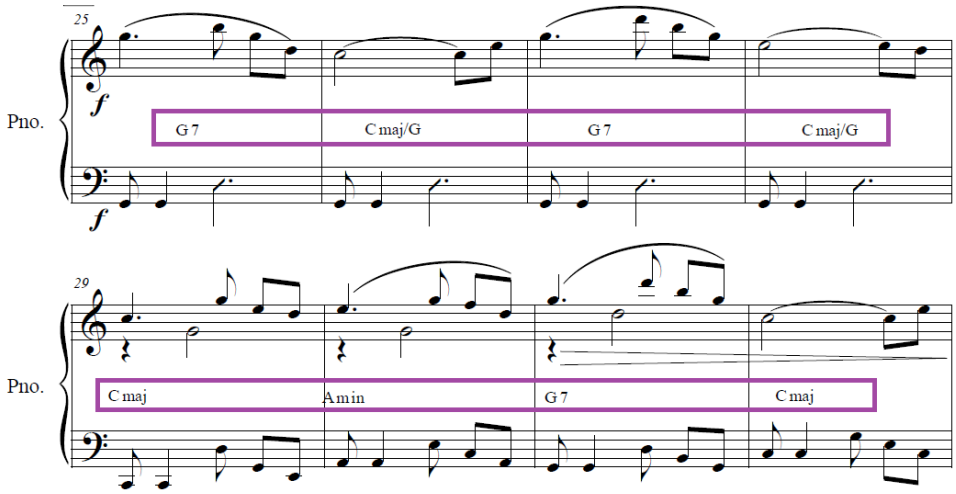


*Figura 8*8. Fragmento de la parte B del pasillo *Parejito* Luis Miguel Torres Guaycha.

- Parte B en el relativo mayor.

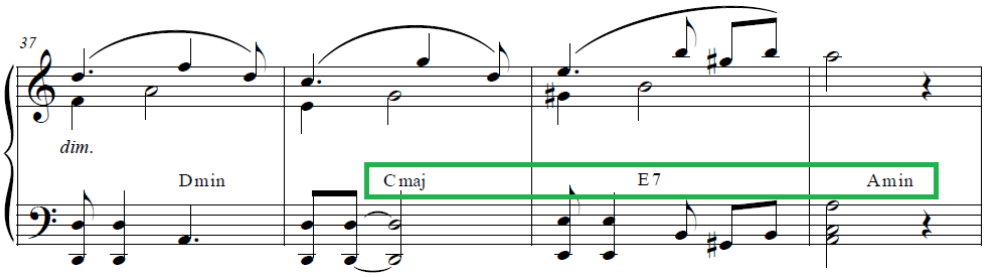


Figura 89. Último sistema de la parte B del pasillo *Parejito* Luis Miguel Torres Guaycha.

- Cadencia IIIb- V7- Imin.

La coda mantiene una armonía muy apegada a la tradición del pasillo, sin embargo, utiliza un acorde IImin antes que un V7 al igual que Gerardo Guevara en su obra *El espantapájaros*. Esta sección finaliza con la cadencia IIIbmaj - IImin- V7- Imin, mezclando la sonoridad tradicional del pasillo con una cadencia inspirada en la obra de Guevara.

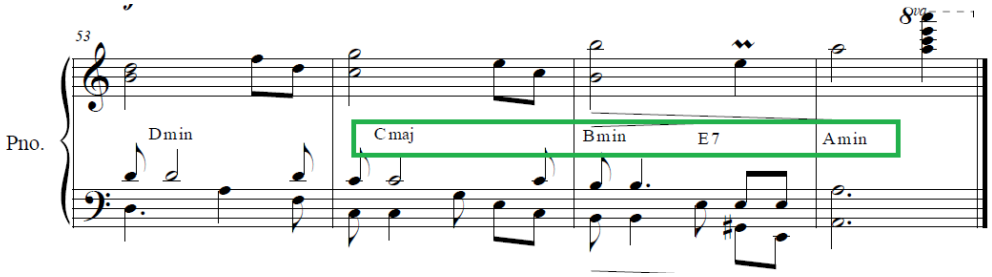


Figura 90. Coda del pasillo *Parejito* Luis Miguel Torre Guaycha.

- Cadencia IIIb- V7- IImin- Imin, esta cadencia fue extraída del pasillo *El espantapájaros* de Gerardo Guevara.

Estos pasillos han sido compuestos con el afán de exponer nuevas propuestas sonoras a esta música. Las partituras de los cuatro temas inéditos se encuentran adjuntas en la sección de anexos. Por otro lado, para acceder a los audios de estas cuatro obras es necesario entrar en el siguiente enlace: https://drive.google.com/drive/folders/1_h3opel3jLxhWDyY_0YwrveLUxIpQ54e?usp=sharing

CONCLUSIONES.

A lo largo de esta investigación se ha procurado aportar a la música popular ecuatoriana en tres espacios importantes. El primero, revalorizar históricamente al pasillo nacional, puesto que muchas personas en el Ecuador, sobre todo jóvenes, no tienen presente la importancia de este género para el país y más preocupante aún, muchos músicos ecuatorianos menosprecian o no saben nada sobre el pasillo, lo que crea una cadena de desconocimiento sobre el tema. En segundo lugar, presentar análisis musicales de macro y micro forma de una manera sencilla y clara para los músicos y demás personas interesadas sobre este género, que deseen incursionar en el pasillo ecuatoriano, y que busquen un acercamiento a las bases fundamentales que este género presenta en la forma, melodía, armonía y ritmo. Finalmente, implementar nuevas propuestas de un sonido más fresco para el pasillo, y de esta manera llevar tiempos modernos a este género sin dejar de lado su esencia tradicional.

Al iniciar este proyecto se plantearon tres objetivos específicos, cuya motivación ha sido querer indagar más profundamente en el pasillo ecuatoriano, revalorizarlo histórica y musicalmente, y dar un aporte documental a la cultura popular ecuatoriana. Sin embargo, por cuestiones de tiempo no ha sido posible completar al 100% algunos de los objetivos, no obstante, estos puntos de análisis quedan abiertos para futuras investigaciones.

El primer objetivo planteado fue: Contextualizar al pasillo de manera histórica. Este objetivo ha sido cumplido de manera satisfactoria, gracias al apoyo de publicaciones como las realizadas por investigadores como Pablo Guerrero, quienes han sistematizado y socializado la información relevante sobre este tema.

El segundo objetivo específico planteado fue: Analizar la estructura de seis pasillos de distintas épocas (armonía, melodía, forma, y ritmo). Este objetivo fue completado en un 80% puesto que todavía es posible efectuar análisis más profundos que los realizados hasta ahora en este trabajo. Si bien el objetivo fue cumplido, quedan dudas de lo que se puede descubrir realizando otros análisis que no sean solo centrados en melodía, armonía ritmo y forma, como los aspectos interpretativos, textuales, etc.

El último objetivo específico es: Componer un repertorio de cuatro pasillos instrumentales. Este objetivo ha sido completado al 100% no solo porque se han compuesto los temas inéditos sino también, porque se ha demostrado asimilación de los elementos analizados en el capítulo dos, llegado incluso a proponer la implementación de nuevos elementos dentro del pasillo ecuatoriano, sin perder la esencia de este género.

Como se dijo en el capítulo uno, esta investigación tuvo su respaldo en los trabajos de titulación de otros colegas músicos, como son Carlos Carrillo, Leonardo Montúfar y Luis Rodríguez, por lo que se ha buscado relacionar esta investigación con las investigaciones previas de estos tres músicos. Primero es importante mencionar que ningún trabajo de investigación entre los mencionados y éste se confrontan o contradicen; de hecho, todos buscan darle la importancia histórica, social y cultural a la música nacional, más precisamente al pasillo.

Este trabajo coincide con el de Luis Rodríguez en algunos puntos importantes que son: la posibilidad de estudiar música popular utilizando fuentes de música académica, lo cual ha sido necesario dentro de este trabajo, sobre todo al momento de analizar partituras de músicos que provienen de una escuela académica europea. Por otro lado, se coincide en la necesidad de seguir incursionando en los estudios de música ecuatoriana (Rodríguez, 2016, pp. 250- 252).

Por otro lado, Carlos Carrillo busca en su trabajo de titulación exponer nuevas propuestas sonoras dentro de la música nacional, sin embargo, menciona dentro de sus conclusiones la importancia de conservar la esencia del género (Carrillo, 2017, p. 93); ese es uno de los motivos por el cual el presente trabajo de investigación ha tomado el rumbo de la implementación de nuevo material musical dentro del pasillo, sin perder del todo su sonoridad tradicional (Carrillo, 2017, pp. 93- 95). Es importante mencionar que el trabajo de Carlos Carrillo y éste se complementan de una manera muy interesante, ya que él busca incursionar dentro del pasillo canción, mientras que este proyecto incursiona dentro del pasillo instrumental.

Por su parte, Leonardo Montúfar expone una dificultad que experimentó al momento de crear sus composiciones, la cual fue precisamente mantener la sonoridad tradicional del pasillo (Montúfar, 2017, pp. 35- 36); es aquí donde coinciden ambos trabajos, porque el suscrito tuvo la misma dificultad al momento de componer las obras; esta limitación da lugar a una pregunta que muchos músicos han tenido a lo largo de la historia ¿Hasta qué punto es posible innovar en un género sin que éste pierda su esencia?. Esta es una respuesta que solo el receptor destinatario de las obras podría esclarecer.

Por último, estos cuatro trabajos de titulación comparten ciertos aspectos en común los cuales son; renovar estructuralmente al pasillo ecuatoriano, darle su merecida importancia histórica y social, la búsqueda de incorporar nuevos lenguajes dentro de este género, y la posibilidad de fusión que tiene el pasillo con otros géneros o elementos ajenos a este.

RECOMENDACIONES.

Se recomienda el uso de escritos, tratados o libros provenientes de la escuela académica europea, para fundamentar el análisis técnico musical, ya que algunos pasillos responden de manera práctica al uso de este tipo de bibliografía, por ejemplo, los pasillos *El espantapájaros* de Gerardo Guevara y *Articulo 8 del Código Civil* de Sixto María Durán, cuyos compositores provienen de dicha escuela.

También se recomienda investigar sobre pasillos que sean “especiales”, pasillos que tengan características diferentes a los pasillos más populares como los que se han analizado en este trabajo y en trabajos previos, con el objetivo de entender qué es lo que hace reconocible a un pasillo, pues, por citar un ejemplo, el pasillo *Al besar un pétalo* de Marco Tulio Hidrobo está escrito en tonalidad mayor y, como se ha visto en este trabajo de investigación y anteriores, el pasillo por lo general está en tonalidad menor, sin embargo, esta obra es incluida como parte del repertorio representativo del pasillo tradicional ecuatoriano.

Referencias

Carrillo, C. (2017, marzo 17). El_pasillo_cancion_ecuatoriano. Obtenido de wordpress: https://alumnimusicaudla.wordpress.com/2017/03/17/el-pasillo-cancion-ecuatoriano-carlos-carrillo/

Espel, G. (2009). *Escuchar y escribir música popular: Escritos sobre forma, diseño y técnicas de composición .* Buenos Aires: Melos Ediciones Musicales S.A.

Gabis, C. (2006). *Armonía funcional .* Buenos Aires: RICORDI AMERICANA.

Granda, W. (2004). *El pasillo ecuatoriano: noción de identidad sonora.* Quito : FLACSO.

Guerrero, P. (1996). *El pasillo en el Ecuador.* Quito: CONMUSICA.

Guerrero, P. (2004). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana (Vol. I).* Quito : CONMUSICA.

Guerrero, P. (2005). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana (Vol ll).* Quito: CONMUSICA.

Guerrero, P. (2014, septiembre 30). el_pasillo. Obtenido de soymusicaecuador.blogspot.com: http://soymusicaecuador.blogspot.com/2014/09/el-pasillo-ecuatoriano.html

Jurado, F. (2006). *Rincones que cantan: una geografía musical de Quito.* Quito: Fonsal.

Martínez, A. (2012). *El análisis formal de música popular : la oración y sus sub-tipos en ejemplos seleccionados del tango, folklore y rock argentinos.* Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega".

Montúfar, L. (2017 , marzo 17). el-pasillo-band. Obtenido de wordpress:https://alumnimusicaudla.wordpress.com/2017/03/17/el-pasillo-band-leonardo-montufar/

Ojeda, C. (2011). *Vida, pasión, decadencia y muerte del pasillo popular clásico.* Quito : Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Pazmiño, T. (2012). *Recuperación del Patrimonio Musical Intangible del Ecuador.* Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Robles, L. (25 de diciembre de 2016). *haciendomusica.* Obtenido de haciendomusica: http://www.haciendomusica.com/_enter.php?page=analisis.htm

Rodríguez, L. (2016, agosto 19). Composición de cinco obras musicales en base a la investigación y análisis de canciones populares criollas ecuatorianas pertenecientes a la discografía del dúo benítez y valencia. Obtenido de: wordpress: https://issuu.com/alumnimusicaudla/docs/rodr__guez_luis_portafolio_cancione.

Santos, C. (16 de julio de 2016). *Mishky note*. Obtenido de blogspot: https://musicaequatorial.blogspot.com/2017/07/mishky-note-continuacion-ensayare-una.html

Sarmiento, P. (31 de mayo de 2011). Las especies del contrapunto. Obtenido de es.scribd: https://es.scribd.com/document/49431783/1-1-Las-especies-del-contrapunto.

