



ESCUELA DE MÚSICA

EL PASILLO CANCIÓN ECUATORIANO: SEIS COMPOSICIONES BASADAS EN UNA NUEVA PROPUESTA DE COMPOSICIÓN Y SONGWRITING DESDE EL PUNTO DE VISTA ARMÓNICO, MELÓDICO, RÍTMICO Y LÍRICO PARA UN FORMATO INSTRUMENTAL DE BATERÍA, BAJO, PIANO, GUITARRA Y VOZ.

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

Profesor Guía

Lcdo. Lenin Estrella

Autor

Carlos Manuel Carrillo Toro

Año

2017

## DECLARACIÓN DEL PROFESOR GUÍA

“Declaro haber dirigido este trabajo a través de reuniones periódicas con el estudiante Carlos Manuel Carrillo Toro, 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”.

---

Lenin Estrella

Licenciado en Música

CC.1711933795

## DECLARACIÓN DEL PROFESOR CORRECTOR

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

---

César Santos

CC. 0601901093

## DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi 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”.

---

Carlos Manuel Carrillo Toro

CC. 0703793638

## AGRADECIMIENTOS

A mis amigos, María y Manuel, que también son padres indestructibles.

A Guillo, Tato, Lenin, Kathe, Alejo Paúl, que se subieron a este barco fantasma y aportaron con su gran musicalidad.

## DEDICATORIA

A Nati, con todo el amor detonante dedico cada sonido y silencio de estas composiciones. Eres todo lo que quiero.

A Cami, que viene del futuro.

Al fantasma de Manolo. Nunca te olvidaré.

## RESUMEN

El objetivo de esta tesis fue crear nuevas composiciones de pasillo canción ecuatoriano, utilizando recursos musicales y líricos obtenidos a través del análisis de las obras que corresponden a las tres primeras décadas del siglo XX. Con este análisis como punto de partida, se experimentó con elementos armónicos y líricos que no han sido muy utilizados en este género musical, desde una perspectiva de canción popular.

En el primer capítulo se hizo una investigación histórica sobre el origen del pasillo desde su primera forma como pasillo de baile, hasta llegar al modelo de pasillo canción, que es el objeto principal de análisis en esta tesis. Para esto se recogió información de distintos investigadores, musicólogos y músicos que han realizado estudios sobre el pasillo en el Ecuador. También se establecieron algunas generalidades desde el punto de vista musical y lírico.

En el segundo capítulo se elaboró un análisis musical, desde el punto de vista armónico, melódico y rítmico de una selección de pasillos. Las composiciones analizadas corresponden a las tres primeras décadas del siglo XX. En estos pasillos se han encontrado las particularidades que caracterizan a este género musical. Además, se analizan los textos líricos de estas canciones, obteniendo conclusiones en relación a los tipos de verso y rima que prevalecen en los pasillos escogidos.

Finalmente, en el capítulo tres, se hizo una explicación de las obras compuestas, desde un punto de vista conceptual. Se describieron los principales recursos musicales y líricos que se utilizaron para este proceso compositivo, en el que la intuición y conocimiento previo del autor fueron la clave, en combinación con los recursos musicales asimilados a través de la investigación.

## ABSTRACT

The objective of this thesis was to create new compositions of Ecuadorian *Pasillo canción*, using musical and lyrical resources obtained through the analysis of music works corresponding to the first three decades of the twentieth century. With this analysis as a starting point, harmonic and lyrical elements, that have not been widely used in this musical genre, were experimented from a popular song perspective.

In the first chapter, a historical investigation was made on the origin of the *Pasillo* from its first form, as ballroom dancing, until arriving at the form of *Pasillo canción*, that is the main object of analysis in this thesis. For this, information was collected from different researchers, musicologists and musicians who have done studies about *Pasillo* in Ecuador. Also some generalities were established from the musical and lyrical point of view.

In the second chapter a musical analysis based on the harmonic, melodic and rhythmic point of view of a selection of *Pasillos* was elaborated. The analysed compositions correspond to the first three decades of the 20th century. In these *Pasillos*, the peculiarities that characterize this musical genre were found. In addition, the lyric texts of these songs are analyzed, obtaining conclusions in relation to the types of verse and rhyme that prevail in the chosen songs.

Finally, in chapter three, an explanation of the works composed, from a conceptual point of view, was made. This described the main musical and lyrical resources that were used for this compositive process, in which the intuition and previous knowledge of the author were the key, in combination with the musical resources assimilated through the research.



# ÍNDICE

Introducción .....	1
Capítulo I: El pasillo canción ecuatoriano .....	2
1.1 Contexto histórico y origen del pasillo .....	2
1.2 El pasillo canción .....	7
1.2.1 La música en el pasillo canción .....	9
1.2.2 La letra en el pasillo canción ecuatoriano de 1910 a 1930 .....	14
1.3 Situación actual del pasillo canción.....	18
<b>2 CAPÍTULO II: Análisis musical y lírico del pasillo</b>	
<b>canción de la época de 1910 a 1930 .....</b>	<b>21</b>
2.1 En la armonía .....	22
2.2 En la melodía.....	30
2.3 Patrones rítmicos de la melodía.....	36
2.3.1 Glosario de patrones rítmicos de la melodía.....	40
2.4 Análisis fraseológico .....	41
2.4.1 Resumen gráfico del análisis fraseológico.....	52
2.5 Análisis de la letra en el pasillo canción.....	54
2.5.1 La rima.....	54
2.5.2 El verso según el número de sílabas.....	60
<b>3 CAPÍTULO III: Seis nuevas composiciones de</b>	
<b>pasillo canción.....</b>	<b>64</b>
3.1 Elementos líricos y musicales.....	64
3.2 Ya sé que no estoy.....	74
3.3 Nosotros.....	77
3.4 Todo se rompe .....	81
3.5 Señales detonantes.....	83
3.6 Que ya no está .....	86
3.7 Fantasma animal .....	89
CONCLUSIONES.....	93
RECOMENDACIONES .....	95
REFERENCIAS .....	96
ANEXOS .....	98

## Introducción

El pasillo canción es un género musical popular que se desarrolló en el Ecuador, como una evolución del pasillo de baile. Sobre el pasillo de baile y su origen, la información que se tiene a través de los investigadores, algunos citados en esta tesis, es un poco inexacta ya que no hay registros bibliográficos que certifiquen un origen histórico preciso de la llegada o creación de este pasillo en el país.

Como punto de partida para esta tesis, se abordan las principales fuentes históricas del pasillo para llegar a un consenso teórico que determine las principales características de su origen y evolución hasta convertirse en pasillo canción. Un objetivo de este proyecto consiste en desarrollar un análisis musical y lírico de una muestra de pasillos que corresponden a las tres primeras décadas del siglo XX, para profundizar en las particularidades que definen al pasillo canción. Además, se hace una referencia del estado actual del pasillo canción en el Ecuador, que también ha sido uno de los objetivos de la investigación.

Producto de ese análisis, en relación al objetivo final del proyecto, que consiste en experimentar con la armonía, otras métricas y técnicas de *songwriting*, se ha desarrollado un portafolio de obras originales, el mismo que está basado en el pasillo canción como género, tomando características musicales y líricas que son resultados de la investigación, en interacción con los recursos adquiridos por el autor a través de otros elementos armónicos que no han sido usualmente utilizados en este género. Hay que considerar que la intuición propia del compositor, es uno de los ejes fundamentales para tomar decisiones en el proceso de composición, valiéndose de los recursos mencionados.

## Capítulo I: El pasillo canción ecuatoriano

El presente capítulo aborda información histórica sobre el pasillo y su origen hasta su desarrollo como pasillo canción, en el cual se discuten diferentes vertientes en base a las teorías de algunos investigadores consultados. Además, se realiza un análisis de las generalidades musicales de este género, tales como el ritmo, la armonía y las características líricas que han influenciado al pasillo canción de las tres primeras décadas del siglo XX, época que se considera como centro de análisis y punto de partida para la ejecución de esta tesis y del proceso compositivo.

### 1.1 Contexto histórico y origen del pasillo

Sobre el pasillo canción ecuatoriano, existe documentación que se desarrolla en un contexto teórico, sociológico y antropológico. Esta información que ha sido analizada por los investigadores en el área de la música, abarca teorías desde su presunto nacimiento en el siglo XIX con el pasillo de baile, y ciertos datos que van desde la segunda mitad del siglo XX hasta los días presentes. Hoy en día, existen investigaciones del pasillo, como las de Pablo Guerrero (2004) y César Santos (2004), que aseguran lo siguiente:

“Fue un baile que surgió en el segundo tercio del siglo XIX en los territorios que tiempo atrás comprendían la Nueva Granada (Ecuador, Colombia y Venezuela). Se cree que es una adaptación del vals europeo. Su nombre se puede traducir como baile de pasos cortos. A partir del pasillo de baile surgió una versión cantada que fue configurando al pasillo canción” (Guerrero P. , Enciclopedia de la música ecuatoriana, Tomo II, 2004, p. 76).

El género del pasillo ha sido relacionado con algunas vertientes musicales del siglo XIX hacia atrás, de las cuáles se menciona el *vals vienés*, el *lied*, incluso el *fado* portugués. Por ejemplo con el *fado*, Wong (2004, p. 31), comenta que es una mera percepción debido al carácter nostálgico y

sentimiento de pérdida que se percibe en ambos géneros. Esto podría suceder con algunos otros géneros como el tango o el blues y demás géneros populares, tomando en cuenta solamente la comparación con el pasillo canción y no con el pasillo de baile que no posee necesariamente estas características sentimentales.

Como un hecho histórico influyente para el desarrollo del pasillo en la parte norte de Sudamérica, está el surgimiento de la Gran Colombia como un efecto post-conquista española. Confluyendo con Guerrero (2004), Terry Pazmiño (2014), sobre el pasillo comenta:

“Esta forma musical llegó de la Gran Colombia con influencias europeas después de la conquista. Tiene enorme similitud con el *Minueto*, forma musical de la *Suite* europea que fue considerada como danza de salón durante la época cortesana, para engalanar las grandes celebraciones” (Pazmiño, 2014, pág. 9).

Wilma Granda (2004, p. 65), también hace su aporte investigativo acerca del origen del pasillo y en concordancia con otros investigadores dice sobre este género: “El pasillo se introduce a América en la segunda mitad del siglo XIX –como un vals justamente al revés- que se populariza en las voces de soldados venezolanos y colombianos protagonistas de las luchas libertarias”. Cuando la investigadora mencionada hace la aclaración de un *vals* al revés, se podría entender que está hablando del contratiempo, es decir, acentuar los tiempos generalmente inacentuados utilizando silencios en los tiempos fuertes.

Mario Godoy Aguirre (2007, p. 183) al comentar sobre el pasillo, en sus inicios considerado como una danza, dice:

“Inicialmente, el pasillo fue un género musicalailable, de pareja entrelazada, propio de los estratos populares, que rápidamente fue ganando espacio, por ser un baile de pareja unida; surgió como una

respuesta contestataria a los elegantes bailes de salón de la burguesía criolla. Los primeros pasillos, por varias décadas se transmitieron de un grupo a otro, sin partituras, a través de la tradición auditiva”.

Estas teorías de su origen son establecidas desde una visión eurocéntrica, que significarían pequeñas aproximaciones para tratar de entender a un género que ha tenido una evolución constante desde sus inicios, y del que no hay información exacta que pueda precisar su proveniencia. Llegando a un consenso de las versiones más consideradas sobre el origen del pasillo y determinando que no hay exactitud en el origen primario del mismo, el siguiente investigador propone:

“Desde una perspectiva difusionista, la versión aceptada es la que asume que el pasillo se deriva del vals europeo, la música popular de la clase dominante, que fue introducido al actual territorio ecuatoriano desde Colombia y Venezuela. Ecuador fue parte del Virreinato de Nueva Granada durante una parte del período colonial, y de la Gran Colombia (1822 – 1830) después de su independencia. Es lógico asumir que la gente de Ecuador, Colombia y Venezuela escuchaban pasillos que con el tiempo fueron cambiando su fisionomía al ser influenciados por músicas regionales e idiosincrasias de sus gentes” (Wong, La nacionalización y rocolización del pasillo ecuatoriano, 2004, p. 273).

Como se dice en la cita anterior, el pasillo con el tiempo fue cambiando por la influencia de géneros regionales y en el caso de nuestro país, por el yaraví y otros ritmos indígenas que contribuyeron al contexto armónico-melódico del pasillo. A continuación se comenta sobre las contribuciones de otros estilos musicales para la evolución del pasillo:

“Uno de los mayores aportes del pasillo y la música nacional consiste en haber generado un número de composiciones y compositores nunca antes observado, pero, además de ello, haberse impregnado

socialmente en la sensibilidad y la cultura populares, incluso incorporando a esta originaria danza de salón, giros melódicos pentafónicos propios del yaraví andino” (Mullo, 2009, pp. 33-34).

Hay que tomar en cuenta que el pasillo no ha sido un género únicamente ecuatoriano. También encontramos pasillos en otros países como Colombia y Costa Rica, aunque en estos países no se ha desarrollado como un símbolo de identidad musical. “A diferencia del pasillo ecuatoriano, los pasillos colombianos y costarricenses no son considerados símbolos de identidad nacional ya que su popularidad se circunscribe a una región geográfica específica” (Wong, 2004, p. 273).

Históricamente, el pasillo tiene sus orígenes en un estilo musical de baile, que desde el siglo XIX fue evolucionando con la influencia del Romanticismo como corriente estético-musical-literaria, hasta llegar al siglo XX, después de la revolución liberal de 1895 en Ecuador, cuando el pasillo de baile llegó a transformarse en un pasillo canción, con la inspiración e influencia de los poetas modernistas, la abolición del monopolio de la Iglesia Católica y la secularización de la sociedad; lo que llevaría a despertar otros intereses culturales en los ecuatorianos. En el texto *La nacionalización del pasillo ecuatoriano*, en relación a lo enunciado anteriormente se dice:

“La Revolución Liberal destruyó el monopolio de poder que ejercía la Iglesia Católica en la sociedad al secularizar la educación, un área en la que la Iglesia había tenido un control total. La secularización de la sociedad y el interés por nuevas expresiones culturales que reflejaran la ideología y los valores estéticos de la nueva clase gobernante facilitaron la apertura hacia el Modernismo en la literatura ecuatoriana en los umbrales del siglo XX” (Wong, 2013, p. 93).

Por otro lado, Alejandro Andrade Coello (1881-1943), según el texto *El Pasillo en el Ecuador* de Pablo Guerrero (1996), en base a los registros que

hay de composiciones del pasillo, sugiere que este género ingresó al país en el último tercio del siglo XIX.

“El pasillo fue introducido en Quito en el último tercio del siglo XIX, recién en 1877, bajo el gobierno (1877 – 1882), de Ignacio de Veintimilla (1828 – 1908), por dos agregados diplomáticos colombianos entre los que se hallaba el conocido poeta Rafael Pombo” (Guerrero P. , 1996, pág. 28).

El pasillo ha tenido un proceso de evolución constante desde que se lo empieza a reconocer como pasillo de baile, sin conocer con exactitud los principales géneros musicales que aportaron a su origen. A continuación, antes de seguir con el tema del pasillo canción, se cita una conclusión de Pablo Guerrero (1996), en relación a su origen y desarrollo, en un texto escrito en pleno siglo XX:

“En el pasillo, se produjo un proceso de refuncionalización musical, según el cual siendo esencialmente una danza en el siglo XIX, desde las primeras décadas de este siglo su factura de canción alcanzó un alto desarrollo cualitativo y cuantitativo. En esto incidieron varios factores entre los que conviene anotar la introducción de bailes extranjeros de moda y su comercialización sistemática en Latinoamérica, así como la tradición del baile suelto en nuestro país, razones que probablemente provocaron que el baile del pasillo se fuera extinguiendo” (Guerrero P. , 1996, pág. 32).

De esta manera, llegamos al siglo XX, que es cuando el pasillo empieza a desarrollarse como canción popular, momento en el que se intensifica su trabajo compositivo también a nivel académico. Se afianza el formato de pasillo cantado bajo la influencia de movimientos literarios, en esos primeros años, por parte de los modernistas y los llamados decapitados. “Definitivamente el pasillo ecuatoriano sin el aporte de los Decapitados perdería una de sus más preciadas bases literarias” (Jurado, 2006, p. 195). “Desde principios del siglo

XX el pasillo se vuelve una canción cuyos textos cantan principalmente a los amores frustrados, al despecho o a la ausencia de la mujer amada” (Wong, La nacionalización y rocolización del pasillo ecuatoriano, 2004, p. 273). Esto último, en referencia al contenido conceptual del repertorio de esos nuevos pasillos-canción que empezaron a surgir en aquella época, contenidos que detallaremos en un análisis más pronunciado en el siguiente capítulo.

Finalmente, antes de entrar en detalles del pasillo canción, se tomará en cuenta la siguiente conclusión de Julio Bueno (2012), que se extrae del II Encuentro Internacional de Musicología, en relación al pasillo: “Género musical popular (de tradición auditiva) y académico de (tradición escrita), pertenece al sistema rítmico de danza, luego al sistema rítmico-morfológico de canción. Inicialmente baile de pareja agarrada o entrelazada, más tarde suelta” (Cepeda, 2012, p. 168).

## 1.2 El pasillo canción

El objeto de estudio para esta investigación se basa en el pasillo canción o poético de la primera mitad del siglo XX, pasillo al que algunos investigadores y músicos le agregan la característica de tradicional, en este caso, específicamente del período de 1910 – 1930, en el que se desarrolla el movimiento literario modernista que aporta a la escritura de algunas composiciones; como es el caso del famoso pasillo llamado *El alma en los labios*, letra que fue un aporte del poeta Medardo Ángel Silva. Sobre este tipo de pasillo Wong (2004) dice: “El pasillo tradicional es en esencia un poema de amor musicalizado, cuyos textos están influenciados por la poesía modernista, una corriente literaria que tuvo su apogeo en Ecuador con los poetas de la “Generación Decapitada” en la década de 1910”. (Wong, 2004, p. 274)

Otro investigador especialista en géneros ecuatorianos, en 1996 aporta en uno de sus trabajos lo siguiente:

“Si bien el pasilloailable fue muy popular a finales del pasado siglo y a



comienzos del actual, también se cultiva el pasillo vocal (canto-guitarra y canto-piano, principalmente), tanto en tempo *allegro* como *lento*, que es el que perdura y que tuvo su más notable desarrollo en los años veinte y treinta, más o menos, cuando varios compositores empezaron a musicalizar los textos de los decapitados y de otros poetas ecuatorianos y extranjeros” (Guerrero P. , 1996, pág. 16).

Wong (2013, p. 95), haciendo referencia al pasillo que corresponde al período de las décadas de 1920 y 1930 menciona a escritores y pintores de tendencia socialista como Jorge Icaza, Oswaldo Guayasamín, Eduardo Kingman y el Grupo de Guayaquil A esto adjunta en su investigación otros movimientos culturales que coexistían en aquella época con los ya nombrados.

Paralelamente a estos movimientos culturales progresistas, las élites intelectuales escriben historias de amor, generalmente no correspondidos, en una poesía cosmopolita que estaba desvinculada de la vida real del pueblo. En los años veinte, estos poetas transformaron las llamadas canciones de maldición en canciones románticas a través del uso de una poesía modernista que idealizaba la imagen de la mujer (Wong, 2013, p. 95).

Como se ha mencionado anteriormente y en numerosas investigaciones y análisis, el gran aporte que recibe el pasillo desde el punto de vista literario, para evolucionar como un pasillo-canción, viene de los decapitados y la etapa modernista como corriente literaria. “Muchos de los poemas de la generación decapitada fueron musicalizados por los compositores serranos y de la costa ecuatoriana. Esta generación marcada por la bohemia y el suicidio abarcó poetas que vinieron de París” (Pazmiño, 2014, pág. 12).

El pasillo canción, al tener textos musicalizados, claramente a principios del siglo XX se empieza a sumergir en una corriente de música popular, como parte del repertorio ecuatoriano y a la par de las músicas populares de todo el mundo.

“Pese a su diferente ritmo y composición musical, el pasillo tiene un lenguaje de símbolos que encuentra similares resonancias afectivas con la generalidad de la música popular latinoamericana –el vínculo amoroso y la ruptura de ese vínculo-, develando la vida emotiva profunda de un mestizo y su ambigüedad” (Granda, 2004, pp. 65-66).