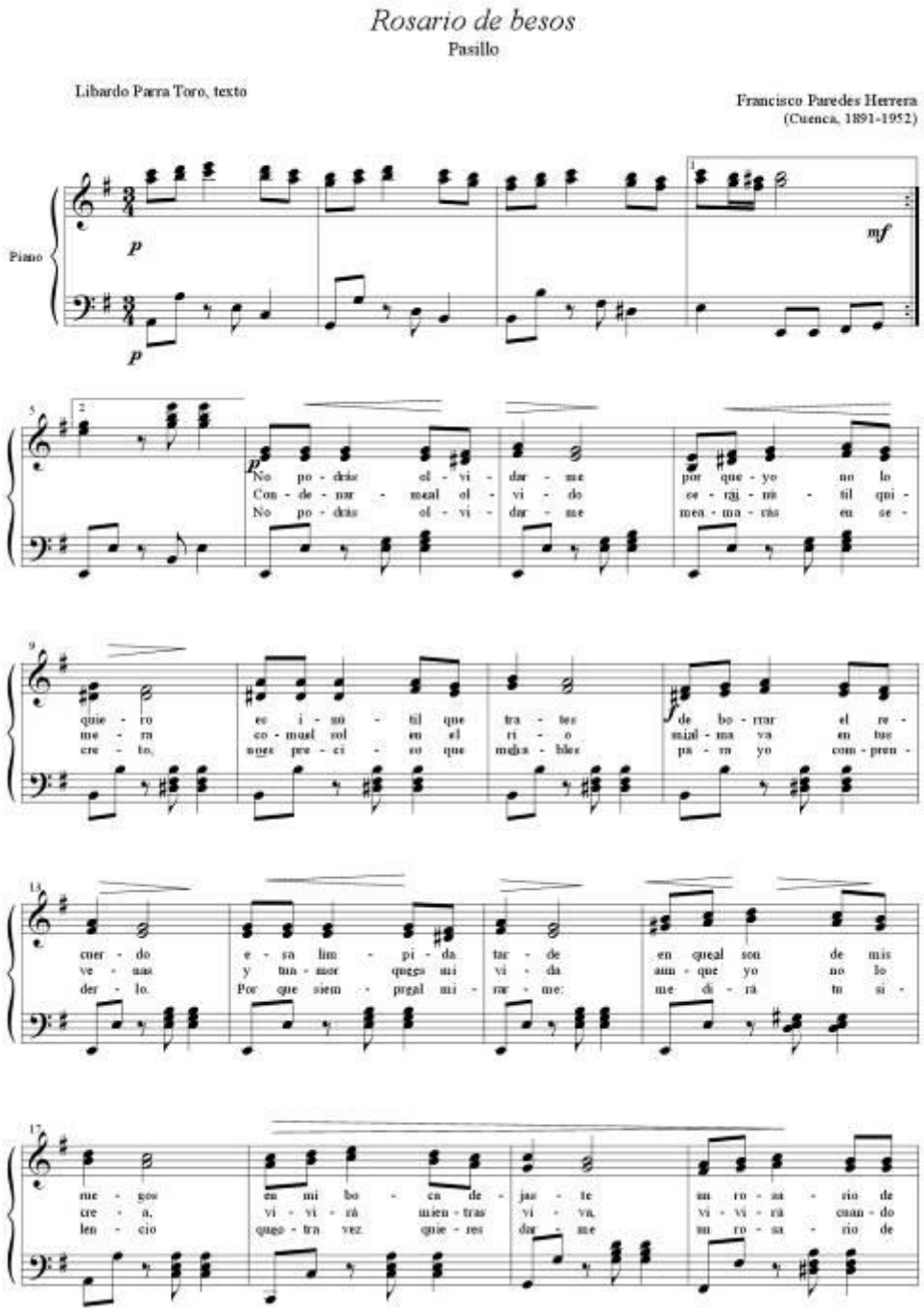
Schoenberg, A. (1974). *Tratado de armonía.* (R. Barce, Trans.) Madrid: REAL MUSICAL. Retrieved from file:///C:/Users/lmtor/Documents/Metodologia%20de%20titulacion/Material%20de%20investigacion/Manual/Schoenberg_Arnold_Tratado_de_armonia.pdf

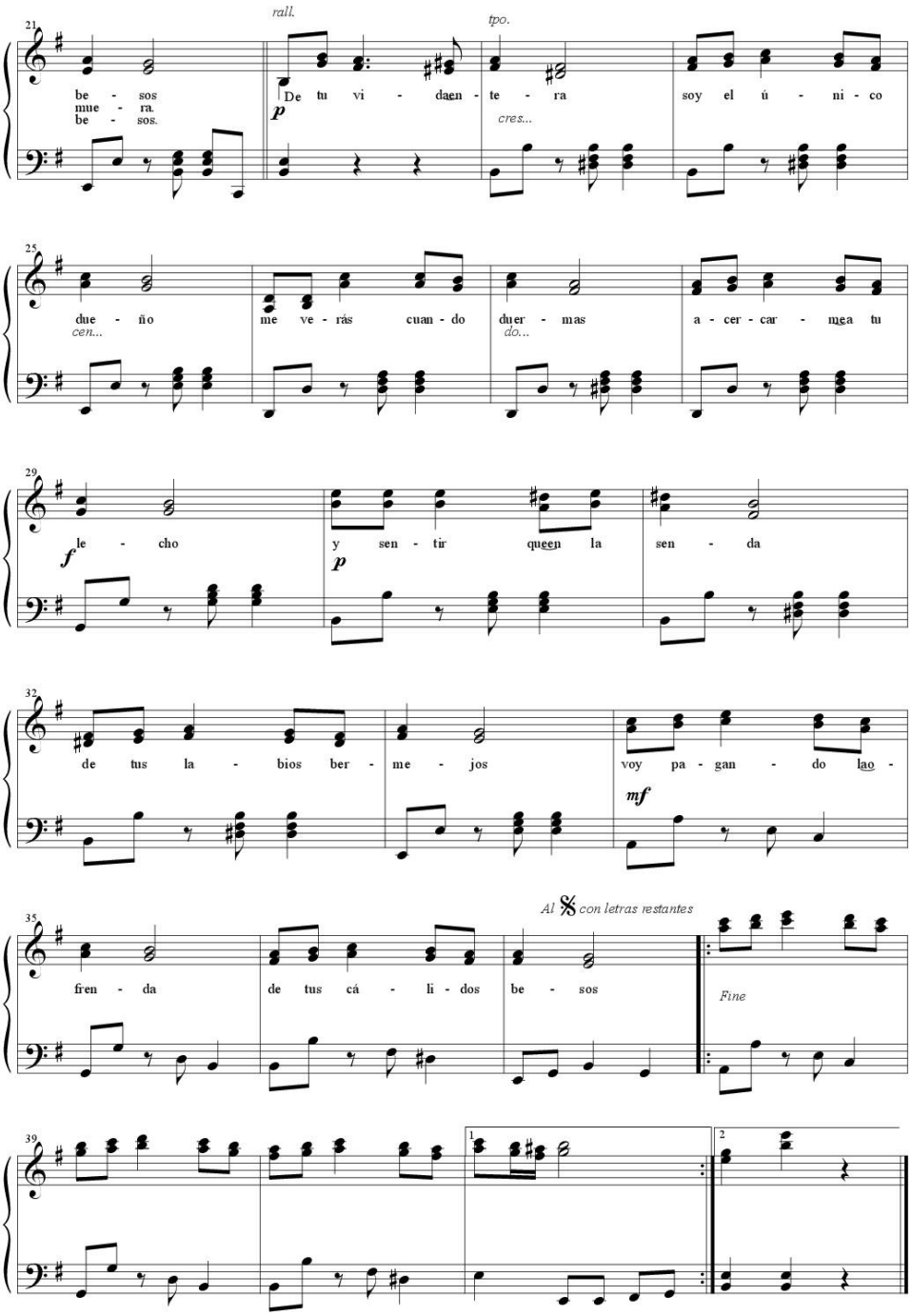
TakiKani. (2015). Entrevista a Leonardo Cárdenas Palacios: "No puedes renovar la música si no conoces el pasado.”. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=zuE-UKd85Ko.

Wong, K. (2013). *La música nacional: Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador.* Quito : CCE Benjamin Carrión Casa de la Cultura Ecuatoriana.

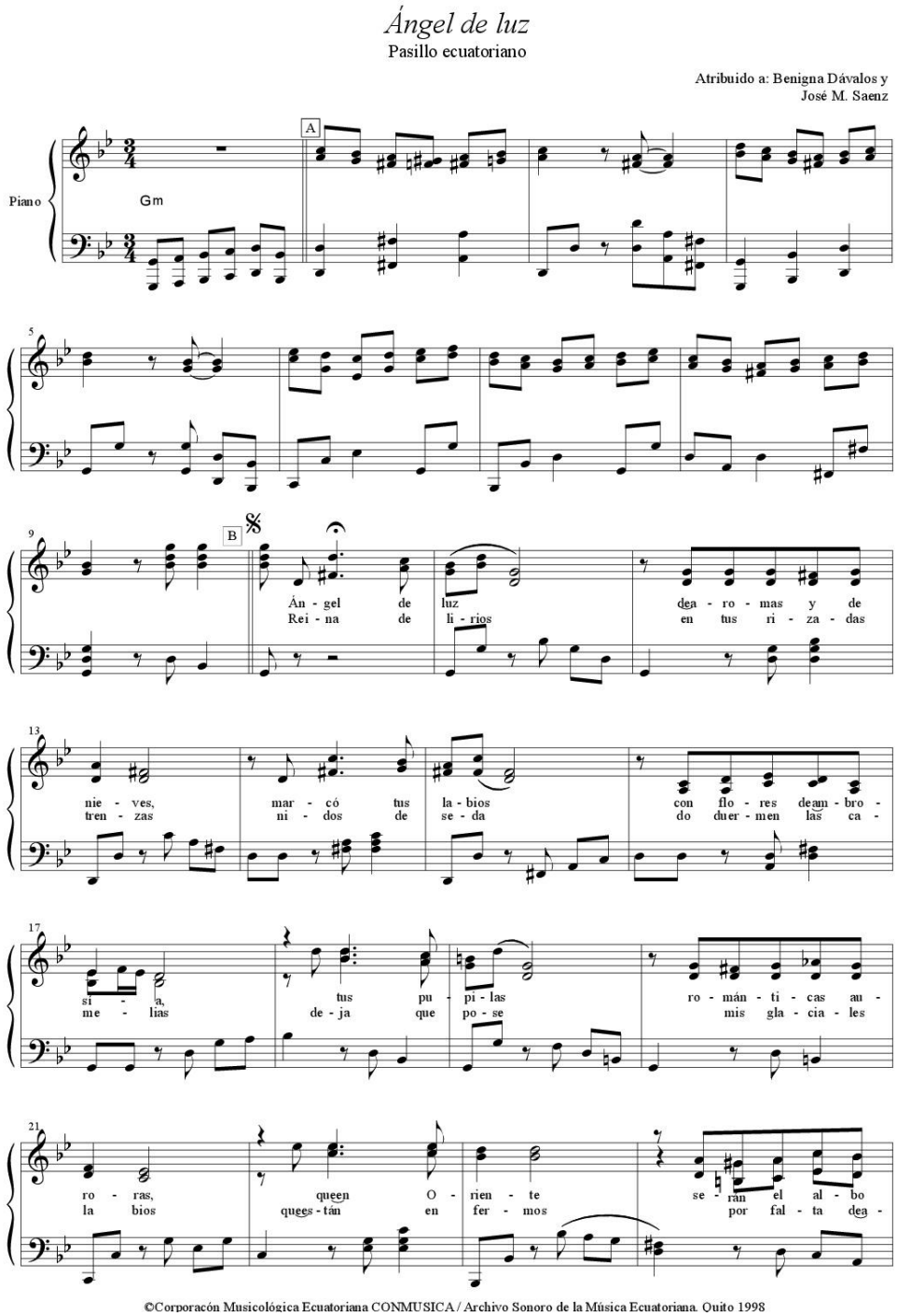
Anexos.

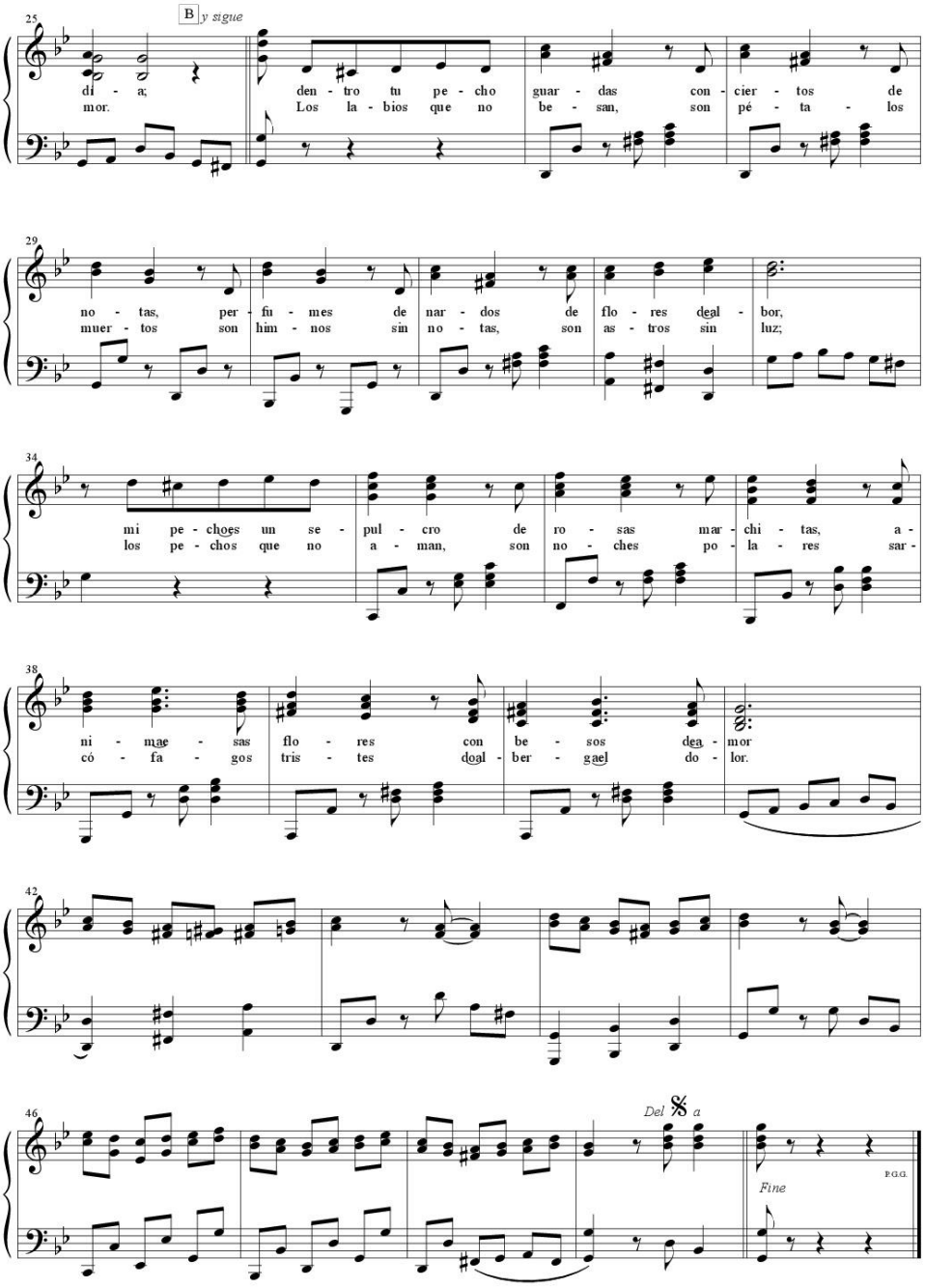
Anexo 1. *Rosario de besos* Francisco Paredes Herrera y Libardo Parra Toro.