En contexto de pasillo canción, antes de entrar en riguroso análisis para el siguiente capítulo, es necesario mencionar los principales detalles armónicos, melódicos, rítmicos y líricos que lo caracterizan a través de los estudios que han realizado investigadores en el área de la musicología y algunos ejemplos que son parte de esta investigación.

#### 1.2.1 La música en el pasillo canción

De aquí en adelante, hablaremos precisamente del pasillo canción, y los análisis correspondientes pertenecerán a este género y su época tradicional que corresponde a las tres primeras décadas del siglo XX. Pablo Guerrero (1996) ha realizado investigaciones sobre el pasillo a través de sus distintas épocas. En uno de sus estudios habla sobre la música del pasillo desde un punto de vista popular y académico teorizando lo siguiente: “El pasillo es un género musical (vocal-instrumental, instrumental) presente en la creación popular y en la académica. Es una monodia acompañada que se registra regularmente en compás de  $\frac{3}{4}$ ” (El pasillo en el Ecuador, 1996, pág. 17).

Una característica armónica que se puede encontrar en la mayoría de pasillos, es que se establece en tonalidad menor, en algunos casos con modulaciones a su relativa mayor o a la paralela mayor. Guerrero (El pasillo en el Ecuador, 1996, pág. 28) afirma: “Las piezas del pasillo son escritas, casi siempre en tonalidad menor. La primera parte desarrolla el tema en menor; en la segunda parte se acostumbra una modulación a tonalidad mayor”. Un ejemplo de este tipo de modulaciones es el pasillo *Lamparilla*, que en su primera parte se encuentra en La menor y en la segunda parte momentáneamente se mueve a su paralela mayor, o sea La mayor. Este caso,

será analizado en el capítulo siguiente, en el que se detallará un análisis fraseológico y armónico en detalle.

Otro investigador comenta en sus estudios del pasillo acerca de la forma y la armonía añadiendo que:

“El acompañamiento armónico está basado en progresiones armónicas simples (I-, IV- I, I- V- I, y I-IV- V- I), con modulaciones a la tonalidad mayor. En los años veinte, los pasillos tenían tres y hasta cuatro secciones, según el número de estrofas del poema, cada uno de los cuales introducía una nueva melodía. Hacia mediados del siglo XX se estandariza una forma binaria con secciones predominantemente en tonalidad menor y se introduce un interludio instrumental entre las estrofas” (Wong, *La música nacional: Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*, 2013, pág. 77).

En relación a la forma y armonía se comenta: “su estructura generalmente responde a la forma: A-B-B; a veces A-B-C, con introducción o estribillo de 4 a 8 compases, actualmente, en tonalidad menor, donde predomina lo que tradicionalmente se llama la pentafonía andina” (Godoy, 2007, pp. 183-184). La pentafonía, es un tema de discusión, en el que habría que analizar más adelante en relación a los pasillos escogidos para el segundo capítulo. La pentafonía es algo propio de la música indígena, los ritmos con influencia indígena, como es el caso del pasillo del siglo XX en adelante y en general, de otras músicas populares. Aparentemente, no es una característica intrínseca del pasillo canción, pero sí un punto para analizar en torno a su melodía, ya que puede o no estar presente, debido a la variedad armónica-melódica que se encuentra en el gran repertorio de música ecuatoriana.

El movimiento armónico en el pasillo canción, en la mayoría de casos, está definido en una tonalidad menor, por el primer grado menor, luego este primer grado se convierte en dominante para resolver al cuarto menor; el quinto grado

como dominante para regresar al primer grado menor, y la presencia del bemol seis y bemol tres también. El paso momentáneo hacia el cuarto grado menor no se lo considera como una modulación plena para este análisis, ya que es un movimiento natural en la tonalidad menor y además, en este ejemplo, no está presente en un pasaje más extenso de compases que signifique una modulación estable. Esto se lo puede observar con mayor claridad en el siguiente ejemplo gráfico del pasillo canción *Lamparilla*:

Figura 1. Movimiento armónico en el pasillo *Lamparilla*.

En cuanto a las modulaciones, como se mencionó, pueden ser a la tonalidad relativa o paralela mayor. A continuación, sobre el mismo tema *Lamparilla*, se observa una particularidad en su parte B, en la que se modula por un pequeño segmento, de La menor a su tonalidad paralela mayor (La mayor), y luego retorna a la tonalidad menor inicial.

Figura 1.2. Modulación a tonalidad paralela.

En otros pasillos, como en *El alma en los labios*, se mantiene la tonalidad

menor al pasar a la parte B del tema. En el siguiente fragmento de partitura se identifica esta característica en la transición a la parte B, en la que se mantiene la tonalidad menor.



Figura 1.3. Parte B en tonalidad menor

Pablo Guerrero además aborda la forma del pasillo de la siguiente manera: “responde a la forma bistrófica: A-B, y tristrófica: A-B-C, cada una de estas partes (vocal-instrumentales), van precedidas y sucedidas por introducción e interludios instrumentales. Su formación estructural y morfológica se fundamenta en el período de tipo clásico cuadrado: bi, tri y multifrásico”. (El pasillo en el Ecuador, 1996, pág. 27).

La melodía en el pasillo canción es consecuente a la forma musical y su movimiento armónico. En la mayoría de pasillos analizados, se presenta una forma de A y B (bistróficos), que van en relación a la presentación de la letra, y esto quiere decir que consta de dos estrofas, aunque existirán casos en los que esa forma se rompa y se presenten 3 o hasta 4 estrofas. Julio Bueno (2012), en el II Encuentro Internacional de Musicología agrega:

“Generalmente el curso melódico se realiza en arcos u olas conteniendo un punto culminante llamado clímax que es preparado y resuelto. Por lo general en los pasillos el clímax es de orden superior y se encuentra en la parte B. El pasillo en el Ecuador presenta la interacción de los sistemas de pensamiento musical: tonal funcional mayor-menor y modal” (Cepeda, 2012, p. 182).

En relación al ritmo de acompañamiento, de la manera más simple, se puede establecer que se encuentra en compás de  $\frac{3}{4}$  y que su fórmula rítmica más

común encontrada es: dos corcheas seguidas por un silencio de corchea, luego una corchea y una negra. Además, se muestra un desarrollo de este patrón rítmico, generalmente presente en la línea de la guitarra que acompaña, o a su vez en la mano izquierda del piano cuando la composición está interpretada en dicho instrumento. Esto se lo puede apreciar en el siguiente gráfico:

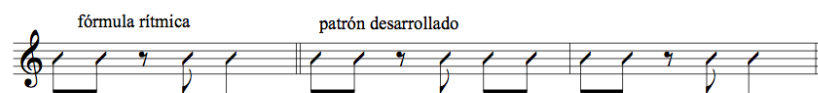


Figura 1.4. Patrón rítmico del pasillo

A partir de este patrón rítmico, se podrán encontrar otras subdivisiones y variaciones que aportarían un mayor movimiento rítmico al acompañamiento del pasillo. Estos patrones rítmicos, también serán abordados en el capítulo siguiente.

Pablo Guerrero, comenta sobre el pasillo y la importancia del ritmo como característica diferenciadora.

“Es el ritmo de base el principal elemento musical diferenciador para con el resto de géneros. Partiendo del criterio de que el pasillo tiene su antecedente musical en el vals, pensamos que en el proceso de estructuración rítmica del pasillo la negra del segundo tiempo del vals fue reemplazada –buscando cierta variación- por dos corcheas y posteriormente, estableciéndose la rítmica que lo define, la primera corchea de este tiempo reemplazada por su silencio” (Guerrero P. , El pasillo en el Ecuador, 1996, pág. 29).

Sobre el ritmo, podemos añadir, en base a las influencias europeas como el *vals*, que ya se mencionó anteriormente, y algunas canciones y ritmos populares de la cultura propia de la región. “El *vals* fue uno de los ritmos que dio configuración al pasillo, sobre todo elailable, pero es innegable el aporte

que en nuestro país recibirían, tanto el pasillo vocal-lento como el de baile, de otras canciones y danzas propias de nuestras regiones” (Guerrero P. , El pasillo en el Ecuador, 1996, págs. 13-14).

En cuestión de interpretación y de composición de algunos pasillos, Pazmiño (2014), comenta sobre un pasillo bi-rítmico, que a criterio propio del investigador para esta tesis, no podría ser una clasificación del pasillo canción, además que se lo aborda desde un punto de vista de pasillo serrano, lo que también es una diferenciación exagerada, ya que el repertorio de pasillos es amplio y tanto en sierra como en costa se puede encontrar similitudes en las composiciones y características típicas del género presentes en ambas regiones. Pero, sí es claramente una cualidad de interpretación y dinámica recurrente en algunos pasillos canción, como ocurre en el caso de la composición llamada Pasional, en la que solamente una breve sección de transición en el tema, presenta el *tempo allegro*, para que posteriormente regrese al *tempo lento*. Esto se puede apreciar en el siguiente gráfico:

Figura 1.5. Variaciones del tiempo.

### 1.2.2 La letra en el pasillo canción ecuatoriano de 1910 a 1930

El pasillo canción de aquella época, como se mencionó anteriormente, está marcado de forma rotunda por la influencia del movimiento modernista y la serie de escritores y artistas que giraban en un nuevo entorno para la república ecuatoriana; una sociedad que había sentido los cambios generados por la

revolución liberal, y una serie de reformas en cuanto a la educación y a la vida cotidiana del ecuatoriano, que infirieron en la subjetividad del pensamiento individual y colectivo del ser humano de ese momento. Del modernismo se resalta seis figuras importantes, según La antología de la poesía ecuatoriana realizada por Hernán Rodríguez Castelo (1985), y serían las siguientes: Ernesto Noboa Caamaño, Humberto Fierro, Arturo Borja, Medardo Ángel Silva, Alfonso Moreno Mora y José María Egas.

Es importante hacer mención a estos poetas y sus principales características literarias, ya que ellos definen el contexto lírico de los pasillos que corresponden a la primera mitad del siglo XX. En el siguiente capítulo se analizará y ejemplificará el contenido de las letras que fueron aportes de estos poetas para la creación de conocidos pasillos, además que se interpretará el contexto de sus versos y la realidad y subjetividad del ser humano que representa al poeta modernista.

Se comenta acerca de estos poetas y su sensibilidad, la influencia de otras corrientes literarias como el neoclasicismo, romanticismo, parnasianismo y el simbolismo.

“Son estos poetas dignos nietos de los más exaltados románticos y de allí su extremoso subjetivismo, su agobiadora carga sentimental; pero el parnasianismo les ha enseñado contención formal y condensación lírica, y del simbolismo han aprendido el arte de la sugestión, las extrañas resonancias, los ambiguos silencios” (Rodríguez, 1985, p. 172).

Rivera (2008), analiza brevemente también estas influencias literarias-artísticas en el desarrollo de un lenguaje propio y nuevo en el modernismo con su posterior evolución hacia la vanguardia y otras corrientes. “El neoclasicismo dio equilibrio a las facultades, sobriedad a las imágenes; el culteranismo novedad metafórica; el romanticismo entregó culto a la libertad literaria, a la exaltación y corporeidad del poema” (Rivera, 2008, p. 9).



Los principales poetas modernistas fueron conocidos posteriormente como la Generación Decapitada, debido al desenlace de sus vidas a temprana edad, caracterizados por sus textos nostálgicos, oscuros, dolorosos y melancólicos, cargados de gran musicalidad y emoción.

“Arturo Borja es el más musical de los modernistas ecuatorianos. Para todo, hasta para los más oscuros y dolorosos sentimientos de melancolía y tedio, halla formas melódicas brillantes. Y dado a esa sostenida musicalización de los motivos, ensaya y combina con capricho versos de variadas medidas y ritmos de insólitos efectos” (Rodríguez, 1985, p. 173).

A continuación se presenta una estrofa de un poema de Arturo Borja titulado: A Lola Guarderas de Cabrera, en el que se puede apreciar esta variedad en la métrica de los versos:

...y repasando tus sueños por ignoradas riberas,  
en la tarde, bajo el fuego del crepúsculo estival,  
recordarás a un bohemio que un día quiso que oyeras  
una canción de cristal

(De *la flauta de ónix*)

Medardo Ángel Silva, autor de *El alma en los labios*, quizá sea el más conocido de aquella generación de modernistas. A pesar de haber nacido en una familia pobre, se involucró socialmente en círculos aristocráticos que eran los frecuentados por este movimiento literario. “Silva fue el más ilustre poeta de la Generación Decapitada, un grupo de jóvenes de alta sociedad que compartían una apatía por la vida y se convirtieron en los mejores exponentes del Modernismo en la literatura ecuatoriana” (Wong, 2013, p. 82). En referencia a las influencias de Medardo Ángel Silva se comenta lo siguiente:

La sustancia espiritual la tomó de otros lados; de la poesía francesa de finales de siglo: Mallarmé Verlaine, Rimbaud, Samain; Baudelaire, sobre

todo. Y en América, Amado Nervo. Con todo ello, tanto el espectro temático como el registro sonoro del poeta fueron más amplios que los de sus compañeros de promoción (Rodríguez, 1985, p. 174).

En la letra del pasillo, debido a la influencia de esta poesía, se profundiza en el ser y sus más fuertes emociones, así como la duda existencial y la temática de la muerte, que es una constante en algunos pasillos que corresponden a la época que se analiza en esta tesis, en conjugación con la pérdida amorosa y la forma idealista de ver la realidad de la sociedad. Sobre el ecuatoriano mestizo inmerso en este contexto, Granda (2004, p. 66), añade:

“Confrontado a negarse y por no perderse a sí mismo, adopta –en principio- una ideología de clase alta que permite no insistir en la escisión, pero persiste ahondándolo en su confusión y llevándolo a un último reducto: su miedo y atracción por la muerte, tema recurrente en los textos de pasillos”.

Al abordar el tema del pasillo canción, estamos relacionándolo esto a la idea de canción popular, el ensamblaje del texto con la música y así, Espel (2009, p. 15) , en términos generales argumenta que la canción es “un texto emitido con precisas instrucciones de entonación y ritmo o, si se quiere, una melodía sistematizada expuesta con palabras, susceptible de ser acompañada por otros sonidos a modo de contrapunto”. A continuación fundamenta:

Sea el énfasis puesto en lo literario o en lo musical, no debemos nunca olvidarnos de su intersección y es allí adonde afinaremos el lápiz en adelante, porque solo la importancia de esta intersección es lo que define que un texto no sea solo un texto, o que una melodía no sea sólo una obra musical. Dicho de otro modo, en la mayoría de los casos, la canción es una canción lograda, cuando música y palabras se retroalimentan potenciando sus cualidades sin obstruirse, y se aúnan en un resultado ulterior” (Espel, 2009, p. 15).

Finalmente, hay que tomar en cuenta que la poesía y la lírica en general de la canción popular está desarrollada, en parte, a través de figuras retóricas, como lenguaje de expresión, donde la metáfora siempre será el eje en el que se desarrolle el contenido de los versos y la expresión del ser humano.

“Se acentúa lo tropológico donde la metáfora alcanza plenitud de imágenes alegóricas. Este aspecto literario sacudió los problemas íntimos y sociales, exaltó la belleza del paisaje con predominio del sentimiento amoroso y los aconteceres objetivos y subjetivos, a partir de una interioridad socializada que concentra la variada y fluctuante existencia humana” (Rivera, 2008, p. 10).

### **1.3 Situación actual del pasillo canción**

En la presente época, el repertorio del pasillo canción ecuatoriano se sigue incrementando, pero aparentemente no de la misma manera que sucedió en la primera mitad del siglo XX; de todas maneras, esa sería una afirmación muy general debido a la falta de difusión de los registros fonográficos, según la investigación que se ha venido realizando.

Solamente, en el índice de compositores de la antología del pasillo llamada Pasillos y Pasilleros del Ecuador (Guerrero E. , 2000), se registran 75 compositores que corresponden al siglo XX, todos con más de una composición. En la actualidad, se registran algunos compositores que se han venido mostrando a través de concursos y festivales. En 2016 se realizó por segunda ocasión el concurso para jóvenes compositores del pasillo ecuatoriano. Jenny Estrada, directora del Museo de la Música Popular Julio Jaramillo comenta sobre este concurso: “cuando se lanzó la primera edición, la expectativa era recibir trabajos de unas doce personas. Al final llegaron 48, por esta razón se institucionalizó el concurso” (El Universo, 2016). Esto se podría considerar como un hecho bastante positivo, al interpretarse que existe un interés actual por este género musical, tomando en cuenta que en la primera mitad del siglo XX el pasillo era el movimiento musical que respondía a lo más

popular, se reconocía como la música escuchada por la mayoría de la población ecuatoriana, y su difusión era muy alta, lo cual no sucede en el momento actual según la investigación realizada.

Existen al momento registros sonoros de algunos compositores ecuatorianos que presentan pasillos como parte de su repertorio musical; entre ellos están Leonardo Cárdenas, Daniel Mancero, Mauricio Noboa, Fernando Vargas, César Santos, Lenin Estrella, Juan Castro Ortiz, entre otros. El programa de televisión Expresarte, que se transmite por la televisión pública de Ecuador, ha desarrollado tres programas sobre el pasillo ecuatoriano. A esto se suma el festival ecuatoriano del pasillo organizado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, el mismo que celebró su edición XVII en el presente año.

En el programa número 79, titulado “el nuevo pasillo”, el músico ecuatoriano Julio Andrade desde la perspectiva musical, comenta sobre el pasillo lo siguiente: “empieza a querer romper sus moldes, el pasillo empieza a estar en contacto con los conceptos de la fusión, fusión con muchas músicas del mundo, con el pop, con el jazz” (Bucheli, 2014). Cecilia Bucheli, directora de contenidos de este programa, quien realizó estos programas sobre el pasillo, en un reportaje para el Instituto Ecuatoriano de Propiedad Intelectual también comenta en referencia a la parte musical del pasillo lo siguiente: “a nivel técnico, el pasillo está fusionándose con otros géneros, por ejemplo con el jazz, con el blues, con géneros adaptados a las necesidades de la sociedad actual” (Propiedad Intelectual, 2014). Después de estas afirmaciones, se entiende que la música del pasillo está siendo influenciada por otros géneros y eso está llevando de alguna manera a una evolución del mismo, lo que contribuye a mantener una continuidad de este estilo musical.

Con este desarrollo introductorio de las generalidades del pasillo canción que corresponde a las tres primeras décadas del siglo XX y una visión panorámica de la situación actual de este género, desde el punto de vista musical y lírico, se pretende tener un punto de partida para elaborar, en el

siguiente capítulo, un análisis más exhaustivo del mismo; y así encontrar y detallar la estructura armónica, melódica, rítmica y sus particularidades, además de las principales características que definen a las letras de esta música popular.

## 2 CAPÍTULO II: Análisis musical y lírico del pasillo canción de la época de 1910 a 1930

Para el análisis del pasillo canción, se ha seleccionado de una muestra de treinta pasillos correspondientes a la época de 1910 a 1930, cuatro composiciones de pasillo canción, destacadas por su popularidad en el repertorio musical ecuatoriano; además, son canciones que se mencionan y que han sido brevemente analizadas en los principales cancioneros de música ecuatoriana y libros de investigación musical, como sucede en el texto de Fernando Jurado (2006), *Rincones Que Cantan*; o en el análisis que realiza Julio Bueno (2012), de algunos pasillos ecuatorianos como *Lamparilla*, el mismo que ha sido considerado para esta investigación. Otra razón por la que se ha escogido estos pasillos, es la gran influencia lírica que tuvieron de los poetas modernistas, como Medardo Ángel Silva en el pasillo *El Alma En Los Labios*. Los pasillos canción que han sido seleccionados son:

- *Lamparilla* (Letra: Elisa Borja. Música: Miguel Ángel Casares). Partitura proporcionada por César Santos Tejada.
- *El alma en los labios* (Letra: Medardo Ángel Silva. Música: Francisco Paredes Herrera). Partitura extraída del Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana de la Corporación Musicológica Ecuatoriana.
- *El aguacate* (Letra y Música: César Guerrero Tamayo). Partitura extraída del Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana de la Corporación Musicológica Ecuatoriana.
- *Pasional* (Letra y Música: Enrique Espín Yépez). Partitura extraída del Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana de la Corporación Musicológica Ecuatoriana.

Para determinar las generalidades y también particularidades entre los pasillos mencionados, se ha elaborado un proceso metódico en el que se hace diferentes tipos de análisis. Se procedió a profundizar en los siguientes

aspectos: armonía, melodía y patrones rítmicos de sus motivos, construcción fraseológica y análisis lírico.

## 2.1 En la armonía

Se analizó las relaciones armónicas de los pasillos seleccionados a través de las progresiones, cadencias y particularidades dentro del contexto general recurrente en el pasillo canción. Se observa el desarrollo de una armonía tonal-funcional (generalmente en tonalidad menor), en conjugación con la escala menor armónica, como sucede con el quinto grado de función dominante, el cual no es característico de la tonalidad menor natural. Sobre la escala menor armónica se añade a continuación:

“La escala menor armónica se diferencia de la escala menor natural en una sola nota, la séptima mayor. De hecho, podemos concebirla como una escala menor natural a la cual se le ha elevado medio tono su séptimo grado. Recibió seguramente su nombre por ser capaz de suministrar a la tonalidad menor el acorde dominante V7, dotándola así de funcionalidad armónica” (Gabis, 2012, p. 211).

En el siguiente gráfico se puede determinar las diferencias entre estas dos escalas menores, sobre todo al momento de considerar su quinto grado dominante.

Escala Menor Natural

A m7    B m7(b5)    C maj7    D m7    E m7    F maj7    G7

Escala Menor Armónica

A m(maj7)    B m7(b5)    C maj7aug    D m7    E7    F maj7    G#7

I m(maj7)    II m7(b5)    bIII maj7aug    IV m7    V7    bVI maj7    VII°

Figura 2. Grados de la escala menor natural y menor armónica.

Hay que aclarar, que el mismo Gabis (2012, p. 206), comenta que la tonalidad menor requiere del auxilio de otras escalas paralelas para funcionar, las mismas que le ofrecen el acorde dominante. Estas son la menor armónica y menor melódica, por lo que se considera que la tonalidad menor es un sistema armónico compuesto.

En el análisis también se toma en consideración la forma musical del pasillo y se utilizó letras para determinar cada parte o estrofa. Las letras serán A, B y hasta una C si se presentara el caso. También se hará referencia a la introducción y el interludio si fuera necesario, siempre y cuando se llegue a encontrar alguna particularidad en estas dos partes fundamentales de la estructura general de la forma pasillo canción.

#### - *Lamparilla*

En este pasillo, en la introducción e interludio aparece el V7 como quinto grado dominante, en primer lugar para moverse al bIII de la tonalidad de La menor, que en este caso es Do mayor, relativo de La menor. Después se utiliza el mismo V7(E7) para resolver al primer grado menor. La progresión armónica se analizaría de la siguiente manera: V7, bIII, V7, Im.



Figura 2.1. Progresión armónica de la introducción.

La cadencia para terminar la frase musical en los dos últimos compases es V7, Im. A esta cadencia se la conoce como auténtica tonal en menor. Es una cadencia común en la música popular y hay que aclarar que no es de uso exclusivo del pasillo ecuatoriano. “La tonal es la cadencia más habitual para llegar al acorde de tónica menor” (Gabis, 2012, p. 149) .

La parte A de *Lamparilla*, en la que ya aparece el texto musicalizado, se establece desde el primer grado menor (Im). Este primer grado adquiere



momentáneamente la calidad y función de dominante ( $I7=V7/IVm$ ), para resolver al cuarto grado menor ( $IVm$ ), lo que es una característica de este pasillo, que utiliza un dominante secundario para moverse a otro grado de la tonalidad menor. Como se mencionó en el primer capítulo, este movimiento al cuarto grado menor no significa una modulación plena, ya que el centro tonal se sigue percibiendo en todo su contexto armónico. A continuación se hace una referencia teórica acerca del dominante secundario y su efecto hacia otros grados de una tonalidad que no sean el centro tonal gravitatorio.

“Para hacer que un grado secundario de la tonalidad actúe momentáneamente como centro tonal, lo más habitual es llegar a él desde su dominante secundario. La fuerza resolutive del dominante desvía el flujo armónico hacia el acorde en cuestión y este se convierte en centro tonal momentáneo. La desviación no es tan fuerte como para considerarse una modulación plena, pues el centro gravitatorio tonal continúa percibiéndose claramente” (Gabis, 2012, p. 233).

Posteriormente, para concluir la parte A (primera estrofa), el movimiento armónico es  $bVI$ ,  $bIII$ ,  $V7$ ,  $I m$ . La cadencia  $bIII$ ,  $V7$ ,  $I m$  es un movimiento recurrente en la música ecuatoriana. En el siguiente gráfico se puede observar el análisis armónico anteriormente explicado:

The figure shows a musical score for the first part of the song 'Lamparilla'. It consists of four staves of music in treble clef with a 7/8 time signature. Above the notes, chord symbols are provided: Am, A7, Dm, C, E7, Am, E7, V7, Am, Fmaj, Cmaj, E7, Am, bVI, bIII, V7, Im. Brackets labeled 'cadencia' indicate the resolutions from A7 to IVm and from bIII to Im.

Figura 2.2. Armonía de la parte A de *Lamparilla*.

En la parte B aparece una particularidad de este pasillo, modular a su tonalidad paralela mayor. De La menor pasamos a La mayor en un pasaje de 7 compases. Luego retorna a su tonalidad menor natural. En este segmento mayor, los grados en los que se desarrolla la armonía, son el primero mayor, y el sexto grado que se convierte en dominante para resolver al segundo grado menor.

Figura 2.3. Modulaci3n a paralela mayor.

#### - *El alma en los labios*

En este pasillo en tonalidad de Re menor, en su introducci3n se observa un movimiento cadencial aparentemente de semicadencia compuesta ascendente. Se plantea como aparente ya que la frase termina en el V7 (A7) y no resuelve al primer grado; sin embargo, inmediatamente viene la parte A, que comienza con el primer grado menor (Dm). Para este an3lisis, desde un punto de vista de frase y como parte de una introducci3n, se establece que es una semicadencia, ya que queda suspendida en el V7 al terminar esa secci3n. Este tipo de cadencia, al igual que la tonal, es com3n en la m3sica popular y as3 lo comenta el autor en su libro de armon3a funcional: “En la m3sica popular es muy habitual el uso de semicadencias para cerrar una frase musical” (Gabis, 2012, p. 153). A continuaci3n, el an3lisis arm3nico:

Figura 2.4. Cadencia en la introducci3n.

La parte A se desarrolla en la tonalidad menor, con la particularidad, al igual que en *Lamparilla*, de utilizar un dominante secundario para ir al cuarto grado menor, el Re menor adopta la calidad de dominante (D7) para moverse al Sol menor. En el último sistema el movimiento armónico es parecido a la parte A de *Lamparilla*, sin la presencia del bVI. La progresión es IVm, bIII, V7, Im. Al final aparece la misma cadencia auténtica tonal menor (V7, Im), de la que ya se comentó anteriormente. Analizando con detenimiento, en el tercer compás de esta sección, el Re menor, adopta la calidad de menor con séptima mayor, cualidad que viene de la escala menor armónica, lo que es momentáneo y un resultado de la línea melódica, como se podrá analizar en el siguiente gráfico:

Figura 2.5. Armonía de la parte A.

Entre la parte A y B, de esta versión en partitura, existe un interludio que se utiliza para repetir la A antes de llegar a la otra sección, con una melodía y armonía diferente a la introducción, en la que se desarrolla un movimiento armónico entre el quinto grado como dominante y el primer grado menor.

Figura 2.6. Interludio en *El alma en los labios*.

La B se mantiene en la tonalidad menor, con la presencia constante del quinto grado dominante, lo que ya es algo común en la música popular, y el

bVII7 (séptimo grado, con función dominante, V7/bIII) para resolver al bIII. En el tercer sistema de compases del gráfico siguiente, aparece un disminuido completo, que cumple una función de dominante para ir al cuarto grado menor (Eb°7 que va al Gm); como reemplazo de un primer grado dominante con novena bemol (D7b9). Si se analiza nota por nota el acorde disminuido Eb°7, se tendría la siguiente estructura de un D7b9: mi bemol (b9), sol bemol (fa sostenido, tercera mayor de D7), la (quinta de D7), do (séptima de D7). También se evidencia la presencia de dominantes secundarios, como E7 para ir al quinto grado, el mismo que resuelve al primer grado menor.

Figura 2.7. Armonía de la parte B.

#### - *El Aguacate*

Para la introducción de este pasillo, se utiliza lo que el investigador musical César Santos denomina un “llamado” para iniciar el tema. Este llamado consiste en hacer referencia a una sección de la parte cantada del pasillo, exponiéndola de forma instrumental. En esta versión se incluye un fragmento tomado de la parte B. Se establece en tonalidad menor (re menor), en la que interactúan el cuarto grado menor, el quinto dominante (de la menor armónica), y el primero menor, de la misma forma en la que sucede en los otros pasillos analizados.

fragmento tomado de la parte B

Figura 2.8. Introducción de *El Aguacate* (armonía).

Al igual que en *Lamparilla* y *El alma en los labios*, este pasillo durante su parte A, se desarrolla con la participación de sus principales grados, cuarto y primero menor, utilizando siempre el quinto grado con calidad de dominante, para resolver al primer grado menor. La relación tónica, subdominante y dominante desde el punto de vista funcional, es común en este tipo de música y en general de la música popular.

Figura 2.9. Parte A de *El aguacate* (armonía).

La B empieza armónicamente con el sexto grado mayor (bVI), y el quinto grado con función de dominante. Además, también se puede analizar como dominante secundario al E7 que se utiliza para resolver al quinto grado (V7/V), lo cual se observa en el gráfico 2.10. El cuarto grado menor y el primero menor están presentes en todo el tema, como sucede en los otros pasillos analizados,

lo que se convierte una generalidad, al igual que el uso del quinto grado como dominante.

Figura 2.10. Parte B de *El Aguacate* (armonía).

#### - *Pasional*

Este pasillo tradicional está compuesto en Sol menor, en el que se encuentran los mismos rasgos armónicos anteriormente analizados en otros pasillos: la interacción del primer grado menor (Im) y el quinto grado dominante (V7). A continuación el análisis armónico:

Figura 2.11. Introducción de *Pasional*

En la parte A, se observa lo mismo que en los otros pasillos, donde el primer grado menor pasa a tener función de dominante (V7/IVm), el mismo que resuelve hacia el cuarto grado menor de la tonalidad. Los grados armónicos que interaccionan son: Im, V7, I7, IVm y el bVI, no se abre más la armonía y se mantiene siempre en la tonalidad menor, terminando la parte A con una

cadencia tonal de V7 a Im, movimiento que es una constante en las otras composiciones analizadas. Lo interpretado se visualiza en el siguiente gráfico:

Figure 2.12 shows the harmonic progression for Part A of 'Pasional'. The chords are: Gm, Im, D7, Gm, G7, Cm, G7, Cm, D7, Eb, Gm, D7, Gm.

Figura 2.12. Parte A de *Pasional*.

En la parte B de *Pasional*, el movimiento armónico está determinado por la siguiente progresión: bVII7 (V7/bIII), bIII, V7 y Im. La parte termina con la cadencia V7 al Im. Esta parte añade al final ocho compases, que están constituidos por la misma armonía y melodía de la introducción con el movimiento armónico de Im, V7, Im, V7, Im. Se añade el análisis gráfico respectivo: 0983748325

Figure 2.13 shows the harmonic progression for Part B of 'Pasional'. The chords are: F7, bVII7, Bb, D7, Gm, Im.

Figura 2.13. Parte B de *Pasional*.

## 2.2 En la melodía

### - *Lamparilla*

En la melodía de este pasillo conviven dos escalas, la menor natural y la escala menor armónica. Así, aparece la séptima mayor de la tonalidad de La menor, característica de la escala menor armónica y que además da la calidad de dominante al quinto grado. Mencionada característica está presente en algunos

pasajes de Lamparilla y en otros pasillos que han sido analizados. Esta convivencia se observa en el tercer compás del segundo sistema del siguiente fragmento de la parte A.



Figura 2.14. Melodía en menor armónica.

En relación a las notas características que definen a los acordes, al empezar o terminar una frase, lo más recurrente es comenzar la frase en la raíz, tercera o quinta del acorde correspondiente y resolver a la tercera del siguiente acorde. En pocos casos se resuelve a la raíz. En los siguientes ocho compases se puede observar este movimiento melódico, tomando en cuenta que cada pequeña frase está constituida por dos compases.



Figura 2.15. Melodía en las notas del acorde.

También hay una particularidad en el primer compás del segundo sistema del gráfico anterior, la de utilizar la novena para empezar el motivo melódico; y al momento de resolver en el siguiente compás a la tercera del acorde, pasar brevemente por la oncena o raíz del acorde como nota de paso. En el siguiente gráfico que corresponde a la parte A del pasillo Lamparilla, al llegar al grado de función dominante, el motivo se resuelve en la b7 y en el compás que sigue, se empieza por la b7, igual del dominante, para luego resolver en la tercera del acorde tónica (La menor).

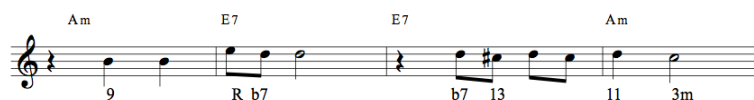


Figura 2.16. Melodía en las notas del acorde (b7 y 3ª).



La misma idea de utilizar las raíces, terceras y quintas de los acordes para empezar y terminar un motivo melódico se emplea en la parte B, al modular a su tonalidad paralela mayor (La mayor). También el uso de tensiones como notas de paso, como la novena para resolver en la raíz de La mayor, como ocurre en el tercer compás del segundo sistema.

Figure 2.17 shows a melodic line in D major across two systems. The first system contains three measures: the first measure has a half note D (labeled 'R') over an A chord; the second measure has a half note F# (labeled 'b7') over an F#7 chord; the third measure has a half note B (labeled '3m') over a Bm chord. The second system contains three measures: the first measure has a half note D (labeled 'R') over an E7 chord; the second measure has a half note G (labeled '5') over an E7 chord; the third measure has a half note A (labeled '9') over an A chord, with a 'R' below the final note.

Figura 2.17. Melodía en la B.

#### - *El alma en los labios*

En este pasillo, al igual que en *Lamparilla*, se establece su melodía desde la perspectiva de la escala menor, utilizando la séptima mayor como nota de paso para dibujar la línea melódica. En el inicio y final de los motivos melódicos, en la mayoría de veces se empieza por la raíz o tercera del acorde, a excepción del primer compás del segundo sistema en el siguiente gráfico, que empieza en una trecena, nota que se puede apreciar como un detalle de color, al ser una tensión disponible para un acorde de función dominante, como ocurre en este caso sobre un A7 en el primer compás del segundo sistema.

Figure 2.18 shows a melodic line in D minor across four systems. The first system (measures 1-4) has chords Dm and A7. The second system (measures 5-8) has chords A7 and Dm. The third system (measures 9-12) has chords Dm, D7, and Gm. The fourth system (measures 13-16) has chords Gm, F, A7, and Dm. Various tensions like 3m, 3M, 5, 7m, and 11 are indicated below the notes.

Figura 2.18. Parte A (tensiones disponibles).

Como se pudo analizar en *Lamparilla*, al terminar frases de cuatro compases, se hace una aproximación hacia la nota *target* (nota de resolución), pasando generalmente por oncenas u otras notas disponibles para el acorde correspondiente a la melodía, retardando momentáneamente la resolución. En este caso, la mayoría de veces resuelve a terceras del acorde, con ciertas variaciones al resolver a la quinta, incluso a la séptima del acorde. Lo mencionado se puede seguir observando en la siguiente parte del pasillo *El alma en los labios*, donde se resuelve a la quinta pasando por la sexta menor (b13) del acorde en el primer sistema, y posteriormente la melodía pasa por la sexta mayor (13) del otro acorde en el segundo sistema; en ambos fragmentos al final de la frase, como se ha venido observando.

Figure 2.19 shows two systems of musical notation. The first system (measures 34-37) has chords Dm, A7, A7, and Dm. Fingerings are 5, R, R, b13, 5. The second system (measures 38-41) has chords Dm, C7, C7, and F. Fingerings are 5, R, b7, 13, 5.

Figura 2.19. Melodía en tensiones y notas del acorde.

La forma de la frase a través del motivo en este pasillo, se sigue exponiendo en su parte B, de la misma manera que ha sucedido desde el inicio del tema, utilizando notas de paso para llegar a una resolución a terceras o quintas del acorde.

Figure 2.20 shows three systems of musical notation. The first system (measures 42-45) has chords Eb7, Gm, C7, and F. Fingerings are R, 11, 3m, b7, 11, 3M. The second system (measures 46-49) has chords F, E7, E7, and A7. Fingerings are 3M, 3M, 5, 3, 5. The third system (measures 50-53) has chords A, F, A7, and Dm. Fingerings are 5, 3M, R, 11, 3m.

Figura 2.20. Melodía con notas de paso para resolver.

- *El aguacate*

En la introducción de este pasillo se expone una frase de 5 compases, empezando la melodía con una anacrusa de corchea. Esta melodía después de la anacrusa, empieza en la novena de sol menor, el motivo se va desarrollando y en el siguiente compás empieza en la quinta del acorde, luego pasa por la b7 de A7 y finalmente resuelve la frase en la tercera de re menor. En este caso el motivo melódico nunca empieza por la raíz del acorde. Lo analizado se puede visualizar en el siguiente sistema de compases:

The musical notation shows an introduction in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of five measures. Above the staff, the chords are labeled: Gm, Dm, A7, and Dm. Below the staff, the notes are annotated with their scale degrees: 9, 5, b7, R, and 3. The melody starts with an anacrusis of a quarter note G4, followed by a dotted quarter note A4, an eighth note Bb4, a quarter note C5, an eighth note Bb4, a quarter note A4, an eighth note G4, and a quarter note F4.

Figura 2.21. melodía en tensiones y notas del acorde.

En el siguiente gráfico se observa un motivo que está secuenciado en la introducción y que aparece en el final de la parte A y B del pasillo. El primer patrón empieza con la tercera menor del acorde y termina en la tercera, luego se secuencia empezando en la quinta y terminando en la misma quinta; y finalmente empieza en la b7 del acorde, terminando en la b7 del mismo.

The musical notation shows three measures of a sequenced melodic pattern in 3/4 time with a key signature of one flat. The first measure is labeled 'motivo 1' and is over a Gm chord; it starts with a quarter note G4 (labeled '3') and ends with a quarter note G4 (labeled '3'). The second measure is labeled 'motivo 1.1' and is over a Dm chord; it starts with a quarter note D5 (labeled '5') and ends with a quarter note D5 (labeled '5'). The third measure is labeled 'motivo 1.2' and is over an A7 chord; it starts with a quarter note G4 (labeled 'b7') and ends with a quarter note G4 (labeled 'b7').

Figura 2.22. Patrón secuenciado de melodía.

En la parte A se puede analizar a continuación un movimiento entre la quinta de un acorde y la raíz de otro y viceversa, como un espejo. En el segundo sistema de compases, el motivo desarrollado empieza en la quinta y resuelve a la b7 del acorde; posteriormente, empieza en la raíz de un acorde y termina en la raíz de otro. En *El aguacate*, al igual que otros pasillos, por lo general los motivos empiezan y terminan en notas del acorde de séptima (cuatriadas), y en ciertas ocasiones empieza o termina en la b7 de un acorde de función dominante.



Figura 2.23. Desarrollo de un patrón en la melodía.

Empezar en la quinta de un acorde y terminar en la quinta de otro o del mismo acorde, también se da en la parte B; lo que genera, visual y auditivamente, un equilibrio melódico y armónico. En este caso, para desestabilizar un poco el motivo y dar más color al contorno melódico, la idea pasa por la oncena sostenida de Bb, tensión permitida para un acorde mayor. A continuación el dibujo melódico:



Figura 2.24. #11 como tensión para un mayor.

#### - *Pasional*

La melodía en la introducción de este pasillo empieza desde la tercera menor del acorde y resuelve a la quinta del siguiente acorde, pasando por la raíz del mismo retardando con una figura de negra la resolución. El mismo movimiento de retardar la resolución ocurre en el último compás, en ese caso resuelve hacia la raíz de sol menor pero antes pasa por la novena del acorde. Se podría decir que resuelve en el primer beat pero si se observa el dibujo melódico y se lo puede escuchar, la melodía reposa luego de esa negra, en la blanca del segundo y cuarto compás del siguiente sistema. Este movimiento melódico ya se lo pudo analizar en los otros pasillos como *Lamparilla* y *El aguacate*, lo que es una característica determinante en la melodía de los pasillos analizados.