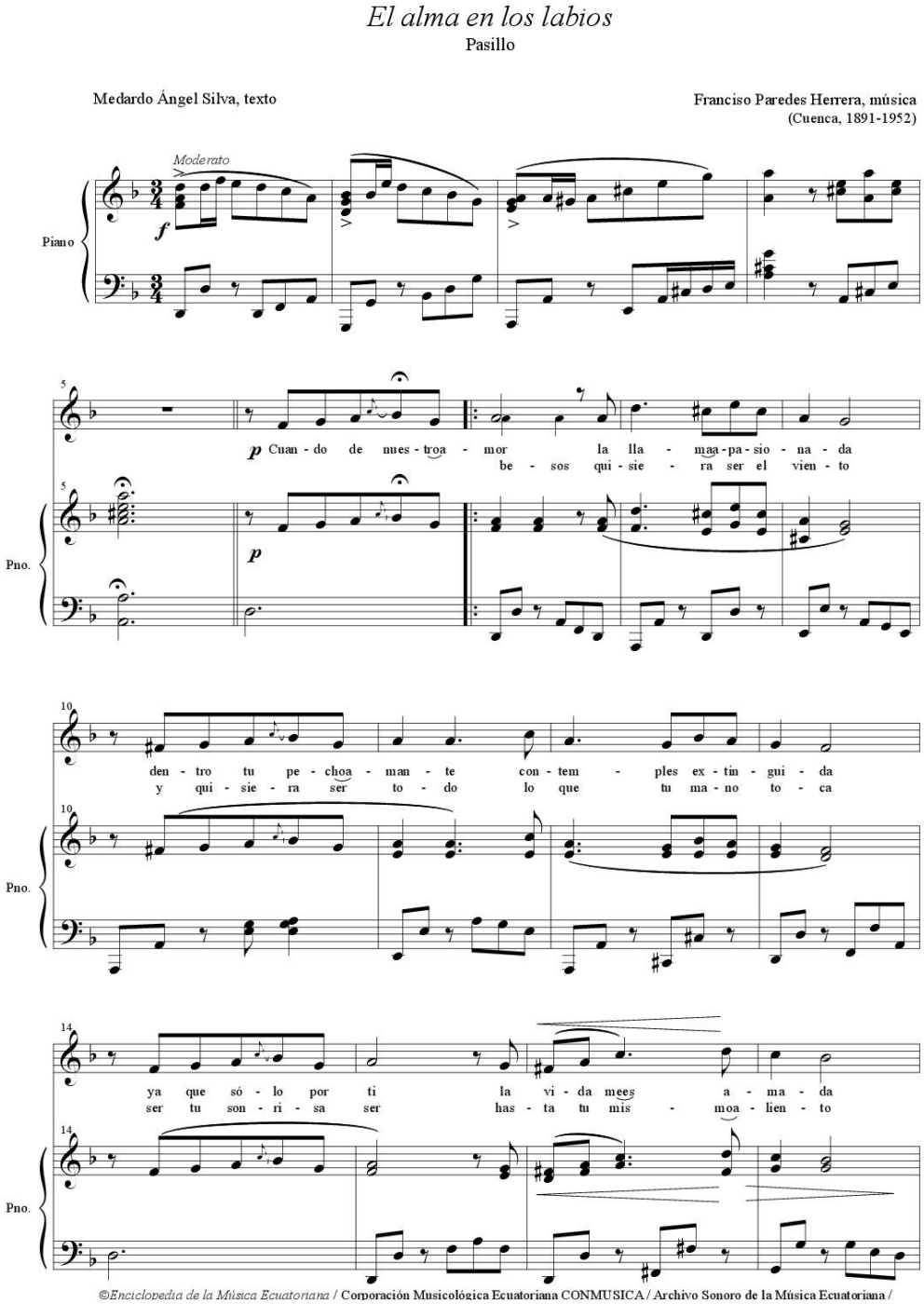

21
rall.
tpo.
be - sos
mue - ra.
be - sos.
De tu vi - da en - te - ra
soy el ú - ni - co
p
cres...
25
due - ño
me ve - rás cuan - do
duer - mas
a - cer - car - me a tu
cen...
do...
29
f le - cho
y sen - tir que en la sen - da
p
32
de tus la - bios ber - me - jos
voy pa - gan - do lao -
mf
35
Al 𝄋 con letras restantes
fren - da
de tus cá - li - dos be - sos
Fine
39
1
2

Anexo 2. *Ángel de luz* Benigna Dávalos José M. Saenz.

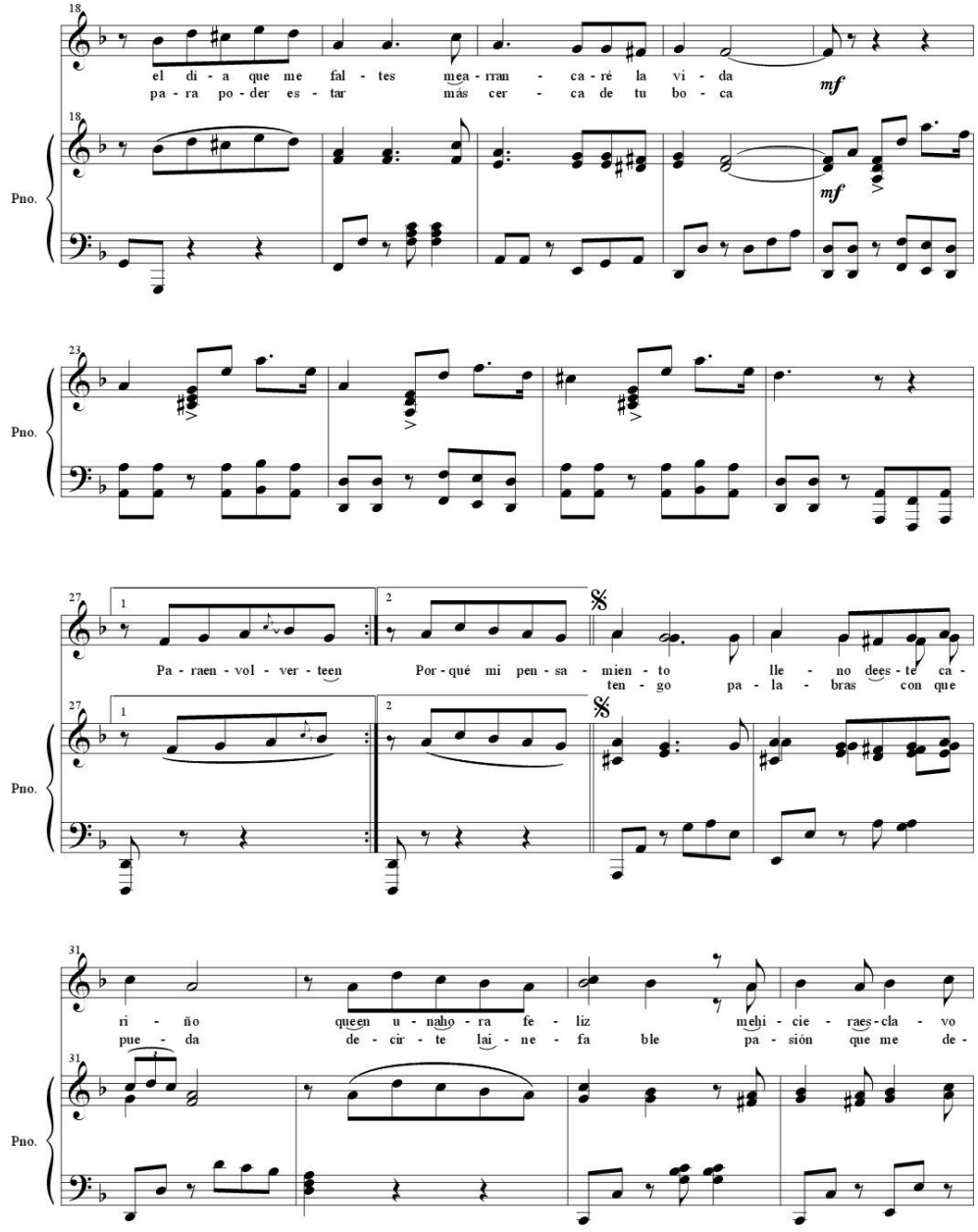


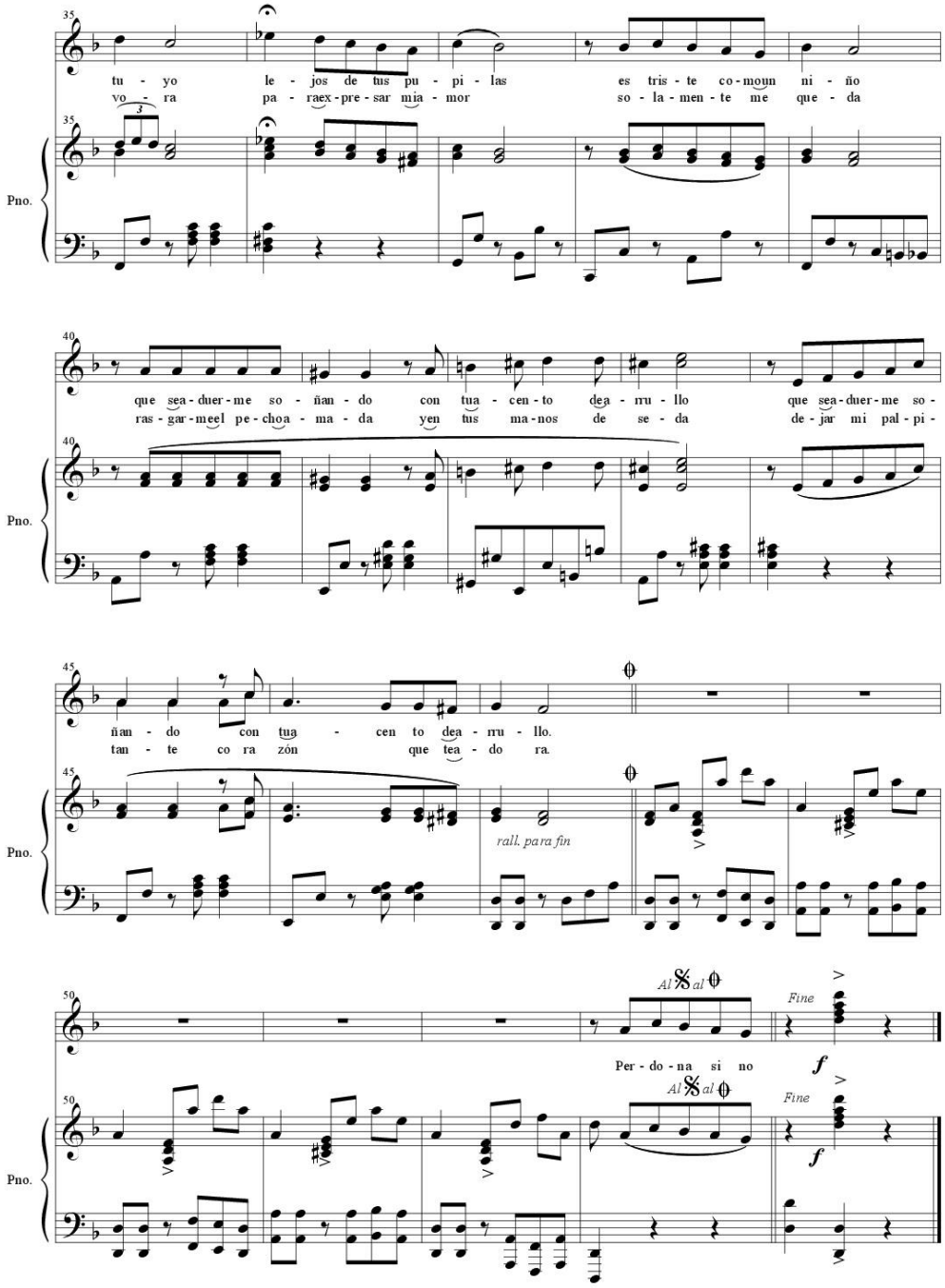

25
B y sigue
di - a;
mor.
den - tro tu pe - cho guar - das con - cier - tos de
Los la - bios que no be - san, son pé - ta - los
29
no - tas, per - fu - mes de nar - dos de flo - res deal - bor,
muer - tos son him - nos sin no - tas, son as - tros sin luz;
34
mi pe - choes un se - pul - cro de ro - sas mar - chi - tas, a -
los pe - chos que no a - man, son no - ches po - la - res sar -
38
ni - mae - sas flo - res con be - sos dea - mor
có - fa - gos tris - tes doal - ber - gael do - lor.
42
46
Del 𝄋 a
Fine
P.G.G.

Anexo 3. *El alma en los labios* Francisco Paredes Herrera y Medardo Ángel Silva.

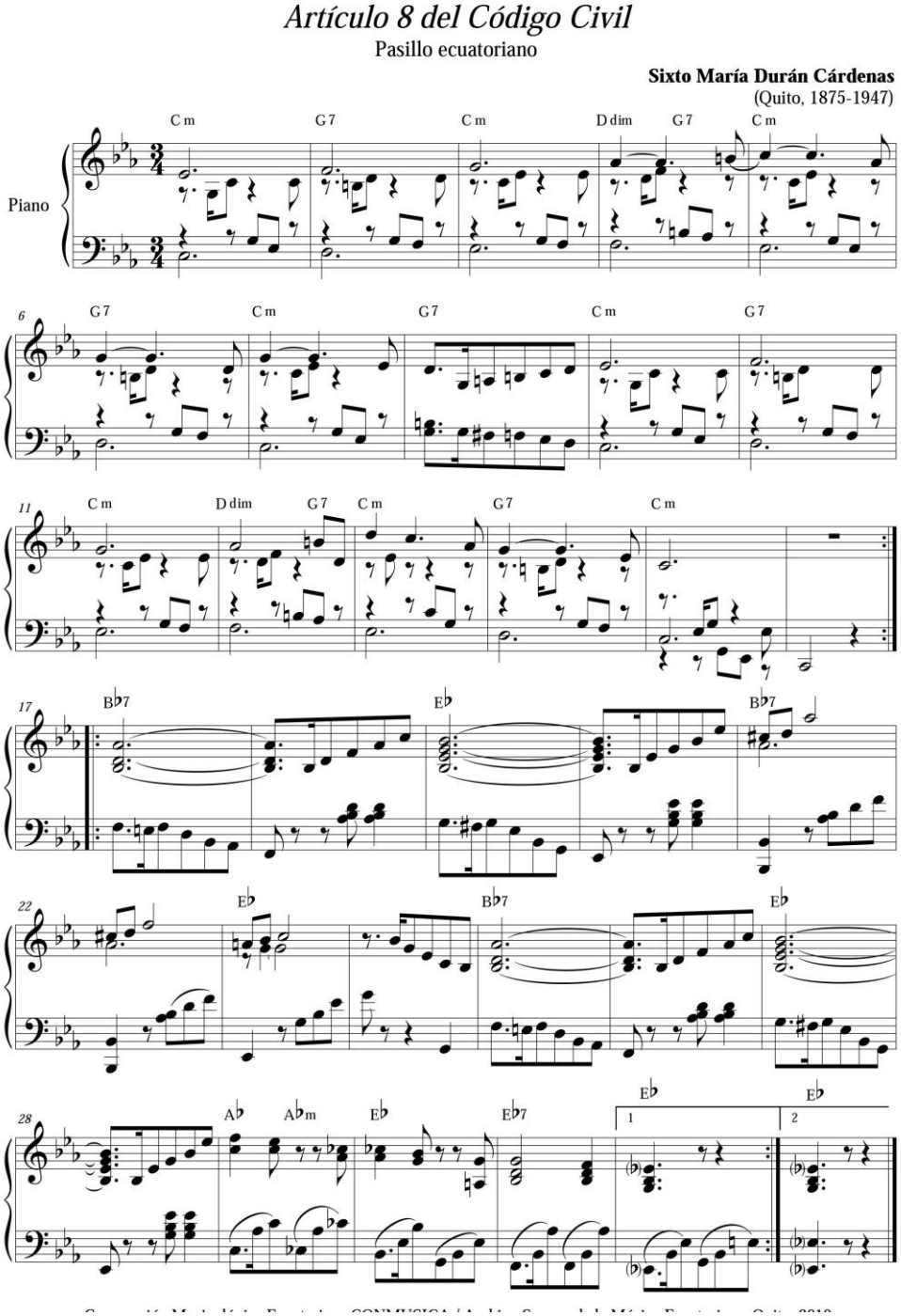


©*Enciclopedia de la Música Ecuatoriana* / Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA / Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana /

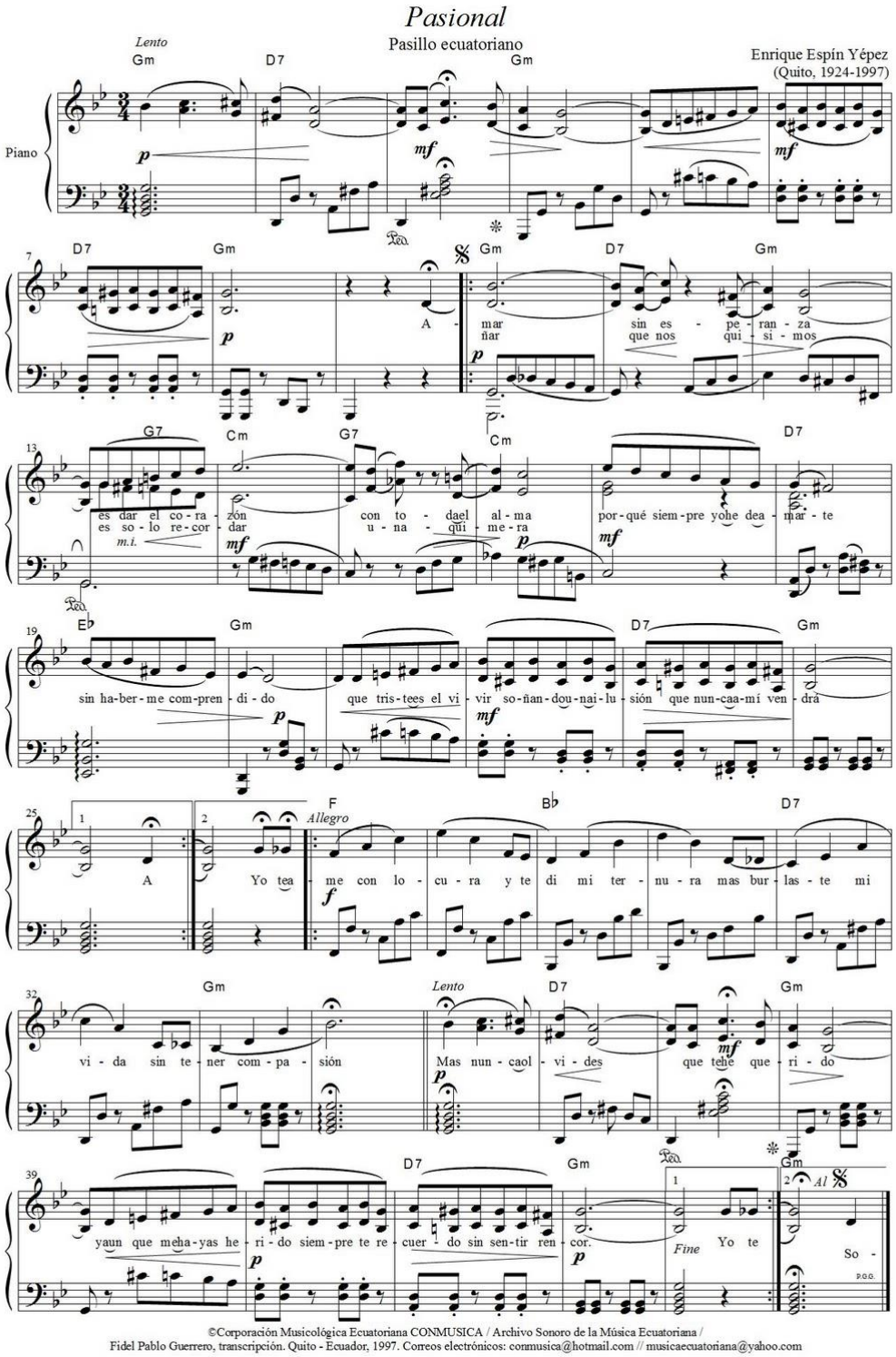

18
el di - a que me fal - tes mea - rran - ca - ré la vi - da
pa - ra po - der es - tar más cer - ca de tu bo - ca
mf
Pno.
23
27
1
2
Pa - raen - vol - ver - teen Por - qué mi pen - sa - mien - to lle - no dees - te ca -
ten - go pa - la - bras con que
31
ri - ño queen u - naho - ra fe - liz mehi - cie - raes - cla - vo
pue - da de - cir - te lai - ne - fa ble pa - sión que me de -


35
tu - yo le - jos de tus pu - pi - las es tris - te co - moun ni - ño
vo - ra pa - raex - pre - sar mia - mor so - la - men - te me que - da
Pno.
40
que sea - duer - me so - ñan - do con tua - cen - to dea - rru - llo que sea - duer - me so -
ras - gar - meel pe - choa - ma - da yen tus ma - nos de se - da de - jar mi pal - pi -
Pno.
45
ñan - do con tua - cen to dea - rru - llo.
tan - te co ra zón que tea - do ra.
rall. para fin
Pno.
50
Al 𝄋 al
Fine
Per - do - na si no
f
Pno.

Anexo 4. *Artículo 8 del Código Civil* Sixto María Durán.

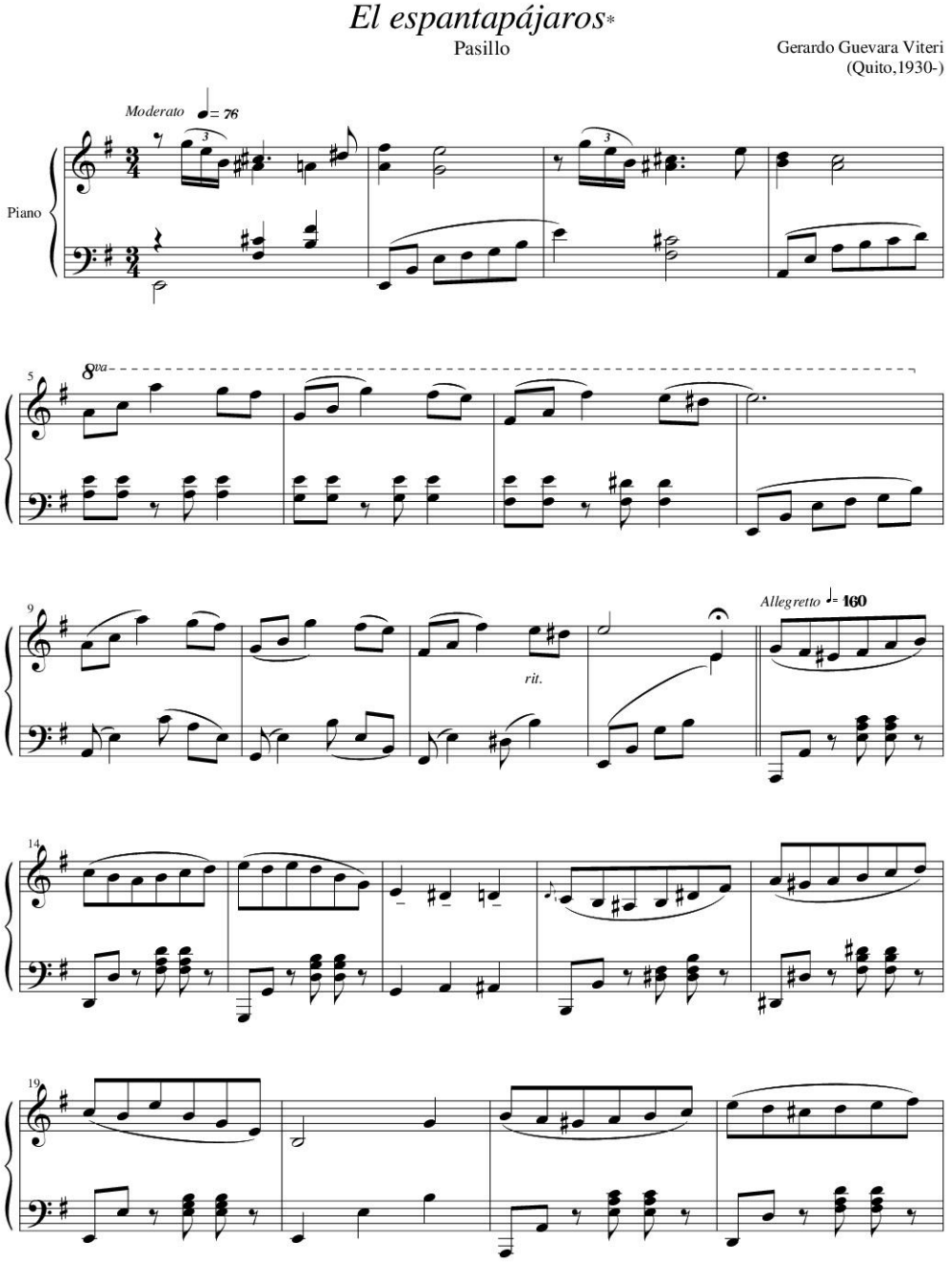


Anexo 5. *Pasional* Enrique Espín Yépez.