Figura 2.25. Retardando la resolución.

La siguiente frase melódica está presente en la introducción, en la parte A y B del pasillo. La misma concluye las tres partes y se convierte en un gancho melódico y rítmico que va acompañado de la parte lírica. Empieza en la tercera menor del acorde, luego pasa por la quinta del siguiente y finalmente se resuelve la frase en la raíz de sol menor, como se aprecia en el final de la introducción y el final de la parte A. En el siguiente fragmento se observa lo mencionado, el primer sistema de compases refleja la introducción y el segundo sistema hace referencia a la parte A.



Figura 2.26. Frase y repetición.

### 2.3 Patrones rítmicos de la melodía

La melodía y sus fórmulas rítmicas están construidas en su mayoría, en una gran frase de 4 compases, la que se divide en ideas pequeñas de dos compases, que se contraponen en una relación pregunta-respuesta. Se han determinado también patrones rítmicos principales y sub-patrones que se derivan de estos principales. En los gráficos realizados a continuación, se puede analizar la construcción de motivos y frases completas a través de estos patrones y cómo van variando sobre una misma idea. Si existe un patrón principal con el número 1, también habrán patrones similares y desarrollados que se les otorgará la numeración de 1.1, 1.2, 1.3, hasta 1.5. La duración de las frases y el desarrollo de estos patrones también está determinado por los versos que componen el texto de las canciones analizadas

En el pasillo *Lamparilla* encontramos los siguientes patrones rítmicos, los mismos que se repetirán con algunas variaciones en los otros pasillos que han sido analizados.

FRASE

patrones de 2 compases que construyen una frase completa de 4 compases (pregunta y respuesta)

Figura 2.27. Patrones rítmicos de la melodía.

En las cuatro frases del gráfico de arriba, encontramos similitud en la respuesta, donde los inicios de frase son los que presentan la mayor diferencia, sin embargo se consideran sub-patrones de uno principal tomando en cuenta la subdivisión de la negra como figura musical. Una negra se puede dividir en dos corcheas y a su vez se puede utilizar los silencios de las mismas figuras para desarrollar una rítmica en contratiempo o empezar la frase en el tiempo 2 o 3 del compás, característica que es determinante en este género musical, sobretodo para desarrollar los motivos rítmicos y dar más densidad rítmica a las composiciones.

En el siguiente gráfico aparecen otros patrones rítmicos similares, con la particularidad de encontrar una frase que está construida de cuatro compases, como se puede analizar en el último sistema de compases.

Figura 2.28. Frase de cuatro compases.

En el pasillo El Aguacate, existe un patrón rítmico de tres compases que funciona como una frase completa, el mismo patrón aparece con una pequeña variación al inicio del compás, comenzando en el *upbeat* del primer tiempo.



Figura 2.29. Patrón de tres compases.

En el mismo Aguacate, aparece un patrón compuesto que está constituido en una frase de cinco compases con características similares a los patrones anteriormente mencionados. A continuación el detalle en gráfico:



Figura 2.30. Patrón de cinco compases.

En Pasional hay un patrón rítmico compuesto que también está desarrollado en más de dos compases presentando su respectiva variación al inicio de la frase, lo cual se puede analizar en el siguiente extracto del pasillo:

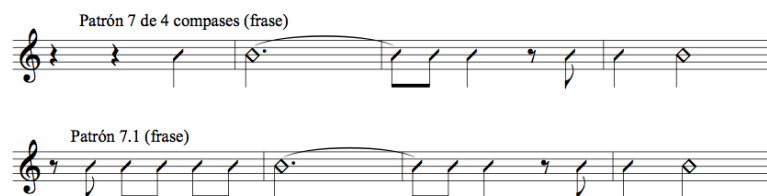


Figura 2.31. Patrón de cuatro compases (frase).

También se encuentran secuencias de un mismo patrón. Por ejemplo, en el pasillo Pasional, hay un patrón de tres compases, el mismo que está secuenciado y crea una gran frase que está contenida en nueve compases.

Esto se lo puede observar a continuación en el gráfico, el primer sistema presenta el patrón y los dos siguientes la secuencia del mismo.

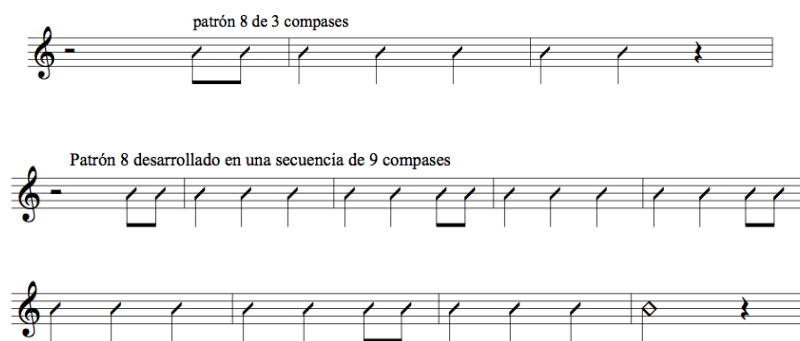


Figura 2.32. Patrón secuenciado.

En Pasional y Lamparilla se identifica un patrón en común con una variación que está en el segundo compás al momento de resolver el motivo, alargando la resolución al segundo tiempo del compás, resolviendo en el primer tiempo del segundo compás.

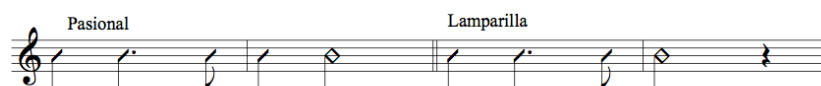


Figura 2.33. Patrón en común en los pasillos.

La misma relación de resolución, con un patrón diferente, se encuentra entre El Aguacate y Lamparilla. A continuación el gráfico:

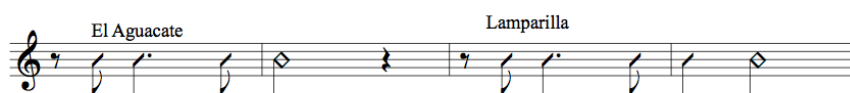


Figura 2.34. Patrón en común en los pasillos.

Una característica anteriormente mencionada en el análisis rítmico de la melodía, es el desarrollo del motivo rítmico en los contratiempos, es decir, no



empezar la frase en tiempos fuertes, ni en el tiempo, sino en el *upbeat*; lo cual se puede observar a continuación, al inicio de cada frase:



Figura 2.35. Inicio de motivo en el *upbeat*.

Entre los pasillos analizados hay un patrón que está presente casi en todas las partes de las composiciones, el mismo se desarrolla de distintas formas. Siempre empieza después de un silencio de corchea en el primer compás y en el siguiente compás se desarrolla la frase con otras variaciones rítmicas. En el gráfico se puede observar este patrón, y en el segmento siguiente de compases se lo encuentra desarrollado en una frase de cuatro compases.

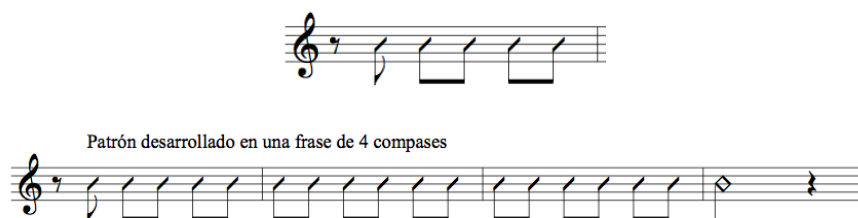


Figura 2.37. Patrón desarrollado.

### 2.3.1 Glosario de patrones rítmicos de la melodía

Se considera práctico resumir en un cuadro los principales patrones y sub-patrones rítmicos que existen en común entre los pasillos analizados, el mismo que puede utilizarse como una guía para composición desde el punto de vista rítmico en la melodía. La diversidad rítmica ayuda a comprender la libertad que puede tener el compositor en beneficio de la música y en relación al texto poético, en el caso del pasillo. Se utiliza un número para indicar el patrón y sus variaciones, como se lo explicó al inicio del análisis rítmico de la melodía, llegando a obtener seis patrones y los sub-patrones de los mismos.

PATRONES RÍTMICOS DE LA MELODÍA

patrón 1

patrón 1.1

patrón 1.2

patrón 1.3

patrón 1.4

patrón 1.5 desarrollado en 3 compases (frase)

patrón 1.6 desarrollado en 4 compases (frase)

patrón 2

patrón 2.1

Figura 2.38. Glosario de patrones rítmicos 1.

patrón 3

patrón 3.1

patrón 4 (compuesto de varios patrones en una sola frase de 4 compases)

patrón 5 (compuesto de varios patrones en una sola frase de 5 compases)

patrón 6

patrón 6.1

Figura 2.39. Glosario de patrones rítmicos 2.

## 2.4 Análisis fraseológico

Para este proceso de análisis fraseológico se ha tomado como punto de partida la perspectiva de Alejandro Martínez (2012), para analizar la música popular tomando en cuenta a la oración y sus subtipos, de lo que dice lo siguiente: “La *oración* es uno de los prototipos temáticos formales de la música tonal

propuestos por la *Formenlehre* de Arnold Schoenberg. Su teoría, posteriormente continuada por Erwin Ratz y, más recientemente por William Caplin, enfatiza la funcionalidad formal de las unidades musicales” (Martínez, 2012, p. 1). Este método ha sido adaptado y desarrollado para abordar con mayor precisión los pasillos seleccionados.

Según Martínez (2012, p. 3), “la oración presenta dos frases que expresan las funciones formales de Presentación y Continuación (esta última fusionada generalmente en un mismo agrupamiento con una función Cadencial)”. La presentación está determinada por una idea básica que se repite y posteriormente se desarrolla. “Lo que caracteriza a la frase de Presentación es la enunciación repetida de un mismo material motivico (que Caplin llama *idea básica*, expresión que traduce la idea de *Grundgestalt* de Schoenberg)” (Martínez, 2012, p. 3).

Se ha elaborado un análisis individual por cada parte: Intro (introducción), parte A y parte B, en el que se emplea este método, ajustándose a las necesidades del investigador en relación al pasillo canción y la construcción de sus frases.

#### - *Lamparilla*

En la introducción, existe una idea básica de cuatro compases y luego una repetición de esa idea básica con una variación en el último compás, como se observa en el gráfico de arriba. Cada idea está constituida por 4 compases, la misma que está subdividida en 2 + 2 (compases), lo que será una constante en el resto de partes de este pasillo. Para un análisis más detallado se ha asignado un sistema de letras minúsculas para determinar cada pequeña frase compuesta por dos compases que conforman una idea básica y posteriormente su desarrollo. Se encontrarán motivos melódicos similares, que se analizan como variaciones del primer motivo, por lo que se ha establecido el siguiente formato de letra: *a*, *a'*, *a''* y así sucesivamente. Si se encuentra un nuevo motivo melódico-rítmico que no corresponda a otros que ya han sido

presentados en el tema, se asigna una nueva letra con sus respectivas variaciones. Esto se podrá encontrar en la parte A y B cuando se presenten nuevas ideas básicas.

## LAMPARILLA

relación pregunta respuesta: 2+2

INTRO

idea básica

repetición con variación en el último compás

Figura 2.40. Análisis fraseológico de la introducción.

En el siguiente gráfico se puede apreciar cómo está construida la introducción en número de compases y subdivisiones.

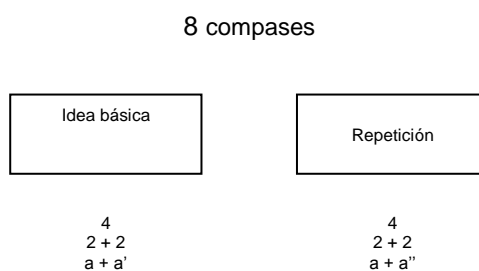


Figura 2.41. Resumen gráfico.

Para la parte A y B del pasillo lamparilla y el resto de canciones analizadas se emplea el mismo método de análisis bajo el formato de idea básica, cómo está constituida esa idea y cómo se desarrolla en los siguientes fragmentos de la canción.

Con este método de análisis, la parte A de *Lamparilla* está determinada por una idea básica de 2 + 2(compases) al igual que la introducción. Se encuentran cuatro pequeñas frases con sus respectivas variaciones, que cada una al combinarse con otra, forman una idea básica. Con más detalle se puede explicar en la siguiente figura:

A relación pregunta respuesta: 2+2

Figura 2.42. Análisis fraseológico de la parte A.

En el siguiente cuadro se resume la parte A, al igual que se hizo con la introducción. La continuación es una forma de 12 compases que se subdivide en 4+8 y se sigue subdividiendo hasta llegar a 2+2.

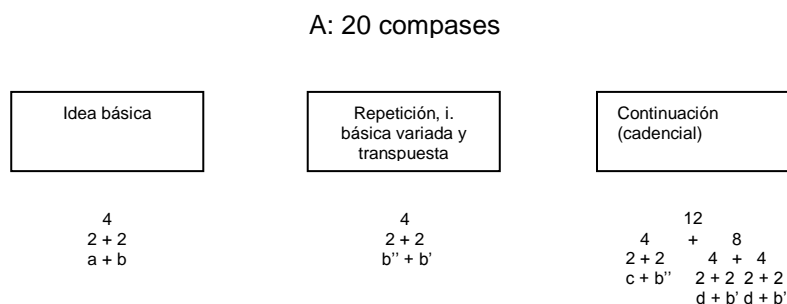


Figura 2.43. Resumen gráfico de la parte A.

En la parte B, que está conformada por 19 compases, aparece un nuevo desarrollo fraseológico, en el que una idea básica 2, está determinada por tres compases, lo que demuestra una asimetría en la forma, en relación al análisis común de dos compases. En los siguientes tres compases aparece una variación de la idea básica de la parte A. Se puede observar en el gráfico 2.44 que la letra *b* sigue apareciendo, como *b'* y *b''*. Estas pequeñas ideas vienen desarrollándose desde la parte A, lo que delinea una unidad entre ambas partes.

Figura 2.44. Análisis fraseológico de la parte B.

A continuación el cuadro que resume la estructura fraseológica de la parte B:

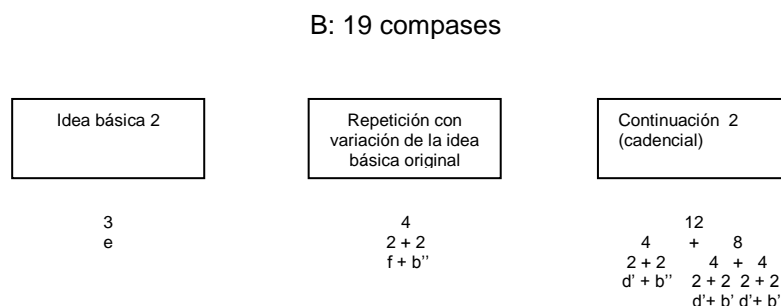


Figura 2.45. Resumen gráfico parte B.

#### - *El alma en los labios*

La introducción de este pasillo está constituida por una idea básica de un solo compás, la misma que se repite con una pequeña variación en la melodía, pero manteniendo la misma rítmica. Posteriormente se desarrolla en una idea de dos compases que presenta una nueva idea en su segundo compás, idea a la que se le asigna la letra b. En la siguiente figura se visualiza con más claridad la exposición de la idea básica, seguida de la repetición de la misma idea con una ligera variación melódica sin perder la curva, y su desarrollo hasta cerrar la frase completa.

## El Alma En Los Labios

Figura 2.46. Análisis fraseológico de la introducción.

En el gráfico siguiente se presenta el resumen de la estructura de la introducción.

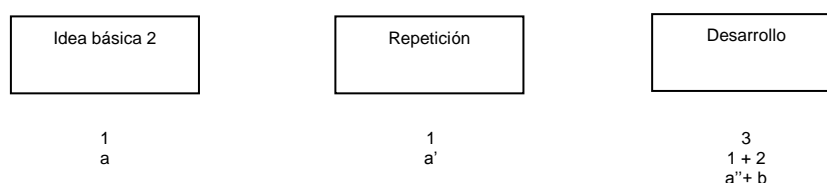


Figura 2.47. Resumen gráfico de la introducción.

En la A, se desarrolla una idea básica de cuatro compases, un motivo de dos compases (a), más otro motivo diferente (b). En el segundo sistema se interpreta como una repetición transpuesta y en el tercer sistema de compases hay una repetición exacta de los dos primeros compases de la parte (a) y luego una variación de la b, asignada como b''. En el último sistema de compases se presenta una continuación con una repetición variada de la a y b. La variación está presente en la parte melódica, más que en la rítmica que es idéntica.

Figura 2.48. Análisis fraseológico de la parte A.

A continuación se detalla el resumen gráfico en el que se comprende la estructura de la parte A de 16 compases con su respectivo desarrollo fraseológico:

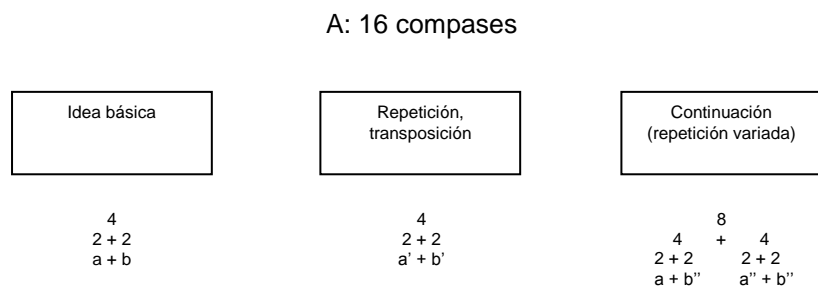


Figura 2.49. Resumen gráfico de la parte A.

La parte B de *El alma en los labios* desarrolla la idea básica con una variación en el primer sistema del siguiente gráfico, posteriormente sucede una repetición con otra variación melódica y luego la idea básica se sigue exponiendo con otras variaciones en la melodía y rítmica, como sucede en el cuarto sistema de compases de la siguiente figura:

**B**

Figura 2.50. Análisis fraseológico de la parte B.



A continuación se expone el cuadro de resumen de las ideas que aparecen en la parte B, su repetición y continuación.

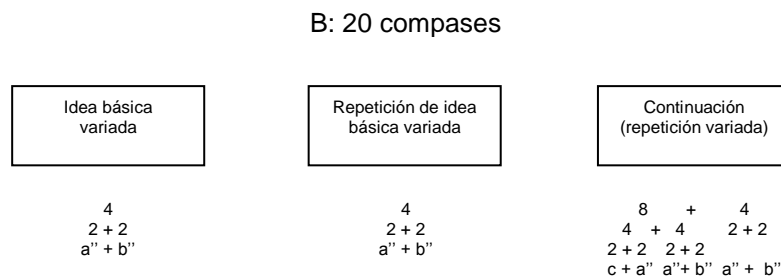


Figura 2.51. Resumen gráfico de la parte B.

### - El aguacate

Este pasillo será analizado a continuación solamente en su parte A y B, ya que la introducción está compuesta de dos frases que ya están presentes en las otras partes, lo cual se puede observar en los dos últimos sistemas de compases del siguiente gráfico. En la figura se puede observar esa idea básica (c+a''+c') que se expone en el tercer sistema de compases. Al inicio hay una idea básica (a+b) que luego se repite con una variación. Existen, entre los dos últimos sistemas de compases, variaciones del primer motivo (a) que tienen una fragmentación del patrón.

The musical score for 'El aguacate' is presented in four systems, each with a treble clef and a key signature of one flat. The systems are annotated as follows:

- System 1 (Measures 8-11):** Labeled 'idea básica'. It contains two phrases: 'a' (measures 8-9) and 'b' (measures 10-11).
- System 2 (Measures 12-15):** Labeled 'idea básica con variación y modulación'. It contains two phrases: 'a''' (measures 12-13) and 'a'' (measures 14-15).
- System 3 (Measures 16-19):** Labeled 'idea básica nueva (intro)' and 'repetición con modulación'. It contains three phrases: 'c' (measures 16-17), 'd' (measures 18-19), and 'c'' (measures 16-19).
- System 4 (Measures 20-23):** Labeled 'repetición con variación y modulación'. It contains three phrases: 'd'' (measures 20-21), 'c''' (measures 22-23), and 'd''' (measures 20-23).

Figura 2.52. Análisis fraseológico de la parte A.