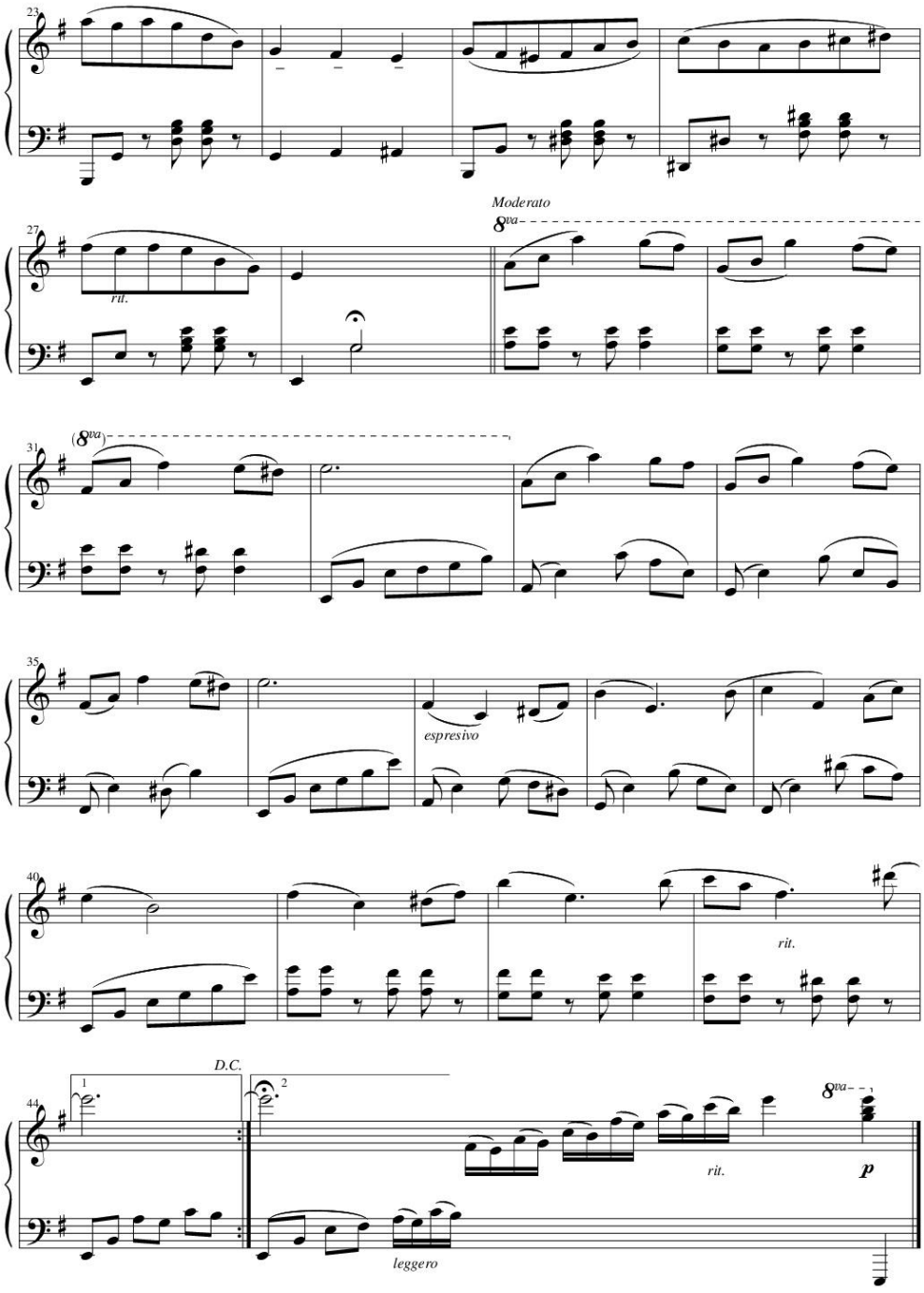


©Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA / Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana /
Fidel Pablo Guerrero, transcripción. Quito - Ecuador, 1997. Correos electrónicos: conmusica@hotmail.com // musicaecuatoriana@yahoo.com

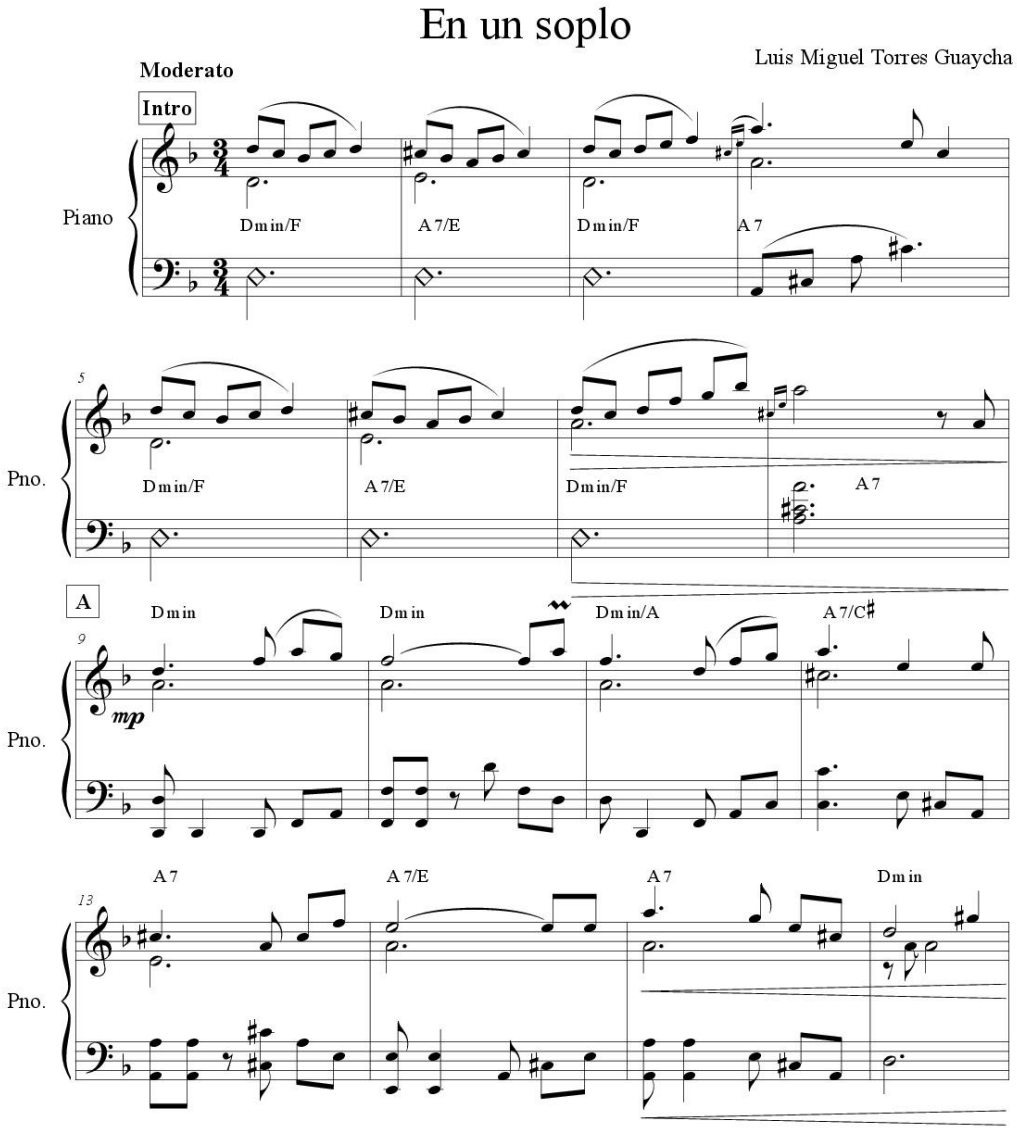
Anexo 6. *El espantapájaros* Gerardo Guevara.



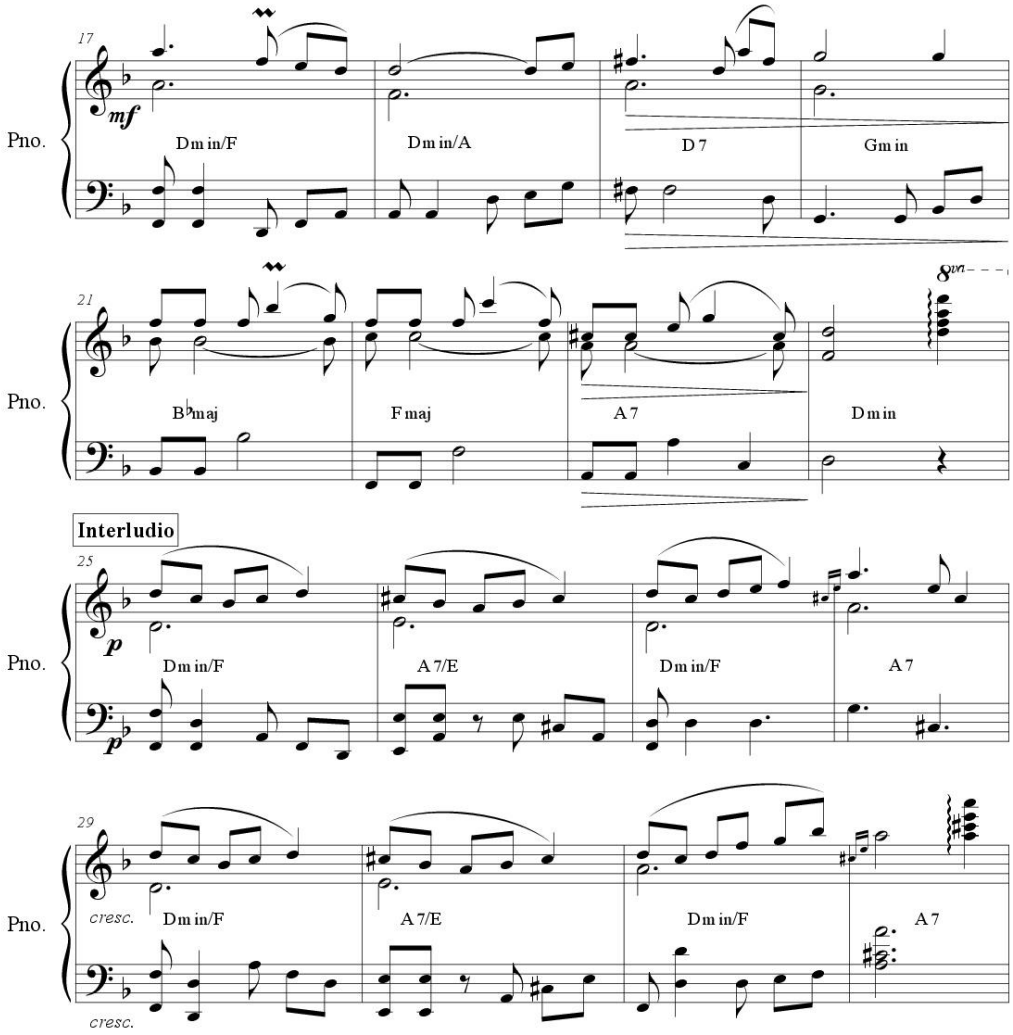
Enciclopedia de la Música Ecuatoriana / Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA / Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana / CONMUSICA Editores. Quito - Ecuador, 2001. Correo electrónico: conmusica@hotmail.com // web: ecuadorconmusica.com

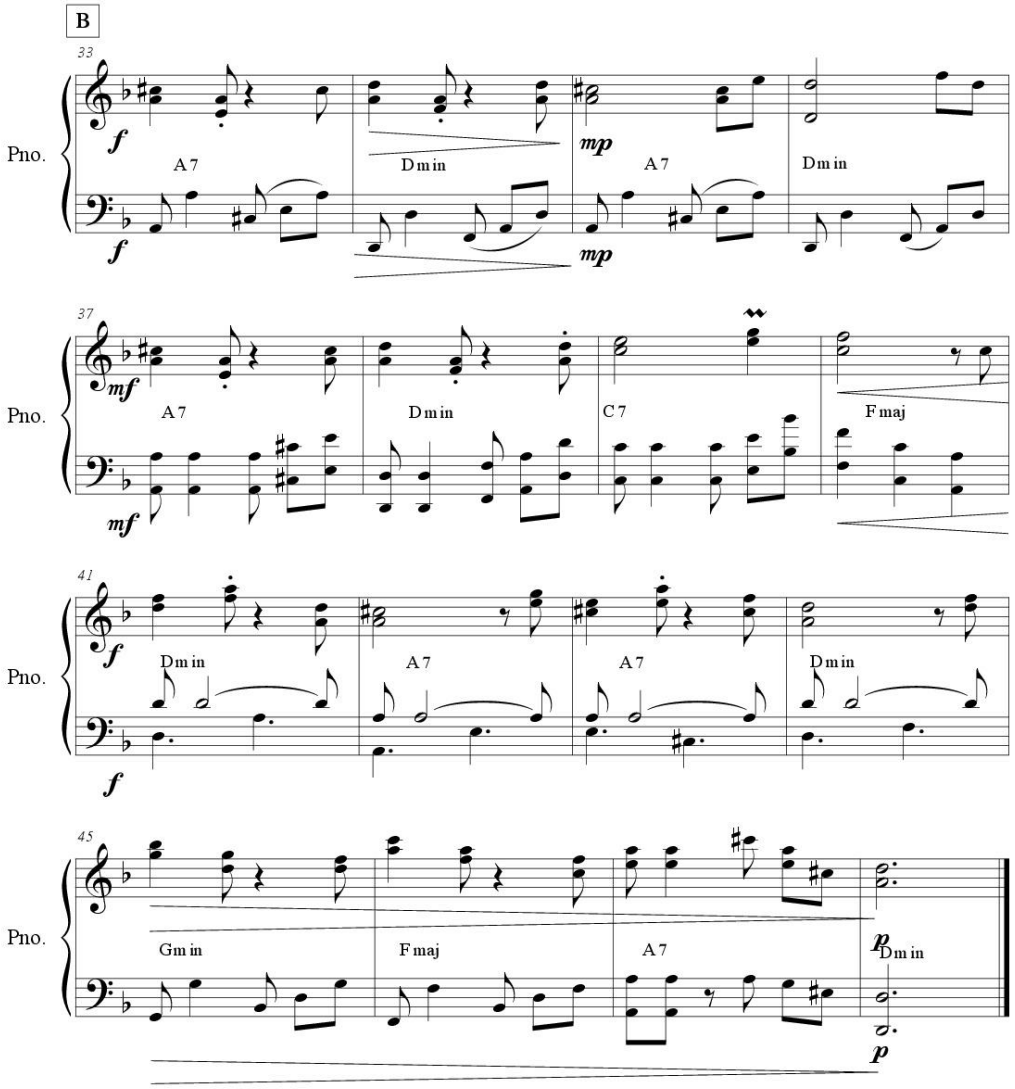

23
27
rit.
Moderato
8va
31
(8va)
35
espresivo
40
rit.
44
D.C.
1
2
8va
rit.
p
leggero