A continuación se grafica el cuadro con el resumen de la estructura fraseológica:

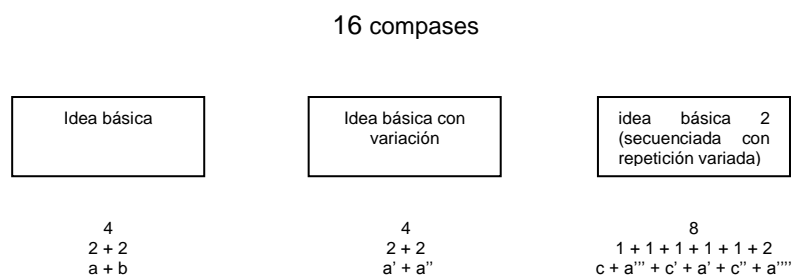


Figura 2.53. Resumen gráfico de la parte A.

En la parte B aparece una nueva idea básica, la misma que se desarrolla, y posteriormente entre el tercer y cuarto sistema hay otra nueva idea básica con su variación en el último sistema de compases, lo cual se puede analizar en la figura de abajo:

idea básica 2

idea básica desarrollo

idea básica 3

idea básica 3 (variación) continuación

Figura 2.54. Análisis fraseológico de la parte B.

Finalmente, para concluir el análisis de este pasillo, se añade el gráfico que resume y organiza la parte B.

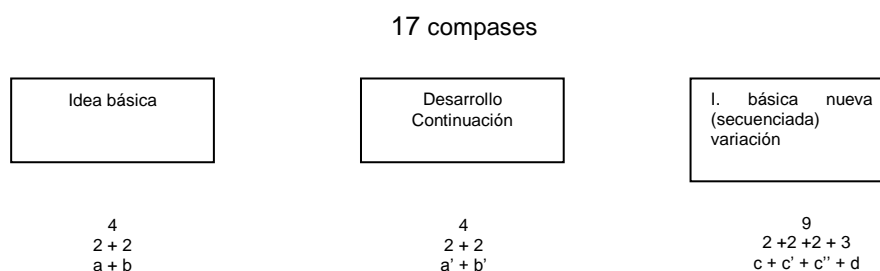


Figura 2.55. Resumen fraseológico de la parte B.

- *Pasional*

La introducción de este pasillo presenta dos ideas básicas, ambas de cuatro compases. La primera idea está desarrollada en una fórmula de 2+2 (compases), con un motivo que se desarrolla (a, a'). La siguiente idea básica se presenta como 1+1+1 (b, b', b''). A continuación el gráfico:

The figure shows two musical staves in 3/4 time. The first staff, labeled 'INTRO' and 'idea básica', contains a 4-measure phrase. The first two measures are grouped under a bracket labeled 'a', and the next two measures are grouped under a bracket labeled 'a''. The second staff, labeled 'idea básica 2', contains a 4-measure phrase. The first measure is labeled 'b', the second measure is labeled 'b'', and the last two measures are grouped under a bracket labeled 'b'''.

Figura 2.56. Análisis fraseológico de la Introducción.

En el siguiente cuadro se resume la construcción fraseológica de las dos ideas básicas, que se muestran muy simétricas en la cantidad de compases, con una pequeña diferencia en la distribución de la sumatoria: la primera es una construcción de 2 + 2, y la segunda de 1 + 1 + 2.

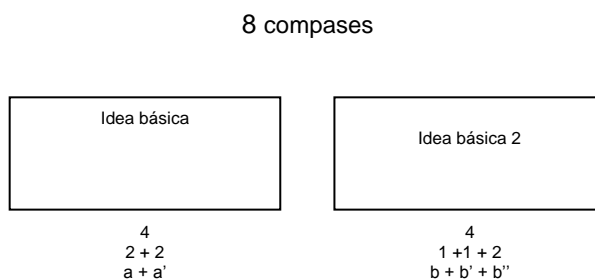


Figura 2.57. Resumen de la Introducción.

La parte A de *Pasional* está construida por el desarrollo de la idea básica presentada en la introducción y luego una continuación de la misma. Aparece una nueva idea básica (idea básica 3) y al final de esta parte hay una repetición exacta de la segunda idea básica de la introducción (idea básica 2). En la figura 2.58 se aprecia esta explicación, logrando apreciar las tres ideas que interaccionan en una misma parte.

A

idea básica desarrollo

idea básica, continuación

idea básica 3

idea básica 2, repetición exacta

Figura 2.58. Análisis fraseológico de la parte A.

En la siguiente figura se puede sintetizar la construcción de esta parte, que se subdivide en cuatro ideas. El desarrollo de la idea básica presenta una variación en los dos primeros compases.

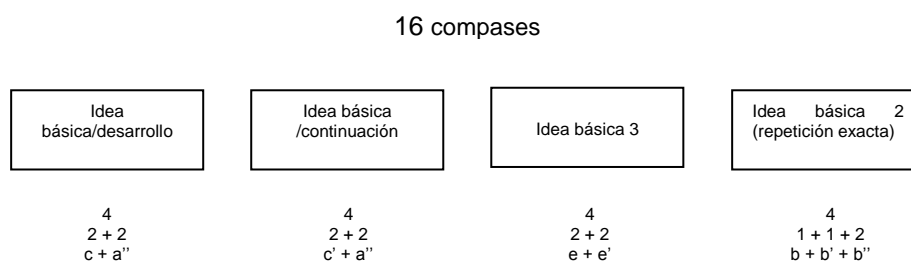


Figura 2.59. Resumen fraseológico de la parte A.

La parte B está desarrollada en nueve compases con una nueva idea básica (idea básica 4), presentando al igual que en *Lamparilla*, una asimetría en la forma. Al final se añaden ocho compases que son los mismos de la introducción (idea básica + idea básica 2), por lo cual se ha decidido no incluir en el siguiente gráfico de análisis.

B

idea básica 4

Figura 2.60. Análisis fraseológico de la parte B.

Está compuesta por un patrón rítmico y melódico que se va secuenciando. Se puede observar que el motivo empieza en anacrusa, en el último *beat* del primer compás y concluye en la mitad del tercer compás, por lo que se muestra más asimétrico que el resto de partes en los otros pasillos analizados.

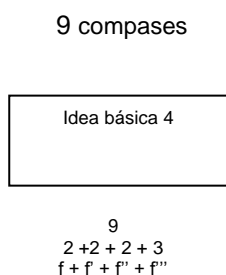


Figura 2.61. Resumen fraseológico de la parte B.

#### 2.4.1 Resumen gráfico del análisis fraseológico

Finalmente, se presentan tres cuadros que resumen el análisis de las partes de todos los pasillos (intro, A, B), con el tipo de desarrollo y la estructura de compases.

	Tipo de Desarrollo	Estructura de compases
I N T R O	Lamparilla	
	idea básica + repetición + desarrollo (continuación)	8 = 4 + 4 2+2 2+2
	El alma en los labios	
	idea básica + repetición + desarrollo	4 = 1 + 3 1+2
	El aguacate	
	idea básica 2(intro) + repetición + repetición con variación	8 = 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 2
	Pasional	
	idea básica + idea básica 2	8 = 4 + 4 2+2 1+1+2

Figura 2.62. Resumen gráfico general del análisis fraseológico (INTRO)

Tipo de Desarrollo	Estructura de compases
Lamparilla idea básica + repetición variada + continuación (cadencial)	$20 = 4 + 4 + 12$ $2+2 \quad 2+2 \quad 4 + 8$ $2+2 \quad 4+4$
El alma en los labios idea básica + repetición + desarrollo/continuación	$16 = 4 + 4 + 8$ $2+2 \quad 2+2 \quad 4 + 4$ $2+2 \quad 2+2$
El aguacate idea básica + idea básica con variación + idea básica 2 secuenciada con variación	$16 = 4 + 4 + 8$ $2+2 \quad 2+2 \quad 1+1+1+1+2$
Pasional idea básica / desarrollo + i. básica continuación + i. básica 3 + i. básica 2 / repetición exacta	$16 = 4 + 4 + 4 + 4$ $2+2 \quad 2+2 \quad 2+2 \quad 1+1+2$

A

Figura 2.63. Resumen gráfico general del análisis fraseológico (A).

Tipo de Desarrollo	Estructura de compases
Lamparilla idea básica 2 + repetición/variación + continuación 2 (cadencial)	$19 = 3 + 4 + 12$ $2+2 \quad 4 + 8$ $2+2 \quad 4 + 4$
El alma en los labios idea básica + repetición variada + continuación (repetición variada)	$20 = 4 + 4 + 12$ $2+2 \quad 2+2 \quad 8 + 4$ $4+4 \quad 2+2$
El aguacate idea básica 2+ idea básica desarrollo + idea básica 3 + idea básica 3 / variación (continuación)	$17 = 4 + 4 + 9$ $2+2 \quad 2+2 \quad 2+2+2+3$
Pasional idea básica 4	$9 = 2 + 2 + 2 + 3$

B

Figura 2.64. Resumen gráfico general del análisis fraseológico (B).

## 2.5 Análisis de la letra en el pasillo canción

En el primer capítulo se comentó sobre la letra en el pasillo, la influencia de los poetas modernistas y su aporte con pasillos como El alma en los labios, y el contenido de sus letras. En esta siguiente etapa de análisis se definirá las principales características de la letra en los pasillos Lamparilla, El aguacate, El alma en los labios y Pasional, desde la perspectiva del verso. El aspecto principal de análisis será la métrica: la rima y métrica de sus versos. Se realiza esta distinción de elementos desde un punto de vista poético, debido al estilo de las letras de los pasillos mencionados. Ya se trató en el primer capítulo del modernismo y los poetas que contribuyeron con la parte lírica del pasillo, y es por eso que el análisis será direccionado hacia los conceptos académicos de la poesía y sus elementos.

### 2.5.1 La rima

Se entiende por rima a la similitud fonológica entre los finales de cada verso, lo cual genera un sentido acústico al escuchar un poema o una letra de canción. En una definición más exacta, se encuentra lo siguiente:

“La rima es la total o parcial identidad acústica, entre dos o más versos, de los fonemas situados a partir de la última vocal acentuada. Lo importante en la rima es la percepción de una igualdad de timbre : es, por lo tanto, un fenómeno acústico, no gráfico, aunque, como las letras son la representación de los fonemas, en una lectura no articulada siempre existe la sensación de esa equivalencia acústica” (Quilis, 1975, p. 31).

Existen dos tipos de rimas que serán las abordadas en este análisis. En cuanto a su timbre, según Antonio Quilis (Quilis, 1975, p. 32) la rima puede ser total, conocida como rima consonante o perfecta y rima parcial, llamada asonante o imperfecta. La rima consonante o perfecta es la repetición en dos o más versos de una unidad acústica en los fonemas de la última vocal acentuada (Quilis, 1975, p. 32). Por ejemplo: sobre la redondez de los verdores

/ bajos, que os arrobáis en los colores; la rima se encuentra entre verdores y colores que son los finales de verso. De la rima asonante o imperfecta se especifica: “es la reiteración en dos o más versos de una identidad acústica de algunos de los fonemas que se encuentran a partir de la última vocal acentuada. Estos fonemas son siempre los vocálicos” (Quilis, 1975, p. 32).

A continuación se comprenderá estos tipos de rima en los pasillos seleccionados para el análisis. Se asigna letras para las rimas (A, B, C, D) y además, se hace la diferenciación de consonante y asonante entre los versos de cada pasillo.

- *Lamparilla*

En la primera parte de este pasillo el tipo de rima que prevalece es la asonante, por tener al final de cada verso una coincidencia fonética con las vocales. Hay dos parejas de versos y a cada una se le asignó una letra. A esta rima Antonio Quilis (1975, p. 36) la considera como rima gemela por sus combinaciones de dos rimas consecutivas semejantes. En la segunda estrofa la disposición de las rimas es a,b,a,b conocida como rima encadenada según Quilis (1975, p.37).

	<b>Tipo de rima y disposición</b>	
Grato es llorar	a	asonante
cuando afligida el alma,	a	
no encuentra alivio	b	
en su dolor profundo	b	
Son las lágrimas	a	asonante
jugo misterioso	b	
para calmar	a	
las penas de este mundo	b	

En la B de lamparilla hay una rima consonante o total entre el verso dos y cuatro. El verso uno y tres coinciden en el final de sus consonantes, lo que



fonéticamente da una estabilidad, pero no se considera un tipo de rima que encaje en esta distinción que se está haciendo.

#### Tipo de rima y disposición

Con el profuso aceite de mis lágrimas		
yo ablandaré el rigor del cruel destino;	a	consonante
lamparilla ardiente de mis ojos,		
no desmayes jamás en mi camino	a	

#### - *El alma en los labios*

Este pasillo es un poema musicalizado de cuatro estrofas simétricas en las que la rima es una gran característica fonética. La rima de su primera estrofa es consonante perfecta, y su disposición es encadenada entre el verso uno y tres, y el verso dos y cuatro.

#### Tipo de rima y disposición

Cuando de nuestro amor la llama apasionada	a	consonante
dentro de tu pecho amante contemples extinguida,	b	consonante
ya que sólo por ti la vida me es amada,	a	consonante
el día en que me faltes me arrancaré la vida.	b	consonante

La B, presenta una estrofa en la que hay dos tipos de rima, una consonante entre el verso uno y tres, y otra asonante entre los versos dos y cuatro; para esta última, lo único que varía es la consonante que acompaña a la vocal. La combinación al igual que la estrofa anterior y las cuatro siguientes, es encadenada (a,b,a,b). En el final de los cuatro versos está la misma vocal, pero se va intercalando las consonantes que acompañan, por esa razón, se distingue dos tipos de rima.

#### Tipo de rima y disposición

Porque mi pensamiento lleno de este cariño	a	consonante
--	---	------------

que en una hora feliz me hiciera esclavo tuyo,	b	asonante
lejos de tus pupilas es triste como un niño	a	consonante
que se duerme soñando en tu acento de arrullo.	b	asonante

El tema presenta otra A con las mismas características de rima consonante encadenada, y una nueva B con rimas consonantes y una combinación un poco diferente al ser una estrofa de cinco versos (a,b,a,a,b). La connotación fonética es sin duda una característica preponderante en este poema, que genera un ritmo acústica muy estable. A continuación el respectivo análisis de las dos estrofas:

	<b>Tipo de rima y disposición</b>	
Para envolverte en besos quisiera ser el viento	a	consonante
y quisiera ser todo lo que tu mano toca	b	consonante
ser tu sonrisa, ser hasta tu mismo aliento	a	consonante
para poder estar más cerca de tu boca	b	consonante
Perdona si no tengo palabras con que pueda	a	consonante
Decirte la inefable pasión que me devora,	b	consonante
Para expresar mi amor solamente me queda	a	consonante
Rasgarme el pecho amada y en tu mano de seda	a	consonante
Dejar mi palpitante corazón que te adora.	b	consonante

- *El aguacate*

Este pasillo es un poco más irregular en comparación a *Lamparilla* y *El alma en los labios*. Tiene la influencia de la poesía modernista, pero el punto de partida no es un poema para musicalizar directamente, sin embargo hay un ritmo fonético que es pensado desde el punto de vista musical y para lo cual se ha procedido a implementar el mismo análisis anterior. La parte A del tema está comprendida de dos estrofas, ambas de cuatro versos en los que predomina la

rima asonante y unos versos más libres, como sucede en el verso tres y cuatro de la segunda estrofa.

Estrofa 1	Tipo de rima y disposición	
Tú eres mi amor	a	asonante
mi dicha y mi tesoro,	a	
mi solo encanto	a	
y mi ilusión	a	

Estrofa 2	Tipo de rima y disposición	
Ven a calmar mis males	a	asonante
mujer no seas tan inconstante,	a	
no olvides al que sufre y llora	b	
por tu pasión.	b	

Se puede notar que entre el último verso de la primera estrofa y el último de la segunda hay una rima consonante. En la parte B del pasillo *El aguacate* hay mayor libertad en el verso al no tener un tipo de rima específica. Lo que sí sucede, una vez más, en consonancia con el final de la estrofa uno y dos, una rima perfecta entre los tres versos finales (ilusión, pasión, ilusión). Se puede comentar que hay una rima asonante entre varios versos como el verso dos, tres, cuatro y cinco al tener la misma vocal en su última sílaba.

	Tipo de rima y disposición	
Yo te daré mi amor mi fe,	a	
todas mis ilusiones tuyas son,	b	asonante
pero tú no olvidarás	c	
al infeliz que te adoró,	b	asonante
al pobre ser que un día fue tu encanto	b	asonante
tu mayor anhelo y tu ilusión	b	asonante

- *Pasional*

En la primera estrofa de este pasillo se dispone de una rima asonante y dos versos libres que no riman con ningún otro (c y d).

	<b>Tipo de rima y disposición</b>	
Amar sin esperanza	a	asonante
y dar al corazón	b	asonante
con toda el alma	a	asonante
¿por qué siempre yo he de amarte	c	
sin haberme comprendido?	b	asonante
qué triste es el vivir	d	
soñando una ilusión	b	asonante
que nunca a mí vendrá.	a	asonante

En las siguientes dos estrofas se define el análisis de la parte B del pasillo, donde existe, en su primera estrofa, una rima consonante entre los dos primeros versos y dos versos libres en rima, aunque el tercer verso tiene una relación asonante con los dos primeros versos al tener la misma vocal en su última sílaba. La segunda estrofa tiene una rima consonante, entre los versos dos, tres y cuatro; y también hay versos libres de rima como el primero y el último de la misma estrofa.

	<b>Tipo de rima y disposición</b>	
Yo te amé con locura	a	consonante
y te di mi ternura	a	consonante
mas, burlaste mi vida	b	
sin tener compasión.	c	
hoy nunca olvides	a	
que te he querido,	b	consonante
que aunque me hayas querido	b	consonante
siempre te recuerdo	b	consonante
sin sentir rencor.	c	

En la segunda A se mantiene la rima asonante por la concordancia de las vocales de la última sílaba de cada verso. Hay un verso libre, el número cuatro, y entre el resto de versos la rima asonante es bien asimétrica.

	<b>Tipo de rima y disposición</b>	
Soñar que nos quisimos	a	asonante
es solo recordar	b	asonante
una quimera.	b	asonante
¿por qué siempre yo he de amarte	c	
sin haberme comprendido?	a	asonante
qué triste es el vivir	a	asonante
soñando una ilusión	a	asonante
que nunca a mí vendrá.	b	asonante

Finalmente, en relación a la rima en los pasillos analizados, la que prevalece es la asonante, aunque en el pasillo *El alma en los labios* y en la B de *Pasional* se mantiene en su mayoría una rima consonante que genera mucho equilibrio rítmico y sonoro entre sus versos.

### 2.5.2 El verso según el número de sílabas

El número de sílabas en los versos de los pasillos es de importancia para analizar el movimiento rítmico de sus estrofas. En los pasillos analizados predomina el verso libre o irregular, de lo que se dice lo siguiente: “a la versificación regular o silábica se contraponen la versificación irregular o libre, en la que el número de sílabas es totalmente indeterminado, pero que puede manifestarse bajo un cierto ritmo acentual” (Quilis, 1975, p. 39). En el pasillo *El alma en los labios* hay una mayor regularidad al ser estrofas de 14 versos; a ese tipo de verso se lo conoce como compuesto. “A partir de las doce sílabas, inclusive, los versos son compuestos, es decir, formados por dos versos simples, separados por una cesura” (Quilis, 1975, p. 63). Se utiliza la sinalefa como elemento esencial para contabilizar el número de versos, de la que se dice lo siguiente: “cuando una palabra termina en vocal (o vocales) y la

siguiente comienza por vocal (o vocales), se computan, junto con las consonantes que formen sílaba con ellas, como una sola sílaba métrica” (Quilis, 1975, pp. 41,42).

A continuación se ejemplifica lo expuesto, con algunas estrofas de los pasillos analizados. En *Lamparilla* se encuentran versos libres con distintos números de sílabas, teniendo una métrica de verso irregular.

Grato es llorar	4
cuando afligida el alma,	7
no encuentra alivio	5
en su dolor profundo	7
Son las lágrimas	5
jugo misterioso	6
para calmar	4
las penas de este mundo	7

En *Pasional* también se hace la misma distinción de versos irregulares. Esto se lo puede observar en el siguiente análisis:

Soñar que nos quisimos	7
es solo recordar	6
una quimera.	5
¿por qué siempre yo he de amarte	8
sin haberme comprendido?	8
qué triste es el vivir	6
soñando una ilusión	6
que nunca a mí vendrá.	6

La misma irregularidad de los versos se identifica en la parte B de *El aguacate*.