Anexo 7. *En un soplo* Luis Miguel Torres Guaycha tema inédito

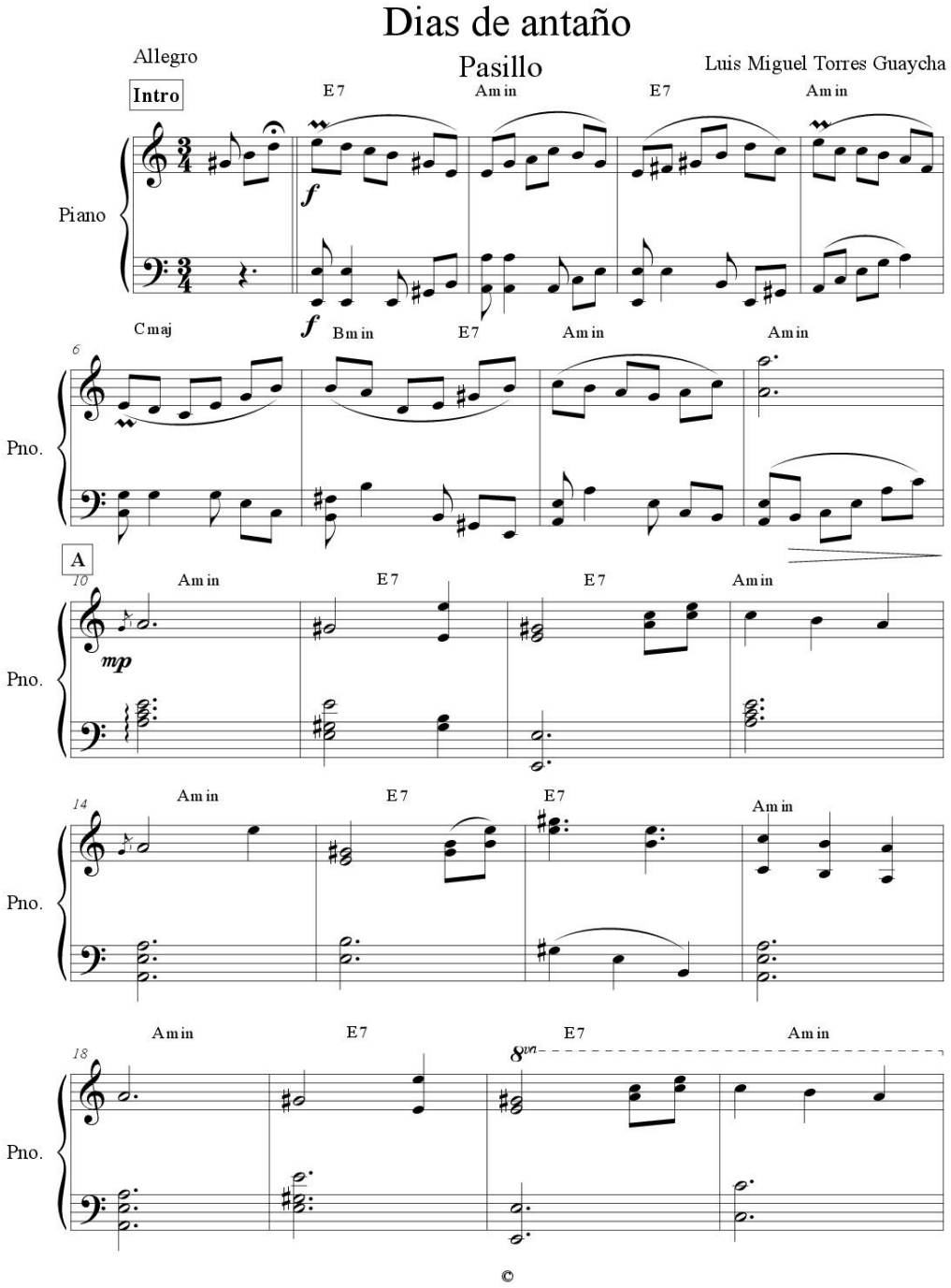


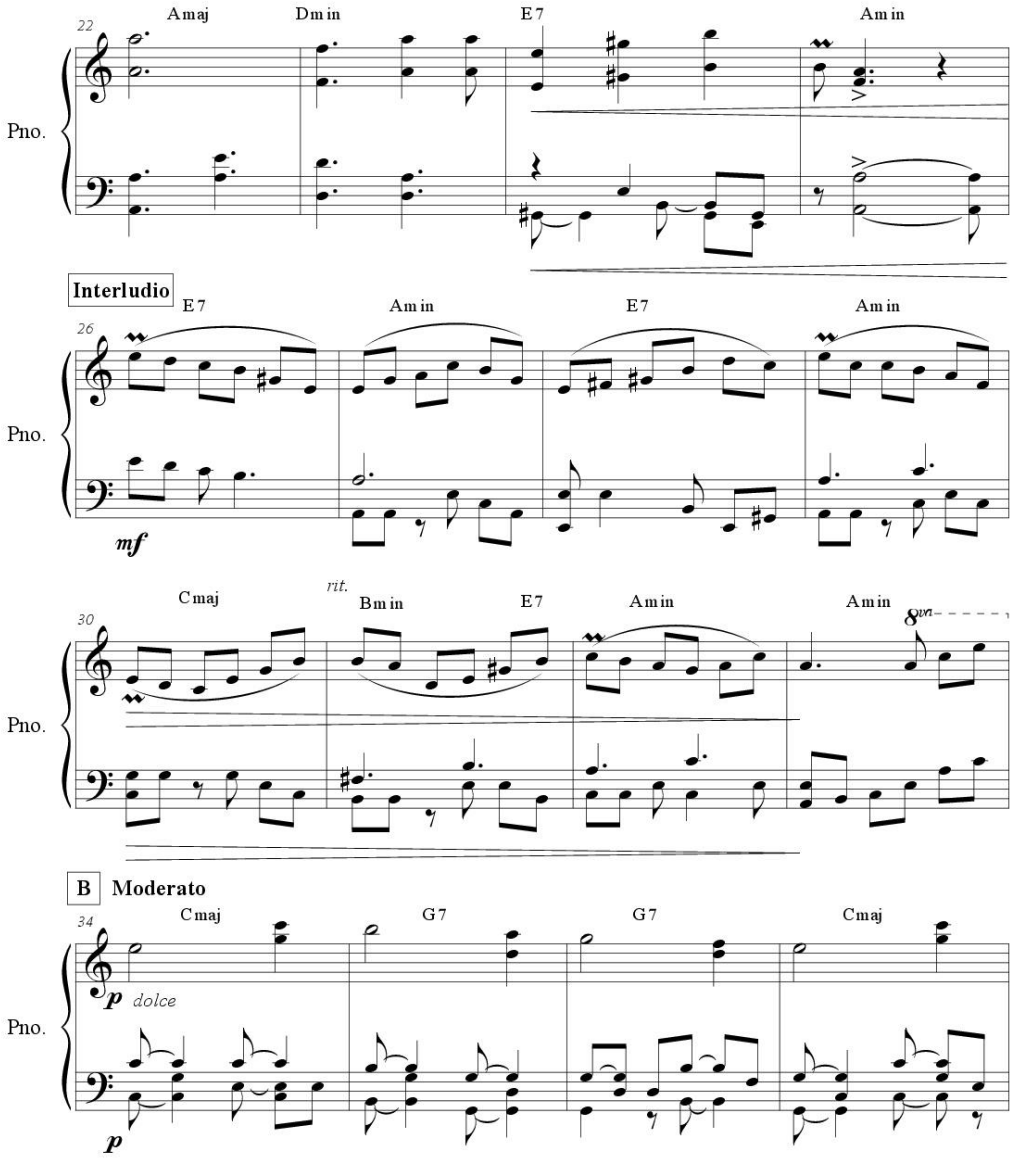
©

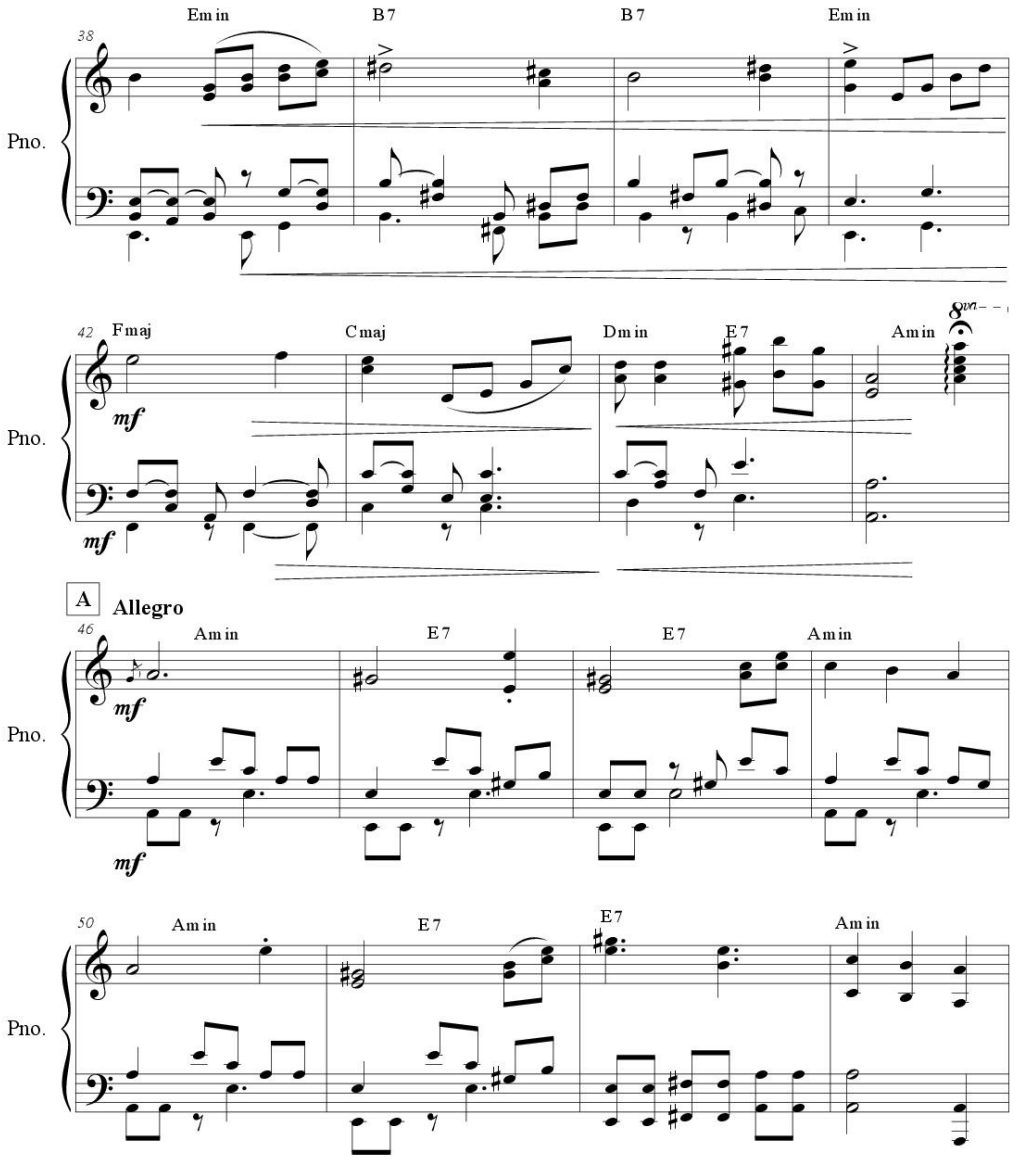

17
mf
Pno.
Dmin/F
Dmin/A
D7
Gmin
21
8va
Pno.
B♭maj
Fmaj
A7
Dmin
Interludio
25
p
Pno.
Dmin/F
A7/E
Dmin/F
A7
29
cresc.
Pno.
Dmin/F
A7/E
Dmin/F
A7
cresc.