Yo te daré mi amor mi fe,	8
todas mis ilusiones tuyas son,	10
pero tú no olvidarás	7
al infeliz que te adoró,	8
al pobre ser que un día fue tu encanto	11
tu mayor anhelo y tu ilusión.	9

En *El alma en los labios*, los versos en su mayoría son de 14 sílabas (versos compuestos) y de característica regular, aunque entre las estrofas aparecen versos de trece sílabas. En la segunda estrofa aparecen versos irregulares, teniendo 13, 14 y 15 sílabas.

#### Estrofa 1

Perdona si no tengo palabras con que pueda	14
Decirte la inefable pasión que me devora,	14
Para expresar mi amor solamente me queda	13
Rasgarme el pecho amada y en tu mano de seda	14
Dejar mi palpitante corazón que te adora.	14

#### Estrofa2

Cuando de nuestro amor la llama apasionada	13
dentro de tu pecho amante contemples extinguida,	15
ya que sólo por ti la vida me es amada,	13
el día en que me faltes me arrancaré la vida.	14

En *Pasional* se mantiene cierta regularidad entre los tres primeros versos de su estrofa (siete sílabas), añadiendo un cuarto verso de seis sílabas, que podría desembocar en siete al separar su última sílaba por la acentuación.

Yo te amé con locura	7
y te di mi ternura	7

mas, burlaste mi vida	7
sin tener compasión	6

Los pasillos analizados están sostenidos más en un estilo irregular y libre en la construcción de sus versos, lo cual se ha demostrado con los análisis específicos anteriores. Se puede apuntar que una característica determinante en la poesía del movimiento modernista y en el pasillo que corresponde a las tres primeras décadas del siglo XX, es la de utilizar versos libres en su división silábica y que su estabilidad está más asentada en la rima y el ritmo consecuente a la melodía dentro de la música.

Con estos resultados de análisis musical y lírico del pasillo canción, se procede a continuación en el capítulo tres, a presentar las composiciones del investigador; que utiliza recursos musicales y líricos tradicionales del pasillo, y otros recursos que no han sido encontrados en las obras mencionadas, en combinación con las influencias propias del autor. Un proceso que parte de una inmersión profunda en el género para direccionar esta música a otros lugares que no han sido muy explorados.



### 3 CAPÍTULO III: Seis nuevas composiciones de pasillo canción

#### 3.1 Elementos líricos y musicales

Para esta fase compositiva, el investigador se ha sumergido en un proceso de asimilación de recursos musicales que han sido analizados y expuestos anteriormente, además de tener la influencia de elementos musicales de armonía e instrumentación que generalmente no ha sido utilizada en el pasillo canción ecuatoriano. Además, el autor ha escrito las letras a través de sus vivencias propias y la inspiración de la poesía de finales de siglo XXI en el Ecuador, donde los poetas jóvenes como Kolver Ax (Kleber Ajila), Santiago Vizcaíno, Ernesto Carrión y Andrés Villalba, este último, recientemente ganador del premio de poesía “Jorge Carrera Andrade”, han contribuido con su lenguaje y características poéticas para impulsar este proceso de composición. Antonio Correa Losada (Correa, 2013, p. 10), comenta sobre el estilo de esta nueva generación de poetas lo siguiente: “una escritura signada por la ansiedad y el desarraigo, la angustia, la contradicción que sufren individuos y épocas como la nuestra, marcada por el consumo y lo impersonal”.

El estilo de los poetas en el Ecuador que han sido tomados en cuenta para inspirar este proceso compositivo, correspondientes a la última década del siglo XXI, está determinado en su forma por un verso libre en su métrica y rima, y en algunos casos, como en el poemario *pop-up* de Kolver Ax, propuestos en una especie de poema único como lo dice Juan José Rodinas, característico del lenguaje contemporáneo, destacan algunos rasgos minimalistas de escritura. Con respecto a Kolver Ax, dice: “ha tomado la tradición objetivista lírica occidental (Creeley, por ejemplo) y las escrituras minimalistas (el aforismo, el haiku) y las ha convertido en una experiencia acumulativa y serial. Este poemario bordea escenarios y espacios como la infancia, el paso del tiempo, el existencialismo, la vida y la muerte. En los siguientes versos se puede

evidenciar lo expuesto y la contradicción que menciona Antonio Correa anteriormente.

“El día en que muera será apacible  
como han sido hasta ahora todos los días terribles” (Ax, 2014, p. 63).

Santiago Vizcaíno, en su poemario *Hábitat del Camaleón*, habla de la búsqueda del ser humano, la reflexión, el paso del tiempo, la familia a través de un lugar, el hábitat, un camino encerrado donde el poeta se siente cómodo de dispararse en todos sus dilemas. Víctor Vimos, en el prólogo de este poemario comenta a continuación:

“La materia verbal de estos poemas obedece al significado de saldar cuentas con quienes precedieron al poeta: abuelo, padre, hijo, hijo del hijo, prolongan una secuencia hecha para legitimar el Hábitat o sea la Estancia y Ocupación del lugar que le ha tocado en la historia” (Vizcaíno, 2015, p. 4).

Vizcaíno no da respiro en sus versos y le da significado a los silencios, creando momentos reflexivos para el ser humano, planteando en algunas frases la reacción entre la vida y la muerte, hablándoles directamente como figuras esenciales del ser. Esto se puede entender en el siguiente extracto de su poemario, donde también se aprecia la diversidad en el verso y el concepto de verso libre en su métrica.

“Yo soy el monstruo que te empuja.  
oh, línea oblicua de la vida,  
curvo escenario donde la muerte se excita” (Vizcaíno, 2015, p. 9).

Desde el punto de vista lírico, literario o poético, la temática de los pasillos compuestos para esta tesis, está basada en la muerte como un paso a la trascendencia del ser, la figura existencialista de la vida y el amor como eje principal de la experiencia propia del autor. Por ejemplo, uno de los pasillos, *Ya*

*sé que no estoy*, está inspirado en Kelder Ax y su poesía; la muerte de este poeta, fatalmente fue motivo de inspiración para construir letra y música en reacción a ese suceso. En esta canción, es el poeta, subjetivamente, el que habla a través del compositor en el momento trágico del suicidio: yo, que ya no sonrío / me pierdo en la noche distinto/ mañana seré otro desleído. La figura de la muerte es reiterativa en el pasillo *Fantasma animal*, como en los siguientes versos:

No, no me escucha llegar,  
solo espera el final,  
acelera el tiempo  
ya se va, electricidad.

El amor es otro de los temas mencionados en las composiciones, no de una forma muy explícita en las palabras pero sí con precisión inspiradora en el dibujo de sus frases, como en el pasillo *Nosotros*, que se identifica esta sensación en versos como:

Y me hablas,  
me hablas mientras duermo,  
escucho cuando llegas  
y es todo lo que quiero.

Desde la perspectiva de *songwriting* y las características del poema como la rima y tipos de verso, se pone en consideración algunos aspectos como, el verso libre y también versos con rima, en algunos casos consonantes y en otros asonante, haciendo énfasis en los conceptos anteriormente expuestos en la sección final del capítulo dos acerca del verso. Desde la perspectiva del *songwriting*, sobre la rima se comenta:

“La rima es potencia. Afecta a todas las partes de la estructura. Las letras, a diferencia de la poesía y la prosa, se hacen solo para el oído.

Puesto que la rima es un efecto auditivo, es la herramienta perfectamente adaptada para los letristas” (Pattison, 1991, p. 34).

Aparentemente una letra de canción no es lo mismo que un poema, pero solamente en algunos aspectos. La diferencia radica en que la letra de una canción tiene que adaptarse y transformarse a través de las ideas rítmicas y melódicas de la música, en este caso del pasillo y todo lo que musicalmente implica componer uno, además que se tiene que considerar que es para ser escuchada. Sin embargo, no hay que desligarse de los recursos que nos ofrece la poesía y la literatura a través del empleo inconsciente y consciente de figuras retóricas y rima en conjunción con la melodía y ritmo de una composición musical. “La rima, utilizada en los extremos de las frases, es la herramienta más efectiva para controlar el movimiento y detenimiento” (Pattison, 1991, p. 37).

La letra y la curva de la melodía tienen que emparentar y ser coherentes. “Las frases de las letras y las frases musicales deben emparejar. Ponerlos fuera de sincronía entre sí, por lo general termina en un desastre” (Pattison, 1991, p. 4)

En este proceso de composición, la mayoría de veces, fue de manera muy natural ir dibujando la música con la letra y viceversa. En otros casos se empezó por la parte armónica para luego realizar esta fase de melodía versus letra en cohesión con la armonía y el ritmo de la estructura de compases. A través de la letra se bordea lo subjetivo y también se implican imágenes que se pueden visualizar no solamente desde el plano metafórico. Es indispensable para el compositor tener este balance entre subjetividad e imágenes, valiéndose de recursos retóricos como la metáfora o la prosopopeya que otorga características propias de los seres animados o racionales a otros que no las poseen, a seres inanimados, cosas o seres irracionales. Por ejemplo en el siguiente fragmento del pasillo *Señales detonantes*, se puede comprender estos recursos, al tener la imagen de un árbol meciéndose con la característica

de temor, que no es natural y real en un ser vivo como el árbol, sino en un ser humano.

El cielo alumbrará nuestros lugares,  
 los árboles se mecen sin ningún temor,  
 dos y tres los números, señales.

Otro aspecto que se consideró entre melodía y letra, es comprender que la melodía será cantada y no interpretada por un instrumento como el piano o cualquier otro, por lo que se evita saltos de intervalos muy grandes y tiene que ser cómodo para el cantante mantener una cercanía entre cada nota musical, sugiriendo contraste de registros entre cada parte de las canciones, por ejemplo entre parte A y B, estrofa y coro.

“Es absolutamente esencial para el arte de escribir canciones que el escritor cante la melodía, lo sienta en la voz, alcance las notas altas y se concentre en experimentar la relación entre la lírica y la melodía” (Perricone, 2000, p. 3). En la línea melódica de uno de los pasillos compuestos, se puede apreciar el movimiento cercano que hay entre cada nota.

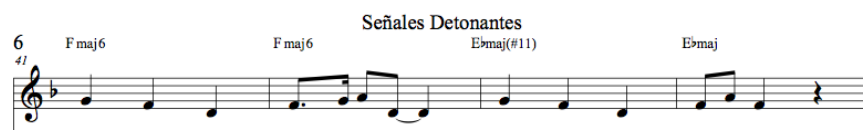


Figura 3.1. Movimiento melódico cercano.

En relación al ritmo, se mantiene la métrica de 3/4 como base del pasillo canción, incluyendo intencionalmente una sección entera de 13 compases en 4/4 en la composición *Señales Detonantes*, y en un pequeño pasaje al final del tema. Se utiliza este recurso en el *bridge* o puente, mientras hay un solo de guitarra. A continuación, un fragmento de lo mencionado acerca del cambio de métrica:

Señales Detonantes

A 7b9 11

The musical score is arranged in five staves. The top staff is for the Piano (Pno.), the second for Electric Guitar (E.Gtr.), the third for Electric Bass (E.B.), and the fourth for Double Bass (D.S.). The guitar part includes chords Gm7, Fmaj, Ebmaj, and Ebmaj. The piano part shows a complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler pattern in the left hand. The double bass part shows a rhythmic pattern with accents.

Figura 3.2. Cambio de métrica. De 4/4 a 3/4.

Para el patrón de batería, se consideró como punto de partida la rítmica fundamental del pasillo de dos corcheas, silencio de corchea, corchea y negra. Funcionó como una referencia para adaptar en la batería esas dos primeras corcheas en el *hi-hat*. En la caja o *snare* se pulsa el tiempo dos y la mitad del tres, después del silencio de corchea; en otros casos, este patrón varía cuando el golpe en la caja cae después de un silencio de corchea del segundo y tercer *beat*. En el *ride* de la batería se divide en corcheas con acentuación cada tres golpes y también se subdivide en semicorcheas, lo que queda a interpretación del músico. A continuación se puede analizar el patrón y la variación del mismo en los dos primeros compases, en algunos casos formando entre los dos, una idea básica de dos compases.

The musical notation shows a drum pattern on a single staff with a double bar line. It consists of a sequence of notes and rests: a quarter note on the snare, a quarter rest, a quarter note on the snare, a quarter note on the snare, a quarter rest, a quarter note on the snare, a quarter note on the snare, a quarter rest, a quarter note on the snare, a quarter note on the snare, a quarter rest, a quarter note on the snare, a quarter note on the snare, a quarter rest, a quarter note on the snare, a quarter note on the snare.

Figura 3.3. Patrón rítmico de batería.

Otro patrón que se utiliza en otras secciones para generar contraste entre las partes de las composiciones, está basado en acentuar la negra de cada tiempo en la caja de la batería:

The musical notation shows an alternative drum pattern on a single staff with a double bar line. It consists of a sequence of notes and rests: a quarter note on the snare, a quarter note on the snare, a quarter note on the snare, a quarter note on the snare, a quarter note on the snare, a quarter note on the snare, a quarter note on the snare, a quarter note on the snare.

Figura 3.4. Patrón alterno de batería.

El bajo está basado principalmente en el patrón rítmico tradicional del pasillo, anteriormente analizado. Este patrón se desarrolla, subdividiendo la última negra del compás, en dos corcheas, lo que mantiene la misma idea rítmica del pasillo. Además, se utiliza negras para marcar cada pulso y corcheas en combinación con semicorcheas que por lo general están en combinación con otros instrumentos, en líneas melódicas armonizadas con el piano o la guitarra. También se utiliza la negra con punto más una corchea ligada a una negra, o sea, dos negras con punto por cada compás de 3/4, lo que genera una sensación polirítmica entre la métrica de 6/8 y 3/4, que de forma natural pueden subsistir, con subdivisiones diferentes; el 6/8 al ser métrica compuesta tiene una subdivisión ternaria del *beat*, en tres corcheas cada negra con punto; el 3/4 tiene subdivisión binaria, dos corcheas por *beat*. En el siguiente fragmento de *Señales detonantes*, se puede analizar la línea del bajo:

The figure shows a bass line in 3/4 time, divided into three staves. The first staff (measures 1-4) has a box labeled 'A' and four measures of music with chords Dm7 above each. The second staff (measures 5-8) starts with a measure rest labeled '25' and has chords Gm7 and Dm7 above the measures. The third staff (measures 9-12) starts with a measure rest labeled '29' and has chords Dm/C, Bbmaj, Dm7, and Dm7 above the measures.

Figura 3.5. Movimiento rítmico y melódico del bajo.

En la siguiente figura, del pasillo *Ya sé que no estoy*, en el primer compás se observa una línea melódica del bajo en armonizada con la guitarra, sonando rítmicamente como un unísono. Este es un recurso que se podrá analizar en las partituras de los pasillos compuestos, que están incluidas en los anexos de esta tesis.

The figure shows a musical score for guitar (E.Gtr.) and bass (E.B.) in 3/4 time. The first measure shows a unison line between the guitar and bass. The guitar part is in treble clef and the bass part is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#).

Figura 3.6. Movimiento rítmico y melódico del bajo.

La rítmica de la guitarra o el piano está basada en la misma idea del bajo, dos corcheas, silencio de corchea y negra; o también se utiliza la negra con punto y las subdivisiones del pulso de corcheas y semicorcheas. Ambos instrumentos tienen partes libres, en las que pueden alternar la rítmica bajo los patrones establecidos. En el interludio del pasillo *Ya sé que no estoy*, se puede identificar estos patrones en la guitarra, los mismos que se utilizan en el piano, aunque en el piano prevalece la negra con punto y la blanca con punto.

- Rítmica en la guitarra:

The image shows a musical score for guitar, labeled 'INTERLUDIO'. It consists of three staves of music in the key of D major (two sharps). The first staff starts at measure 49 with a treble clef and a key signature of two sharps. It features a series of chords: F#m9, C#m7, Dmaj, and Dmaj. The second staff starts at measure 53 and includes Amaj, B7, Emaj, and Emaj. The third staff starts at measure 57 and includes D7, A, Emaj, and Amaj#11. The dynamic marking 'mf' is present in the first staff.

Figura 3.7. Patrones rítmicos de la guitarra.

- Rítmica en el piano:

The image shows a musical score for piano, labeled 'Pno.'. It consists of two staves of music in the key of D major (two sharps). The first staff starts at measure 13. The chords shown are F#m11, G#m11, and Amaj#11. The score illustrates the rhythmic movement of the piano accompaniment.

Figura 3.8. Movimiento rítmico del piano.

La guitarra también desarrolla patrones melódicos en arpeggios, y el uso de la apoyatura como adorno melódico, característico del pasillo canción para complementar o en respuesta a la melodía principal. En la figura 3.9 se observa el uso de la apoyatura.

The image shows a musical score for guitar, labeled 'Amaj'. It consists of a single staff of music in the key of D major (two sharps). The score illustrates the use of the apoyatura (melodic arpeggio) as a melodic ornament.

Figura 3.9. Apoyatura en la guitarra.



En la armonía, se crearon pasillos en tonalidad menor y en contraste con esa constante del pasillo canción, hay dos composiciones que inicialmente se presentan en tonalidad mayor, *Ya sé que no estoy* y *Que ya no está*. En el pasillo, *Que ya no está*, se modula a su tonalidad relativa menor, el tema está planteado en sol mayor y modula a mi menor, contrario a lo que sucede en el pasillo tradicional, lo cuál se puede observar a continuación, en la transición del compás 20 a 21.

17 Cmaj9 Cmaj9 D6 D6  
ma nos que sos ten gan es te cuer po que ya nos

21 E m7 E m7 D6 D6  
tá que ya se se fue que ya no

25 Cmaj Cmaj9 D6  
es tá no va a vol ver

Figura 3.10. Modulación a relativa menor.

Además, en el mismo tema se utiliza grados armónicos que no pertenecen a la tonalidad mayor de sol, pero que vienen de otros modos, a lo que se llama intercambio modal.

“El intercambio modal (IM) es un recurso que permite canjear entre diferentes modos paralelos (modos que tienen el mismo centro tonal, pero diferentes notas) los respectivos materiales melódicos y acordes que cada uno de ellos genera. Por medio de su mecanismo de préstamo es posible expandir las diferentes familias armónicas y explotar todos los lazos de parentesco que vinculan a sus miembros” (Gabis, 2012, p. 265).

Esto se puede observar en el siguiente fragmento del pasillo mencionado, en el que aparece un Eb en la tonalidad de sol mayor. El Eb, vendría de la escala menor natural de sol, es decir, un intercambio con el modo eólico manteniendo el mismo centro tonal. Al Eb mayor se le da un color alterando su quinta nota, haciéndola sostenido o quinta aumentada. Utilizar tensiones para

los acordes será un recurso empleado en el resto de composiciones, aprovechando la disponibilidad de tensiones que ofrecen los distintos modos, por ejemplo, en los acordes de séptima mayor se puede alterar su quinta o utilizar la oncena sostenida. Estos recursos siempre estarán en coherencia con la melodía de las composiciones.

Figura 3.11. Modulación a relativa menor.

En otra composición, *Nosotros*, se utiliza el mismo elemento de intercambio modal, en el cuál aparece un bemol dos en la tonalidad de la menor, o sea, Bbmaj7 que pertenecería al modo frigio de La. También aparece un quinto grado bemol (Ebmaj7), el mismo que podría venir del modo locrio de La, en donde el quinto grado es bemol y de séptima mayor. Hay que tomar en cuenta, que ciertas decisiones armónicas del autor, son percepciones auditivas espontáneas al momento de componer, que en un principio no responden a una justificación teórica pero que pueden tener este tipo de explicación si es necesario. Se ha considerado que alternar con grados que no corresponden a la tonalidad original pero sí a sus relativos y modos cercanos, es un recurso para generar mayor contraste y variedad en las composiciones. A continuación, el fragmento en donde se evidencia lo expuesto.

Figura 3.12. Armonía fuera de la tonalidad.

También existen pasajes totalmente modales y en otros, se modula a su tonalidad relativa mayor. En la siguiente figura, fragmento extraído del pasillo

*Ya sé que no estoy*, se observa un momento de la canción construido en el modo frigio de mi menor, donde interactúan los dos primeros grados de este modo, Em y Fmaj7, para el solo improvisado de guitarra:

The image shows two staves of musical notation in the key of E minor (one sharp). The top staff starts at measure 41 with a Cmaj#5 chord, followed by an Em7 chord, and then a guitar solo section. The bottom staff starts at measure 45 with an Em7 chord, followed by a 'fill...' section, then Fmaj, Fmaj, and F#m7 chords.