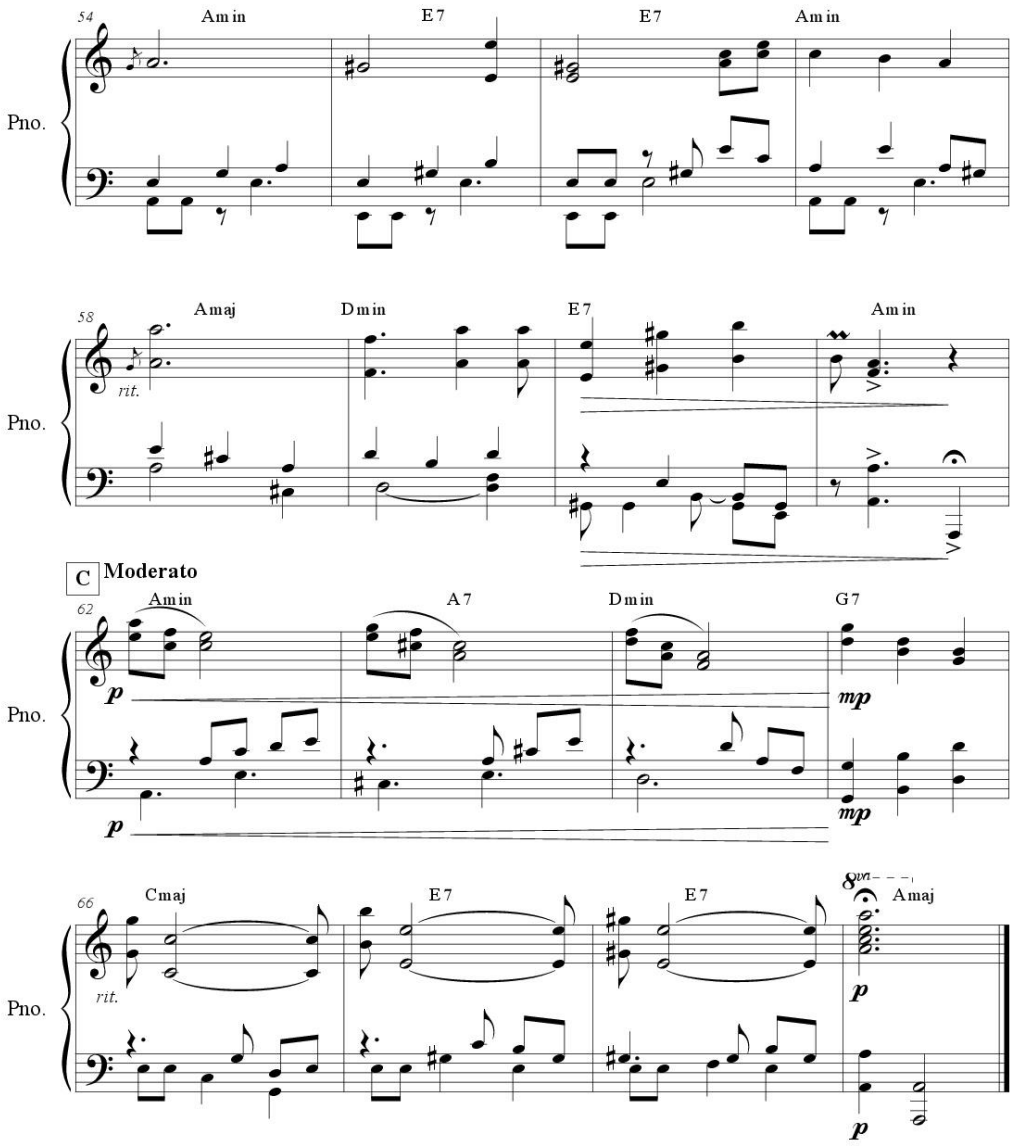

B
33
Pno.
f
A 7
Dmin
mp
A 7
Dmin
37
mf
A 7
Dmin
C 7
Fmaj
41
f
Dmin
A 7
A 7
Dmin
45
Gmin
Fmaj
A 7
p
Dmin

Anexo 8. *Días de antaño* Luis Miguel Torres Guaycha tema inédito.

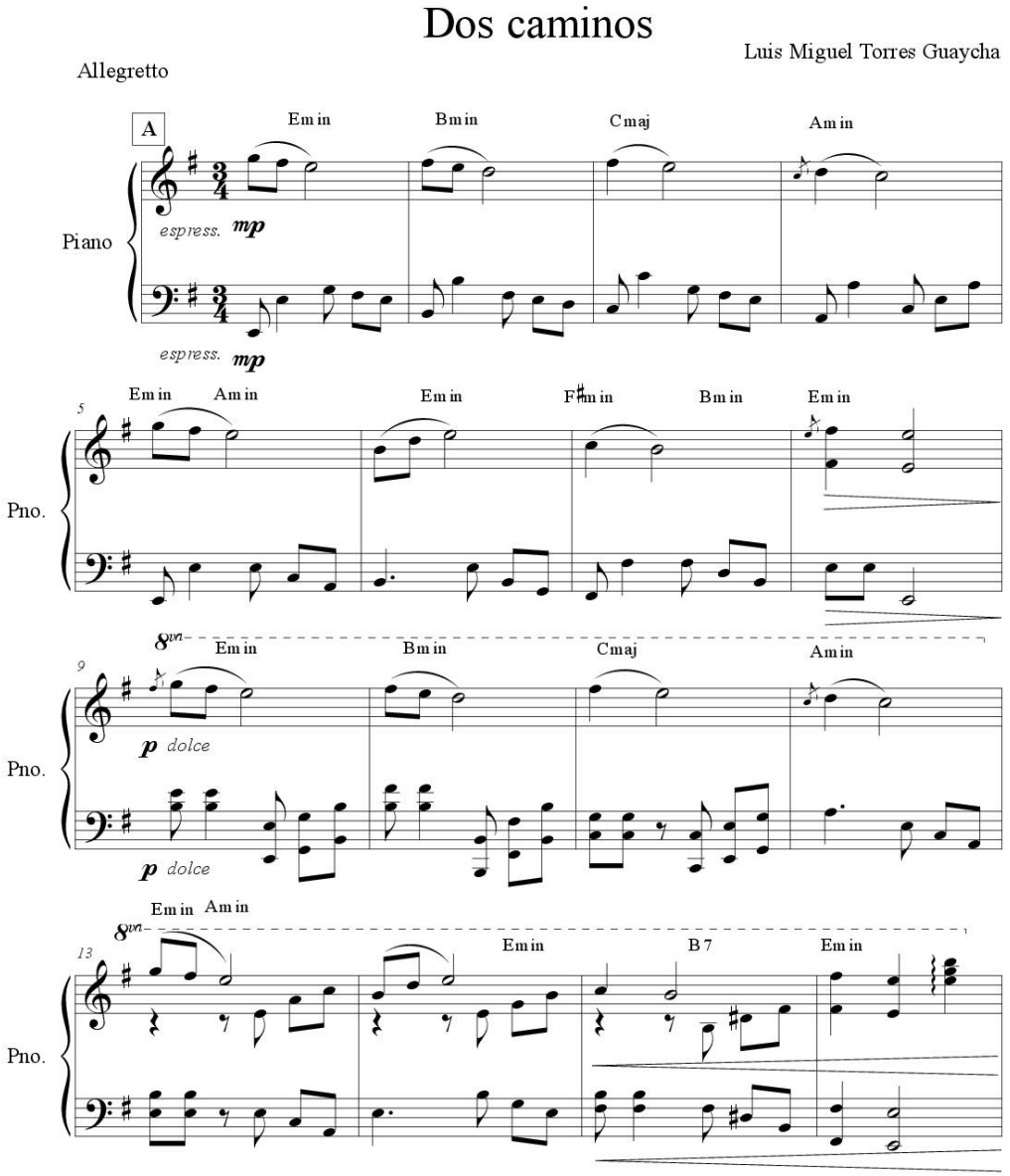



22
Amaj
Dmin
E7
Amin
Pno.
Interludio
26
E7
Amin
E7
Amin
Pno.
mf
30
Cmaj
rit.
Bmin
E7
Amin
Amin
8va
Pno.
B
Moderato
34
Cmaj
G7
G7
Cmaj
Pno.
p
dolce
p

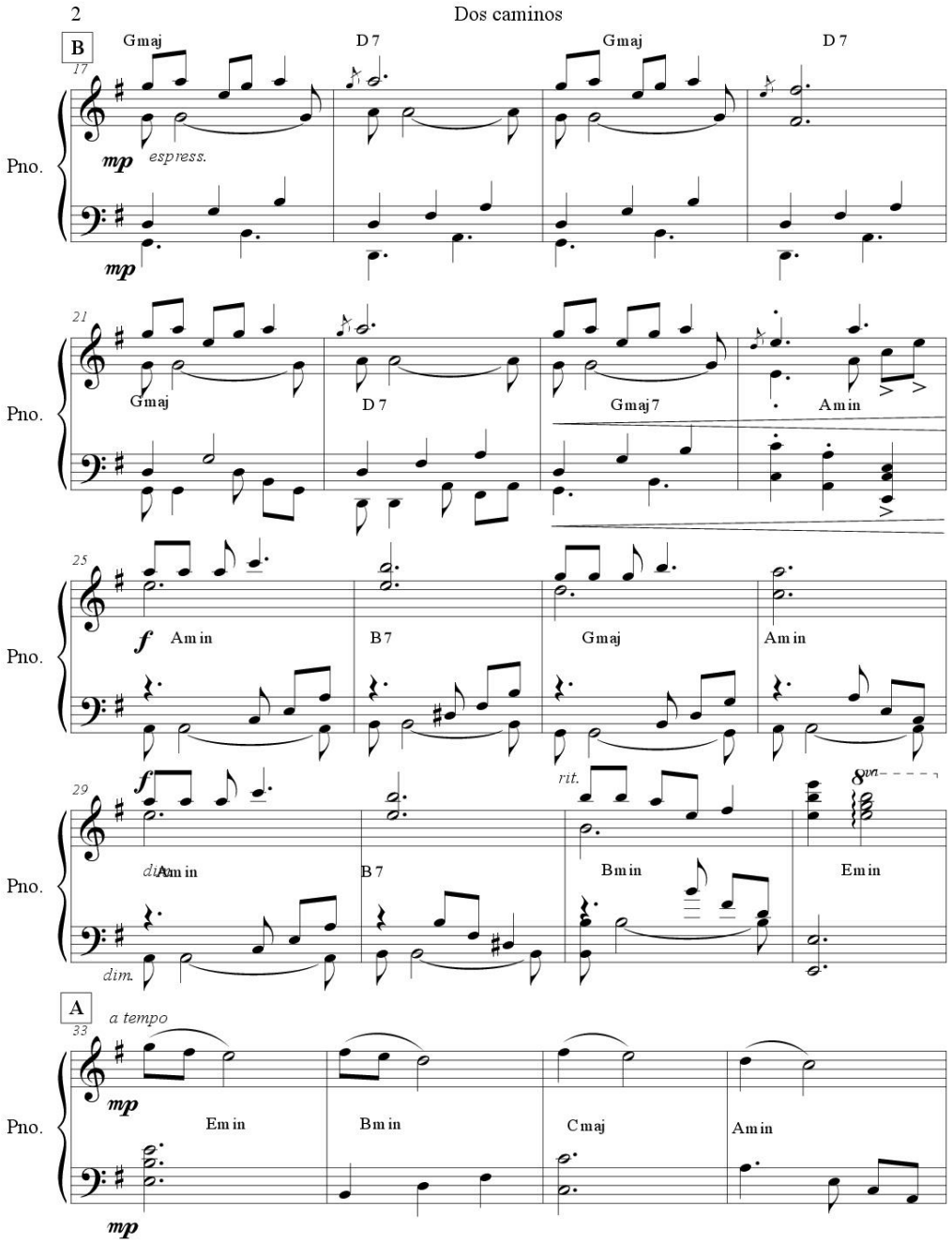

Em in
B 7
B 7
Em in
38
Pno.
Fmaj
Cmaj
Dmin
E7
Amin
42
mf
8va
A
Allegro
Amin
E7
E7
Amin
46
Amin
E7
E7
Amin
50

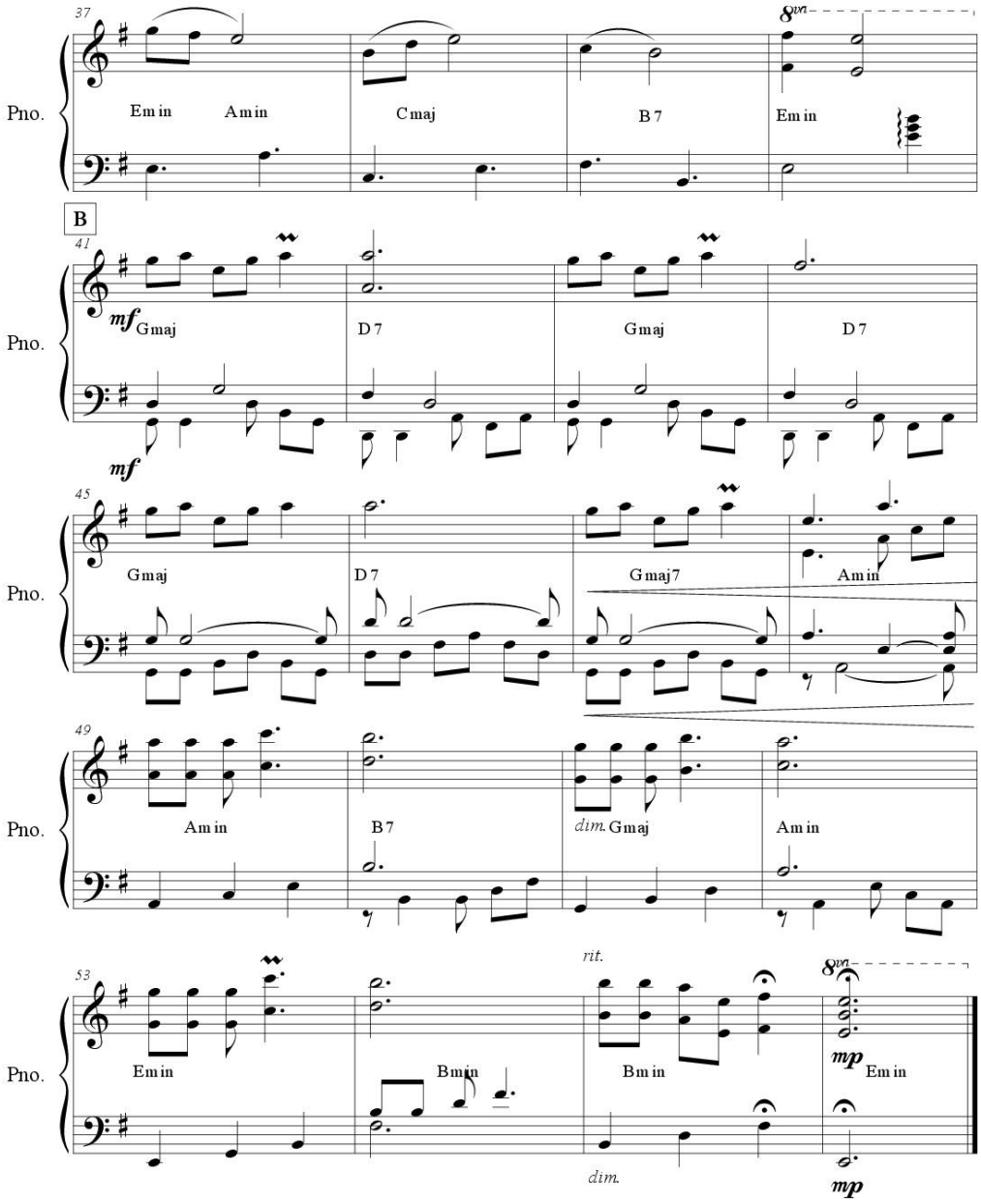

54
Amin
E7
E7
Amin
Pno.
58
Amaj
Dmin
E7
Amin
rit.
Pno.
C Moderato
62
Amin
A7
Dmin
G7
p
mp
Pno.
66
Cmaj
E7
E7
Amaj
rit.
Pno.