Figura 3.13. Fragmentos en armonía modal.

Con estos recursos líricos y musicales, más las decisiones espontáneas del compositor en beneficio de los temas, en muchos casos sin pensar teóricamente en un elemento musical, a continuación se presenta la descripción conceptual de cada pasillo canción. En la sección de anexos se incluyen las partituras de los arreglos respectivos.

### 3.2 Ya sé que no estoy

Ver partitura en Anexo 1.

La obra está basada en uno de los poetas mencionados anteriormente, Kelder Ax (Kleber Ajila), que tras su muerte a causa de un suicidio, inspira a componer este pasillo. Kelder Ax, poeta joven que perdió su vida a los 30 años mueve el eje compositivo de esta canción en cuatro fases diferentes: el instante previo al suicidio, el momento en el que decide suicidarse, la transición en la que va muriendo de a poco el personaje y el momento posterior al suicidio en el que el poeta habla desde otro lugar, como si estuviera hablándose a sí mismo después de la muerte, el dilema existencial del ser humano, de buscarse y no encontrarse en ninguna parte. Como en el resto de composiciones, el concepto del pasillo se traduce a través de la música en combinación con la letra. Los recursos de repetición de algunas palabras para que sea más recordable, y la rima asonante en función del contorno melódico, prevalecen en la lírica.

El pasillo está desarrollado en 87 compases: una introducción, parte A, A1, B, interludio (solo de guitarra y repetición del *intro* con variación) llamado *bridge* o puente desde la perspectiva de canción popular, A2, B y *outro*. Otra forma de ver esta distribución es: introducción, verso 1, verso 2, coro, puente, verso 1 y *outro*. La métrica es 3/4, con un compás anterior al *outro* de 5/4. El *tempo* es de 102 la negra. El formato instrumental, al igual, que los otros pasillos compuestos es: voz, batería, bajo, piano y guitarra eléctrica. La parte de piano es interpretada en un sonido de piano eléctrico (*rhodes*), además del uso de otro tipo de sonoridad encontrada en el órgano (*hammond*).

Existen cuatro momentos importantes en el tema, además de la introducción y la salida; el primero, transcurre después de la introducción, la parte A, en la que el personaje principal, el poeta, se encuentra perdido y buscando respuestas a la vida instantes previos a la muerte tomada por sus propias manos. Esta sección está desarrollada en tonalidad mayor (Mi mayor), en un juego entre el primer grado mayor y el cuarto mayor; solamente hay una progresión que no corresponde directamente a la tonalidad mayor pero sí a su relativa menor: II-7b5, V7/bVI. Esta sería una cadencia compuesta que resuelve a Do sostenido menor, su tonalidad relativa, pero se da el caso que es inconclusa y va a La mayor. Otra perspectiva para entender esta resolución, puede ser que es una progresión cadencial que va hacia a un área tonal tónica de La mayor, su tercer grado menor, Do sostenido menor y finalmente queda sin resolver. Esto se puede observar entre el compás 18 – 20 de la partitura incluida en el anexo número 1.

El segundo momento transcurre en la parte B, cuando se dice a él mismo: “ya sé que no estoy”, porque antes de morir se ha dado cuenta que el tiempo se agota y es mejor dejar de vivir. Este segmento igual está en tonalidad de Mi mayor, con una resolución armónica de la frase un poco diferente a lo esperado, en el bVI/maj7 aumentado, con la quinta nota sostenida (Cmaj+).

Hay un tercer momento que es de transición, el puente, que está subdividido en un solo de guitarra y la repetición de la introducción. El solo de guitarra está desarrollado en el modo menor frigio de Mi. Esta sección modal caracteriza y traduce el instante en el que el poeta se está suicidando y se ve lentamente, como frente a un espejo, morir. Es por eso, que se ha decidido utilizar el concepto modal para el solo de guitarra, basado en la improvisación del instrumentista sobre una armonía anteriormente determinada. Lo modal, genera una aparente sensación de menos movimiento y mayor reflexión, lo cual ha contribuido al desarrollo de esta fase de la composición, estableciendo un reposo en la mitad de todo el tema.

El cuarto momento es cuando el poeta está mirando y hablándose a si mismo desde otro lugar después de la muerte, una mirada subjetiva del ser humano, como si le hablara a ese "otro yo". Se traduce a través de la repetición armónica y melódica de la A, con una variación en la letra, que como en todo el pasillo, explica a profundidad el concepto de la obra. Luego se repite la B, como parte de esta cuarta etapa, reafirmando el ideal de la muerte a través del suicidio. La armonía es la misma, con ciertos giros melódicos variados en función de la letra. Se incluye a continuación en esta descripción la letra de la composición para entender a profundidad el concepto del tema.

A

Yo

que ya no sonrío,  
me pierdo, en la noche  
distinto.

Mañana seré otro,  
desleído.

A1

La niebla  
irá con tristeza,

no miente  
la lluvia se acelera,  
mis manos abrirán  
el destino.

B  
ya no hay tiempo  
nada queda,  
el miedo muerde,  
la miseria  
y yo,  
ya sé que no estoy  
ya sé que no estoy .

A2  
Tú,  
que sientes la vida,  
me miras, yo ardo  
y respiro.  
Escribo en el fondo  
del silencio.

### **3.3 Nosotros**

Ver partitura en Anexo 2.

El concepto del pasillo *Nosotros*, está desarrollado sobre la temática del amor desde la experiencia propia del compositor; un personaje que le habla a su amada del placer que siente de estar cerca de ella. Tiene que ver también con el conocerse a través del tiempo que pasan juntos, la esperanza de tenerse siempre el uno al otro, hasta en los sueños y en los ideales más subjetivos que representa el amor. Otra perspectiva de presentar este tema se basa en mirarlo desde el punto de vista de ella, del otro personaje, como si todo lo que le dice el compositor ella también se lo estuviera diciendo. Esto se

lo puede comprender después de la improvisación de teclado en el puente, cuando viene el pre-coro y la parte B (coro).

La obra está desarrollada en 143 compases: introducción (*intro* de piano y luego melodía en la guitarra), parte A (verso), pre-coro, A1 (verso1), pre-coro, parte B (coro), puente (solo de teclado), pre-coro, parte B, *outro*. Se incluye un pre-coro que antecede a cada B, a la cual se la denomina coro, desde un punto de vista más popular para entender la forma. El tempo es de 106 la negra en métrica de 3/4. El formato instrumental es el mismo que se utiliza en el resto de temas, con la inclusión de más de una voz en la parte lírica, como sucede en este pasillo.

Se puede comprender toda la estructura de *Nosotros* en tonalidad menor con una transición en el coro o parte B a su relativa mayor. Hay dos segmentos determinantes en relación a la letra: el primero, conformado por la parte A, pre-coro, repetición de introducción, A1, pre-coro 2 y B (primer coro). Entre la A junto al pre-coro y la A1 hay una breve repetición de la introducción con la melodía en la guitarra. En este primer momento, el personaje principal le está hablando a su amada desde una perspectiva de enamoramiento y de esperanza, de celebrar el placer de estar junto a ella hasta en sus sueños, que es todo lo que quiere, como dice en la canción.

Esta primera sección al igual que la introducción, está en tonalidad de La menor, utilizando grados que corresponden a otros modos, como se mencionó en la descripción de los elementos musicales de las composiciones; en donde Mi bemol mayor, como bV, sería un grado proveniente del modo locrio y el Si bemol mayor, como bII del modo frigio, los mismos que ayudan a generar mayor densidad armónica. El pre-coro es una transición que dura seis compases terminando en un quinto grado dominante con sentido cadencial. En la B, que funciona como un coro, se modula a la tonalidad relativa mayor (Do mayor). Se incluye una cadencia con progresión sub-dominante, dominante que va al primer grado mayor, pero sustituyendo los dos primeros con el

concepto de intercambio modal, utilizando el cuarto grado menor (IV-7) y el bemol siete (bVII7), que provienen de la escala menor natural (eólico). Luego de esto, viene una sección corta de improvisación en el teclado, en tonalidad igual de Do mayor, que desemboca en el segundo momento del tema.

El segundo momento está determinado por la letra más que por la armonía del tema. Viene un segundo pre-coro y otra parte B (coro), en el que hay cierta variación en la letra. Se habla de la sensación de quedarse a lado de su amada y reitera ese placer de estar juntos; conceptualmente se podría dar la idea de que ella es quien le habla al personaje principal, o que los dos están diciéndose las mismas palabras al mismo tiempo, un juego melódico traducido a través de la interpretación de dos voces, una masculina y otra femenina. Primero las dos juntas, y luego las dos respondiéndose y reafirmando el sentido conceptual del tema con la frase “es todo lo que quiero”. La armonía se mantiene como en el primer segmento, una parte en tonalidad menor y la otra en su relativa mayor.

A continuación el texto lírico de la canción:

A

Inocente tras de ti  
quiero un beso que no olvide hoy.  
hablo sin tocarte,  
regresiones en el frío.

Pre-coro

Y tú,  
quieres saber quién soy,  
llegar a donde estoy  
y te espero.

A1

Paso algunas horas



abrazándote en la bruma,  
miro al cielo para hablarte  
con mi voz algo salvaje.

Pre-coro

Y tú,  
quieres saber quién soy,  
llegar a donde estoy  
y te espero.

B (coro)

Te espero en mis sueños,  
yo sé que siempre brillas  
cuando miras por dentro.  
Y me hablas,  
me hablas mientras duermo,  
escucho cuando llegas  
me abrazas en silencio.

Pre-coro

Y tú,  
Ahora sabes quién soy,  
Estoy donde estás tú  
Y me quedo.

B (coro)

Me quedo en tus sueños,  
yo sé que siempre brillas  
Cuando miras por dentro.  
Y me hablas,  
me hablas mientras duermo,  
escucho cuando llegas y es todo lo que quiero.

### 3.4 Todo se rompe

Ver partitura en Anexo 3.

Este pasillo refleja el dilema existencial del ser humano y el conflicto interno de búsqueda personal, de sentir no ser el mismo día tras día con el paso del tiempo pisando fuerte en los recuerdos. Frente a esto se plantea un ideal positivo, al comprender que el personaje principal deja de perderse porque de lo contrario todo se rompe, incluso la vida. Sin embargo, la contradicción propia del ser humano en momentos de desesperación, se transmite al momento de decir, “pero quiero caer”, como una necesidad para levantarse y darse cuenta que todos los días vuelve a nacer otro ser dentro del mismo ser. Esta manifestación la plantea también Kever Ax (2014, p. 18) en su poemario en el siguiente fragmento:

“mañana estaré en un nuevo lugar  
y seré otro  
o tal vez el mismo convenciendo a otros  
que no soy el mismo”.

El pasillo está compuesto en 108 compases con la siguiente estructura: introducción, A, A1, B, A2, B y un *outro* que es una nueva exposición de la introducción. Entre la B y la A2, hay una sección de cuatro compases para continuar con la estructura. La B plantea la misma figura musical y lírica, como si fuera un coro, pero más extensa de lo que usualmente podría ser, por eso se la analiza más como una parte B. De todas maneras, esa es la sección que se repite casi íntegramente, además de la frase “todo se rompe”, que le da título a la composición. El tempo es de 98 la negra en métrica de 3/4, con la misma instrumentación.

En el primer momento, la parte A y A1 el personaje plantea su resistencia a no dejarse caer, desde un punto de vista existencial y positivista, donde se expresa el temor a perder y que todo se desvanezca al decir: “ay ya no puedo

caer porque todo se rompe”, connotando dolor frente a la posibilidad de caer. Siempre se puede estar al borde de caer y en esta sección el compositor lo quiere mostrar a través de la letra. Para traducir este sentimiento, esta parte está compuesta en tonalidad de Mi menor, en el modo eólico, utilizando el quinto grado dominante que viene de la menor armónica, y los colores de las tensiones disponibles en la menor melódica, como la novena sostenida para ese dominante, en este caso B7#9. La resolución no es hacia el primer grado menor, sino a su sexto grado mayor o bVI maj7 (Do mayor), ya que mantiene notas en común con Mi menor.

En respuesta a la A, se plantea la B, por un gran segmento de compases, en tonalidad de Re mayor, inevitablemente llevada a este lugar armónico por intuición y espontaneidad del compositor. Re, es el séptimo grado de Mi menor, así que no se está yendo muy lejos, a pesar de que se busca en la sonoridad alejarse del centro tonal en menor. Esta parte es de luz y claridad en la que se escribe: “ya amaneció, ya amaneció, ya amaneció”, por lo que la tonalidad mayor y sus calidades de mayor con séptima y sexta mayor contribuyen a la intención de tener más brillo y luz en la expresión musical. La parte B se cierra en tonalidad menor en dinámica con la letra que dice: “y no soy el mismo”. La tonalidad menor le devuelve el sentimiento expresado en la parte A de la composición. Para generar equilibrio y tener un desenlace más simétrico, se regresa a la introducción para finalizar el tema. A continuación se adjunta la letra para comprender más el contexto lírico.

A

Dejé de perderme.

Al final la lluvia seca.

No puedo caer ,

no puedo caer

porque todo se rompe.

A1

Duele este frío,  
pierdo el equilibrio.  
No puedo caer,  
¡ay ya no puedo caer!  
porque todo se rompe

B  
Ya amaneció,  
ya amaneció,  
ya amaneció  
y no soy el mismo.

A2  
Llegan los recuerdos  
y la infancia es tan líquida.  
No puedo caer,  
¡ay pero quiero caer!  
porque todo se rompe  
porque todo se rompe  
porque todo se rompe.

B  
Ya amaneció.  
ya amaneció,  
ya amaneció  
y no soy el mismo  
no soy el mismo  
no soy el mismo.

### **3.5 Señales detonantes**

Ver partitura en Anexo 4.

En este pasillo, se trata nuevamente el tema del amor. Es una mirada profunda desde un cuarto, los dos personajes, a través de la ventana. Ellos miran las estrellas entre la niebla, las palabras leídas en los libros dibujadas en el aire y en los poemas; el cielo, los árboles, y esa casa que parece que los mira siempre, desde su lugar, su cuarto, eso es su oscuridad y su luz. Se habla de las señales, los números, los amuletos, una vez más, señales, señales detonantes en el corazón.

La estructura formal está determinada por una introducción larga, en un principio entre teclado y guitarra, a manera de improvisación con una armonía fija, a la que se van sumando el resto de instrumentos hasta empezar con la primera A en la que aparece la voz. Hay una B, luego un interludio que está en otra métrica, en 4/4, en el que se desarrolla un solo de guitarra. Después se expone otra A en la que la letra es el elemento diferenciador, y finalmente otra B que deriva en un *outro*. La forma sería la siguiente: introducción, A, B, interludio o puente, A1, B, *outro*. El tempo es de 96 la negra en 151 compases A la instrumentación base, se suma un órgano para crear un contorno armónico estable en la introducción y en el puente.

La A plantea el primer plano de la historia, los dos personajes enamorados mirando a través de la ventana. Es una descripción del escenario y los sentimientos desde una mirada externa de uno de los personajes. Está compuesta en tonalidad de Re menor, en la que interactúan casi siempre su primer grado menor y cuarto grado menor, además del sexto grado bemol (bVI<sub>maj</sub>). El plano menor, en este caso, contribuye a la profundidad de la historia y el sentimiento de amor, la permanencia del ser en compañía del otro.

En la sección B los dos personajes se empiezan a hablar desde una visión futurista, afirmando lo que pasará si ellos siguen juntos, como una premonición a través de las señales que reciben con las imágenes desde su ventana. Esta parte en sus primeros compases aparenta estar en tonalidad de Mi bemol mayor, con el segundo grado mayor que proviene del modo lidio del mismo

centro tonal (Eb lidio), luego camina con una cadencia compuesta de cuarto menor y quinto dominante que va al primero menor (Gm7, A7, Dm7), y se instaura otra vez la tonalidad menor que establece la parte del interludio en el que sucede un solo de guitarra sobre una base rítmica y armónica estable en 4/4.

Luego aparece una nueva A en la que se retorna a la armonía inicial y la métrica de 3/4. La variación se encuentra en la letra, reafirmando conceptualmente la historia de los dos personajes mirando su vida transcurrir juntos a través de la ventana, entre libros, palabras, silencios, niebla. Esta A desemboca en un *outro* que pronuncia algunas veces la palabra “señales” y que está definido igual en tonalidad de Re menor. En la letra que se describe a continuación se puede identificar las partes y el concepto general de la historia.

A

Estamos,  
 los dos  
 mirando,  
 la ventana nos abraza entre la bruma,  
 las estrellas de lejos nos saludan...  
 son señales que en el cielo se dibujan.

B

Y unas se quedan,  
 otras se irán por ahí,  
 unas se quedarán,  
 otras se irán por ahí.  
 Unas se quedarán mirándonos  
 y otras irán arrancándose,  
 la casa estará siempre esperándonos,  
 el cielo alumbrará nuestros lugares.  
 los árboles se mecen sin ningún temor

dos y tres los números, señales.

A1

Estamos,  
los dos  
parpadeando,  
entre libros que dan cuerda a nuestra vida  
y sus hojas van sonando entre la bruma,  
son palabras detonantes en el corazón.

B

Y unas se quedan,  
otras se irán por ahí,  
unas se quedarán,  
otras se irán por ahí.  
Unas se quedarán mirándonos  
y otras irán arrancándose,  
la casa estará siempre esperándonos,  
el cielo alumbrará nuestros lugares.  
los árboles se mecen sin ningún temor  
dos y tres los números, señales.

### **3.6 Que ya no está**

Ver partitura en Anexo 5.

Al igual que en el pasillo *Todo se rompe*, se manifiesta el existencialismo del ser, el paso del tiempo y el transmutarse en otro ser sin perder al personaje que ya se fue. De pronto, es una necesidad y un deseo de ya no estar y no volver, encontrarse a él mismo en otro lugar y volver a salir para ser alguien más en un nuevo comienzo.

La estructura se define en una A, un pre-coro, la B (coro), puente instrumental o bridge (interludio), A1, pre-coro, B (coro) y un *outro* extenso con un solo de guitarra. Podría decirse que se incluye una parte C y un *outro*. El pasillo está compuesto en 104 compases a un tempo de 98 la negra en métrica de 3/4.

La sección A manifiesta el sentimiento y la subjetividad del ser humano como un absoluto, al no engañar el pasado y aceptar la realidad así se desee empezar desde cero una nueva vida en otro ser que puede ser él mismo pero transformado. La tonalidad es Sol mayor con un elemento de intercambio modal que se podrá analizar en el anexo, el sexto grado bemol (Ebmaj), que es una prestación de su tonalidad paralela menor (eólico). La parte A se enlaza hacia la B con un pre-coro en tonalidad mayor.

En la B se encara el sentimiento de ya no estar, el abandono del ser en búsqueda de otro cuerpo, otro lugar. Se quiere evocar una sensación de dolor y la tonalidad cambia, de Sol mayor la parte B se traslada a su relativa menor (Mi menor). En esta parte, la melodía en conjugación con el texto, se repite como un patrón con los versos “que ya no está” y “que ya se fue”.

Para regresar a la siguiente A y a la segunda B, se pasa por un puente instrumental con una melodía que se desarrolla luego en improvisación a través del teclado, en una dinámica entre la tonalidad de Sol mayor y su relativa Mi menor, con un acorde de paso para ir al Mi menor, este acorde es un mayor siete (Fmaj7), que está a medio tono del punto de llegada. La A, pre-coro y la B presentan una variación en su letra, como un recurso que ya está presente en los otros temas, además de incluir un acorde disminuido para resolver al primer grado menor de la B. Finalmente, en el solo de guitarra como una parte C, se mantiene la tonalidad original para desembocar en un *outro* que empieza en el bIII, grado que viene de la tonalidad paralela menor, el mismo que se va moviendo por medios tonos hasta resolver en el primer grado



mayor de la tonalidad establecida al inicio de la composición. Se añade a esta explicación la letra del pasillo.

A

Viento que me abriga esta noche,  
el tiempo no engaña lo que fui.  
No soy el mar, no soy nada después de mi.

Pre-coro

Quisiera, empezar desde cero  
sin manos que sostengan este cuerpo,

B (coro)

Que ya no está  
que ya se fue,  
que ya no está  
no va a volver.