Anexo 9. *Dos caminos* Luis Miguel Torres Guaycha tema inédito.

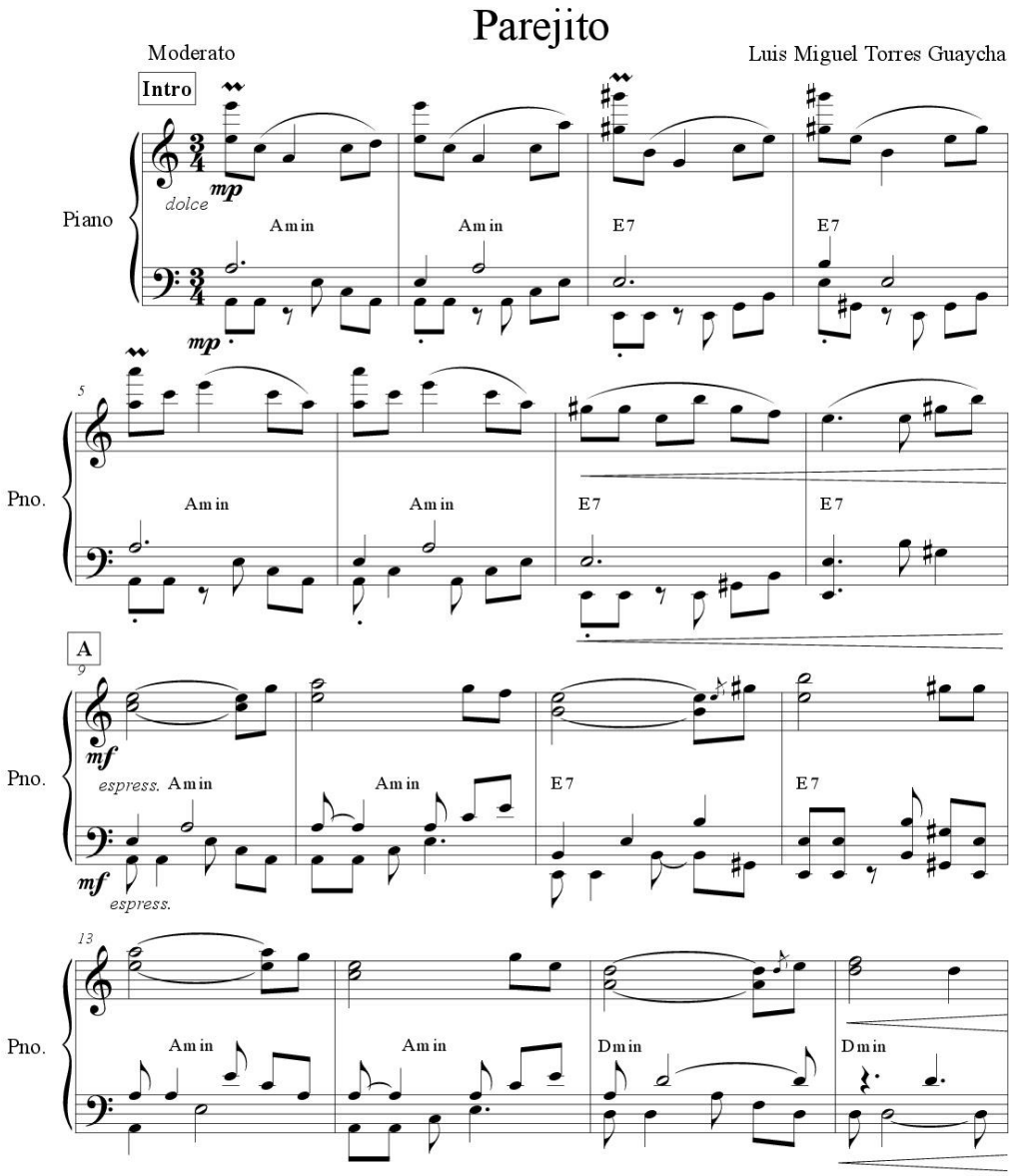


©

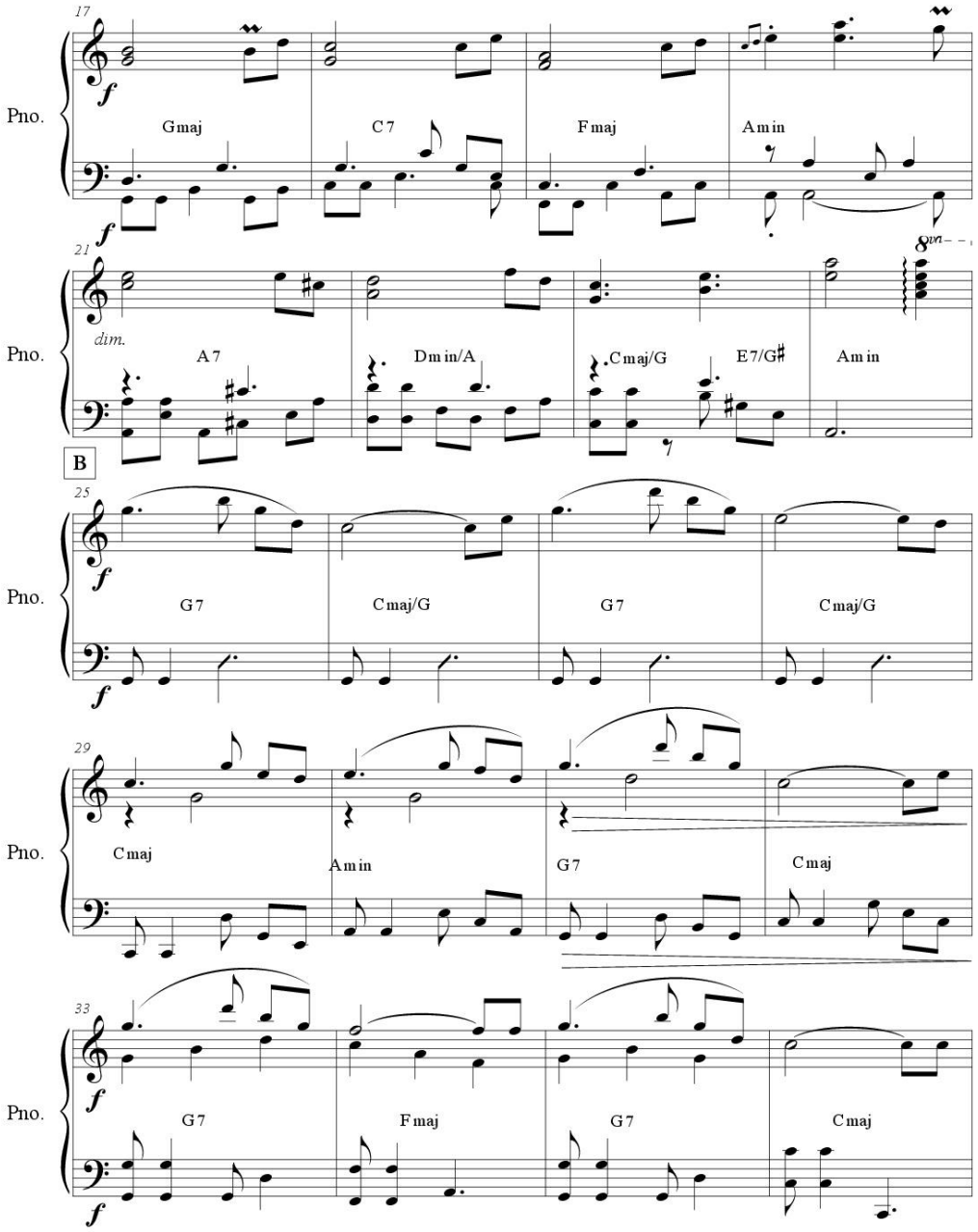

B
17
Gmaj
D 7
Gmaj
D 7
mp
espress.
mp
Pno.
21
Gmaj
D 7
Gmaj7
Amin
Pno.
25
f
Amin
B 7
Gmaj
Amin
Pno.
29
f
dim.
Amin
B 7
rit.
Bmin
Emin
dim.
Pno.
A
33
a tempo
mp
Emin
Bmin
Cmaj
Amin
mp
Pno.

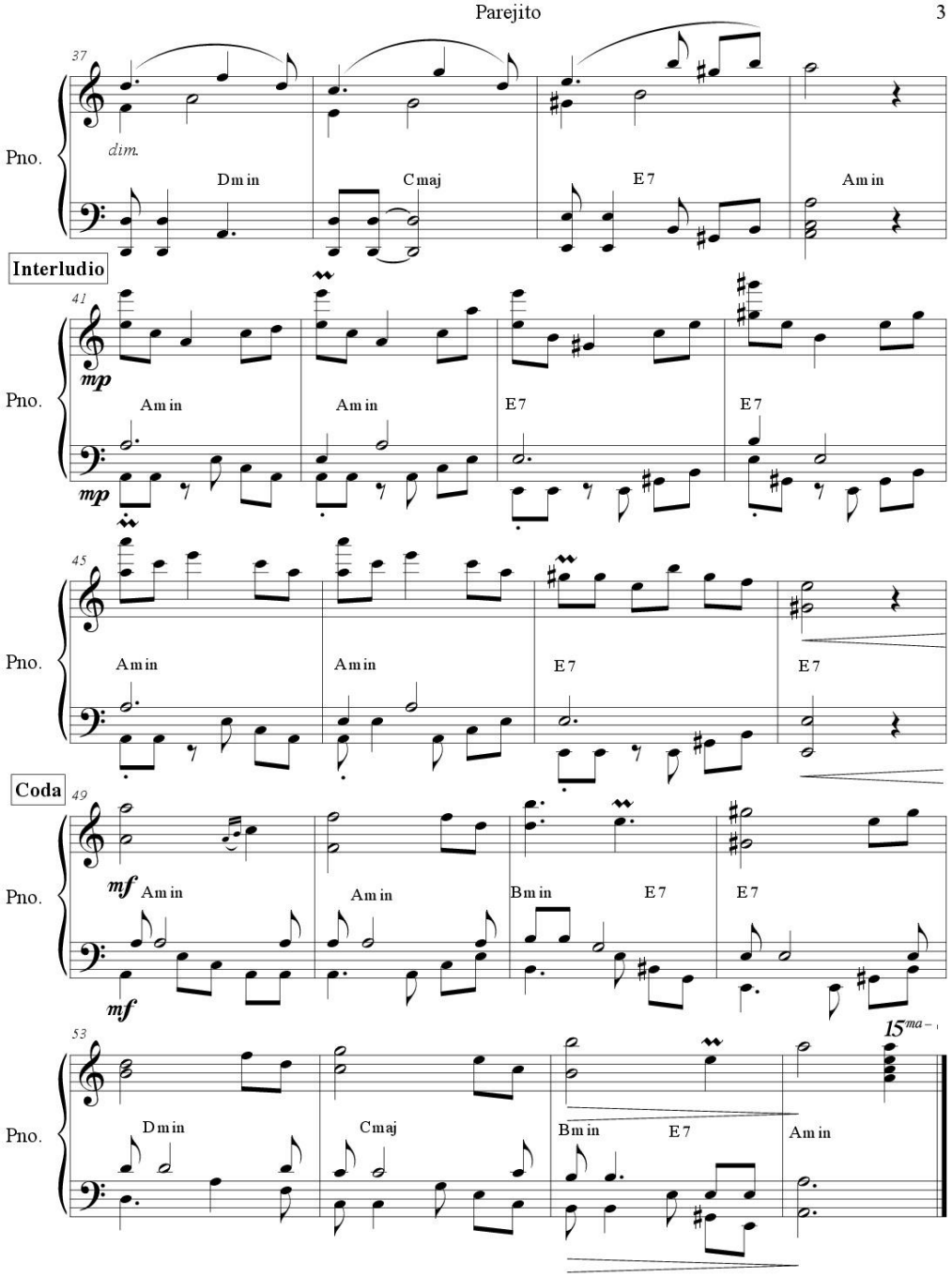

37
Pno.
Em in
Am in
Cmaj
B7
Em in
8va
B
41
mf
Gmaj
D7
Gmaj
D7
mf
45
Pno.
Gmaj
D7
Gmaj7
Am in
49
Pno.
Am in
B7
dim.
Gmaj
Am in
53
Pno.
Em in
Bmin
rit.
Bmin
8va
mp
Em in
dim.
mp

Anexo 10. *Parejito* Luis Miguel Torres Guaycha tema inédito.



©


17
Pno.
Gmaj
C7
Fmaj
Amin
21
dim.
A7
Dmin/A
Cmaj/G
E7/G♯
Amin
B
25
G7
Cmaj/G
G7
Cmaj/G
29
Cmaj
Amin
G7
Cmaj
33
G7
Fmaj
G7
Cmaj


37
Pno.
dim.
Dmin
Cmaj
E7
Amin
Interludio
41
mp
Amin
Amin
E7
E7
45
Amin
Amin
E7
E7
Coda
49
mf
Amin
Amin
Bmin
E7
E7
53
15ma
Dmin
Cmaj
Bmin
E7
Amin