A1

Pienso que ahora estoy deshabitado,  
mi pregunta es cómo he llegado aquí.  
Abandonado quiero hablarme al salir

Pre-coro

No voy a comprender lo que está hecho,  
del mundo otra voz se lanza al cuerpo,

B1 (coro)

A disparar  
aquella luz,  
que ya no está,  
no habla más.

Que ya no está  
que ya se fue  
que ya no está.  
no va a volver.

### 3.7 Fantasma animal

Ver partitura en Anexo 6.

Este pasillo habla del dolor de la muerte, la no aceptación de los hechos y buscar salvar la vida queriendo entregar la suya para no perder a lo que más se quiere. El autor experimenta un encuentro consigo mismo al enfrentar la realidad de una pérdida personal, en la que él también pierde y se transforma a la vez; la muerte trae vida y renacer, enseña y hace reflexionar. Ese es el sentimiento expresado en la letra de esta canción. Se describe el momento antes del final, la muerte y la ausencia del personaje al no poder despedirse, una despedida que está suspendida en el tiempo, que nunca llegará, y esa falta de una despedida fue la motivación para componer *Fantasma animal*. Al final del tema, el personaje se habla a sí mismo, frente al espejo, se da cuenta que él es un fantasma de todo lo que es en vida, es un fantasma de todo lo que ha perdido. En el pasillo se expresa dolor, tristeza, melancolía, rabia y un sentimiento de renacer pese a la caída.

La estructura del pasillo está determinada en una introducción, una A subdividida en tres pequeñas partes similares, con variación en la letra y en la instrumentación que va aumentando de a poco, ya que al principio solo está el piano, luego la voz y después se unen los otros instrumentos. Luego hay una B (coro) y después un interludio que lleva a la exposición nuevamente de la A, ahora subdividida en dos partes. Se repite el coro o parte B y finalmente un *outro* instrumental. Se resume de la siguiente manera: introducción, A, B, puente o interludio, A, B y *outro*.

Hay tres momentos importantes en la composición. El primero, que describe la situación general, el momento cercano a la muerte, en el cual el personaje está mirando a ese ser que está perdiendo su vida, con ganas de ocupar su lugar, queriendo negar el sufrimiento y no aceptar el suceso. Esta sección está plasmada a través de una armonía en tonalidad de Do menor, aunque el movimiento armónico sucede desde el sexto grado bemol de la escala menor, como si ese fuera el centro tonal, así que se percibe sonoramente en La bemol mayor. La instrumentación va aumentando, empieza el piano, se suma la voz, y luego se suma el resto de la banda para generar densidad armónica y rítmica aumentando texturas para llegar a la parte B.

La B connota la rabia del autor al enfrentar la muerte de otro ser, haciendo una mirada a ese fantasma que puede ser él mismo a través de la pérdida, aceptando la muerte y el renacimiento después de la tragedia. El coro se identifica sonora y auditivamente en Do menor como centro eje, con el quinto grado dominante al finalizar la parte para resolver en un primero menor, características propias de la tonalidad menor en la música popular. Al coro le sucede un interludio en Do frigio, con el segundo grado bemol (Dbmaj), en combinación con el modo eólico al tener un tercer grado con séptima mayor (bIIIImaj7). Luego de esto, se expone nuevamente la A y el coro que se desenlaza en un *outro* que camina cromáticamente por semitonos hasta el bVI, y finalmente en un séptimo grado en el que se sustituye la tercera nota del acorde por la cuarta (Bbsus), para crear una atmósfera sonora más suspendida y sin resolución al primer grado menor. Para terminar este capítulo se incluye la letra del último tema, *Fantasma animal*.

A  
Él,  
recostado ahí  
esperando el fin  
a ver si alguien viene  
a salvar su cuerpo gris.

Mejor llévenme a mi,  
mejor llévenme a mi,  
dejen arrancarme  
de este cuerpo y salir.

Deja ya de llorar,  
escucho ronronear,  
la vida  
muerde el tiempo,  
muerde el verso y  
algo más.

B  
Yo soy el monstruo  
que se esconde  
del fantasma que rompe  
nuestra vida al caer.  
Un gato azul  
Me lo dijo,  
arderá el infinito,  
volverás a caer,  
volverás a nacer.

A1  
No,  
no me escucha llegar,  
solo espera el final,  
acelera el tiempo  
ya se va, electricidad.

Dice que ahora se va,  
que se va por ahí

desgastando el silencio,  
se mira al espejo,  
regresa, te espero.

## CONCLUSIONES

El origen del pasillo es inexacto debido a los escasos registros sonoros y académicos de este género; sin embargo, se llega a la conclusión, en cohesión con los autores citados, que el pasillo, inicialmente fue un género de baile que se empieza a desarrollar desde la Gran Colombia en el siglo XIX(1822-1830) y posteriormente continúa su evolución hasta afirmarse como un pasillo canción a finales del siglo XIX.

Los escritores de las primeras décadas del siglo XX y sus movimientos poéticos-literarios, como el modernismo, son determinantes en el desarrollo del pasillo canción, por su influencia en las letras y en el contexto emocional de sus composiciones. Se puede apuntar que una característica determinante en la poesía del movimiento modernista y en el pasillo canción que corresponde a las tres primeras décadas del siglo XX, es la de utilizar versos libres en su división silábica, y su estabilidad está más asentada en la rima y el ritmo fonético, consecuente a la melodía dentro de la música, sin embargo, hay casos

Los pasillos canción de la primera mitad del siglo XX poseen características en común en relación a la tonalidad y su fraseología a través de la melodía. La tonalidad menor en convivencia con su tonalidad paralela, la menor armónica, es el eje en el que se desarrolla su contexto musical, en algunos casos, con modulaciones a su tonalidad relativa mayor o paralela mayor en el desarrollo de la parte B. La presencia del quinto grado dominante es una característica que no solo es propia del pasillo, sino que también está presente en toda la música popular, para lograr gestos cadenciales al final de una sección.

Después de un análisis detallado de los pasillos seleccionados, el proceso compositivo fue enriquecedor y de experimentación, en el que se utilizó los elementos básicos rítmicos del pasillo y se los desarrolló hasta romper ligeramente con el esquema tradicional. La adaptación de este género a una instrumentación más contemporánea fue un proceso de evolución donde el

autor decidió incluir elementos de la música popular que no están solamente presentes en el pasillo canción. Al momento de componer, el autor debe tomar decisiones para conservar la esencia de un género musical como el pasillo, donde el mejor resultado se obtuvo a través del mantenimiento de la rítmica, abriendo la línea tradicional compositiva gracias a la influencia de los recursos armónicos y poéticos asimilados por el autor para estas nuevas composiciones de pasillo canción.

## RECOMENDACIONES

En cualquier género musical es conveniente desarrollar un análisis armónico, melódico y rítmico minucioso para llegar a sus particularidades. La profundidad está en partir de lo general hacia lo más pequeño, para definir rasgos importantes que sirvan de guía en el entendimiento musical y futuros procesos de composición.

Cuando se aborda un género musical en un proceso de composición, es importante tomar decisiones en favor de la música, y tratar de mantener al menos un elemento tradicional, ya sea en lo rítmico, armónico o desarrollo melódico, sobre todo en lo rítmico en el caso del pasillo, para no perder su identidad musical y que siga siendo auditivamente reconocible.

Al desarrollar fases de composición, un autor no debe evitar la intuición, ya que esta podría ser la principal generadora de una identidad musical en un compositor. Debe existir un equilibrio entre lo teórico-práctico del lenguaje y la intuición natural de quien compone, alimentándose de las inspiraciones propias del ser humano al haber asimilado recursos musicales que pueden ser implementados espontáneamente.



## Referencias

- Ax, K. (2014). Pop-up. Arequipa, Perú: Cascahuesos.
- Bucheli, C. (Dirección). (2014). El nuevo pasillo [Película]. Ecuador.
- Cepeda, F. (2012). Memorias del II encuentro internacional de musicología. (M. G. Aguirre, Ed.) Loja, Loja, Ecuador.
- Compositores, E. p. (20 de octubre de 2014). Propiedad Intelectual. Recuperado el 11 de noviembre de 2016, de Propiedad Intelectual: <http://www.propiedadintelectual.gob.ec/el-pasillo-ecuadoriano-y-los-derechos-de-autor-de-los-compositores/>
- Correa, A. (2013). Bandada. Novísima poesía ecuatoriana. Quito, Ecuador: Luna de bolsillo.
- El pasillo de Ecuador, e. b. (10 de junio de 2016). El Universo. Recuperado el 18 de octubre de 2016, de El Universo: <http://www.eluniverso.com/vida-estilo/2016/06/10/nota/5625675/pasillo-busca-jovenes>
- Espel, G. (2009). Escuchar y escribir música popular: escritos sobre forma, diseño y técnicas de composición. Buenos Aires, Argentina: Melos.
- Gabis, C. (2012). Armonía Funcional. Buenos Aires, Argentina : Melos Ediciones Musicales.
- Godoy, M. (2007). Breve historia de la música del Ecuador. Quito, Ecuador: Ecuador.
- Granda, W. (2004). El pasillo ecuatoriano: noción de identidad sonora. (F. B. Lara, Ed.) Íconos (18).
- Guerrero, E. (2000). Pasillos y Pasilleros del Ecuador (1ra. ed.). Quito, Ecuador: Abya - Ayala.
- Guerrero, P. (1996). El pasillo en el Ecuador. Quito, Ecuador: Conmúsica.
- Guerrero, P. (2004). Enciclopedia de la música ecuatoriana, Tomo II. Quito, Ecuador: Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica y el Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana.
- Jurado, F. (2006). Rincones que cantan. . Quito, Ecuador: Trama.
- Martínez, A. (2012). Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina. Recuperado el 8 de agosto de 2016, de Biblioteca digital:

<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/analisis-formal-musica-popular-martinez.pdf>

- Mullo, J. (2009). *Música patrimonial del Ecuador*. Quito, Ecuador: La Tierra.
- Pattison, P. (1991). *Songwriting: Essential Guide to Lyric Form and Structure*. Boston, USA: Berklee Press.
- Pazmiño Trotta, T. (2014). *Recuperación del patrimonio musical intangible del Ecuador*. Quito , Ecuador: Pedro Jorge Vera de la CCE.
- Perricone, J. (2000). *Melody in songwriting* . Boston, USA: Berklee Press.
- Quilis, A. (1975). *Métrica Española (3ª edición ed.)*. Madrid, España: Ediciones Alcalá .
- Rivera, O. (2008). *Literatura en el pasillo ecuatoriano* . Quito, Ecuador: Tierra Adentro.
- Rodríguez, H. (1985). *Antología de la poesía ecuatoriana - Joyas de la literatura ecuatoriana*. Quito, Ecuador: Círculo de lectores S.A.
- Vizcaíno, S. (2015). *Hábitat del Camaleón*. Quito, Ecuador: Ruido Blanco.
- Wong, K. (2004). *La nacionalización y rocolización del pasillo ecuatoriano*. (F. R. Vélez, Ed.) *Ecuador Debate* , 273.
- Wong, K. (2013). *La música nacional: Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito, Ecuador: CCE.

## **Anexos**

Anexo 1

# Ya Sé Que No Estoy

Carlos Carrillo Toro

$\text{♩} = 94$

Chord progressions for the first system: C#m7, Dmaj, Dmaj, Amaj.

Chord progressions for the second system: B7, Emaj, Emaj, Emaj.

Instrument parts include Voice, Piano, Electric Guitar, Electric Bass, and Drum Set.

# Ya Sé Que No Estoy

2  
9

C7 Emaj Amaj#11

*mp* yo que ya no son rí o

Pno. *ff* *p*

E.Gtr. *ff* *p* Amaj#11

E.B. *ff* fill... *p*

D. S. *ff* *p*

13 F#m11 G#m11 Amaj#11

me pier do en la no che dis tin to

Pno. F#m11 G#m11 Amaj#11

E.Gtr. F#m11 G#m11 Amaj#11

E.B. F#m11 G#m11 Amaj#11

D. S. F#m11 G#m11 Amaj#11

Ya Sé Que No Estoy

17

D#m7(b5) G#7alt A maj

ma ña na se ré o tro des le í do

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

21

B7 E maj A maj#11

la *mf* nie bla i rá con tris te za

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

*mf* fill... *p*

# Ya Sé Que No Estoy

4  
25

F#m11 G#m11 Amaj#11

no mien te la llu via sea ce le ra a

Pno. *mf*

E.Gtr. *mf*

E.B. *mf*

D. S. *mf*

29

D#m7(b5) G#7alt A maj

mis nos a bri rán el des ti no

Pno. *p*

E.Gtr. *p*

E.B. *p*

D. S. *p*

# Ya Sé Que No Estoy

5

33 Fmaj Emaj F#m7

*f* ya no hay tiem— po to do que da el mie do muer de

Pno. *mf*

E.Gtr. *mf* Emaj F#m7

E.B.

D. S. *mf* fill...

37 Amaj#11 C#m7

la mi se ria— y yo ya sé que no es toy ya

Pno.

E.Gtr. Amaj#11 C#m7

E.B.

D. S.



# Ya Sé Que No Estoy

6  
41

Cmaj#5 Em7

sé que noes toy

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Cmaj#5 Em7 guitar solo

45

Em7 Fmaj Fmaj x3 F#m9

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Em7 Fmaj Fmaj F#m7

Ya Sé Que No Estoy

49

F#m9

Pno.

C#m7 Dmaj Dmaj

E.Gtr.

F#m9 C#m7 Dmaj Dmaj

E.B.

D. S.

fill...

*mf*

53

A maj B7 Emaj Emaj

Pno.

E.Gtr.

A maj B7 Emaj Emaj

E.B.

D. S.

# Ya Sé Que No Estoy

8 D7 Emaj Amaj#11

57 *mp* tú que sien tes la vi da

Pno. *f* *p*

E.Gtr. D7 Emaj Amaj#11 *f* *p*

E.B. *f* *p*

D. S. *f* *p* fill...

61 F#m11 G#m11 Amaj#11

*mf* me mi ras yo ar doy res pi ro o

Pno. *mp*

E.Gtr. F#m11 G#m11 Amaj#11 *mp*

E.B. *mp*

D. S. *mp*

62 es cri bo en el fon do del si len \_\_\_\_\_

Pno. 65

E.Gtr. 65

E.B. 65

D. S. 65

B7 Fmaj Emaj F#m7

D#m7(b5) G#7alt Amaj

69 **f** ya no hay tiem po to do que da el mie do muer de

Pno. 69 **mf**

E.Gtr. 69 **mf**

E.B. 69 **mf**

D. S. 69 **mf** fill...

B7 Fmaj Emaj F#m7

73

la mi se ria — y yo ya sé que noes toy ya

Pno.

73

Amaj#11 C#m7

E.Gtr.

E.B.

D. S.

73

Cmaj#5 B6

77

**ff** sé que noes toy

Pno.

77

**ff**

Cmaj#5 B6

E.Gtr.

77

**ff**

E.B.

77

**ff**

fill...

D. S.

77

**ff**

81

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

B6

A maj

A maj

A m7

fill...

fill...

85

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

F7

B/E

Detailed description: This is a musical score for guitar, piano, and drums, spanning measures 81 to 85. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The guitar part (E.Gtr.) features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The piano part (Pno.) consists of two staves, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line. The drums part (D. S.) is shown in a single staff with a double bar line at the beginning, indicating a drum set. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Chord symbols are provided for the guitar and piano parts. The guitar part has a 'fill...' section in measure 84. The piano part has a 'fill...' section in measure 84. The drums part has a 'fill...' section in measure 84. The score ends with a double bar line in measure 85.

Anexo 2

# Nosotros

♩ = 106

Carlos Carrillo Toro  
Para Nati

## INTRO

Voice

Ad libitum

Piano

Electric Guitar

Electric Bass

Drum Set

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

2 <sup>9</sup> Bbmaj Cmaj Nosotros Cmaj E7

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

13 Am7 G6 Fmaj#11

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

fill...



Nosotros

B♭maj

3

17

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Am7 G6 Fmaj#11 B♭maj

21

Am7 G6 Fmaj E♭maj

i no cen te tras de ti

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

4      A-7                                  G6                                  Fmaj                                  Bbmaj

Nosotros

25

que roun be so que nool vi de hoy

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.      kick overtime

Am7                                  G6                                  Fmaj                                  Ebmaj

29

ha blo sin to car te e e e

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Nosotros

33 A-9 G6 Fmaj Bbmaj

re gre sio nes en el fri o y

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S. fill...

37 D-7 D-7 Ebmaj Ebmaj

tú que res sa ber quien soy lle gar a don dees

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Nosotros

6 E7alt E7alt A-7

41

toy y tees pe ro

Pno. Am7 G6

E.Gtr.

E.B.

D. S.

45

Fmaj#11 Am7 G6

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Nosotros

A-7

G6

7

49

Fmaj#11 Bbmaj pa soal gu nas ho ra

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S. fill...

53

Fmaj Ebmaj A-7 G6 as a bra zan do teen la

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

8 Fmaj Bbmaj Nosotros A-9 G6

57  
 bru ma mi roal cie lo pa — raha

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Fmaj Ebmaj A-9 G6

61  
 blar te con mi voz al go — sal

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Nosotros

65 Fmaj Bbmaj D-7 D-7

va je y tú quie res sa ber quién

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S. fill...

69 Ebmaj Ebmaj E7alt E7alt

soy lle gar a don dees toy y tees

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S. fill...

Nosotros

10 C maj9 C maj9 F maj F maj#11

B  
73 pe ro — tees pe ro en mis sue ños yo sé que siem pre

Pno.

E.Gtr.  
73

E.B.

D. S.  
73

C maj9 C maj9 F maj F maj

77 bri llas — cuan do mi ras por den tro — y me

Pno.

E.Gtr.  
77

E.B.

D. S.  
77



Nosotros

81 Em7 Em7 Fmaj Fmaj F-7 Bb7 11

ha blas\_ me ha blas mien tras duer mo es cu cho cuan do

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

85 Cmaj Cmaj9 Fmaj Fmaj

lle ga as mea bra zas en si len cio\_

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

PIANO SOLO

12 Cmaj Cmaj Nosotros Fmaj Fmaj

89

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Cmaj Cmaj Fmaj Fmaj

93

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Nosotros

97 Cmaj Cmaj Fmaj Fm7 Bb7

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

101 Cmaj Cmaj Fmaj *rit.*

Fmaj F#-7b5 G6 G#

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

14 Am9 G6 Nosotros Fmaj Bbmaj#11

105

y

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S. fill...

Dm9 Dm9 Ebmaj Ebmaj

109

tú aho ra sa bes quien soy es toy don dees tás

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Nosotros

113 E7 E7b13 Cmaj Cmaj

tú y me que do — me que do en tus

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S. fill...

117 Fmaj Fmaj Cmaj Cmaj

sue ños — yo sé que siem pre bri llas — cuan do mi ras por

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Nosotros

16 Fmaj Fmaj Em11 Em11

121

den tro — y me ha blas — me ha blas mien tras

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Fmaj Fmaj Fm7 Bbmaj Cmaj Cmaj

125

duer mo es cu cho cuan do lle gas — yes to do lo que

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

125

Nosotros

129 Fmaj Fmaj Cmaj Cmaj

129  
quie ro — es to do lo que quie ro — es to do lo que

Pno.

129  
E.Gtr.

E.B.

129  
D. S. Fmaj Fmaj Cmaj Cmaj

133  
quie ro — yes to do lo que quie ro — es to do lo que

133  
Pno.

133  
E.Gtr.

E.B.

133  
D. S.





Anexo 3

# Todo Se Rompe

Carlos Carrillo Toro

INTRO  $\text{♩} = 98$

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Voice 1, Voice 2, Piano, Electric Guitar, Electric Bass, and Drum Set. The second system includes staves for Piano (Pno.), Electric Guitar (E.Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Drum Set (D. S.).

**Chords in the first system:**  
Piano: Em11, Em11, Dmaj  
Electric Guitar: Em11, Em11, Dmaj

**Chords in the second system:**  
Pno.: D/C, C6, Bm9, Bm9  
E.Gtr.: Dmaj, D/C, C6, Bm9, Bm9

The drum set part features a consistent pattern of eighth notes with accents, primarily on the snare and bass drums.

©

# Todo Se Rompe

**A** 2

Em9 Em9 F#m7 Gmaj Am9

de jé de per der me al fi nal la llu via

Pno.

E. Gtr.

E.B.

D. S.

Am9 Bm7 Bm7 Am9

se ca no pue do ca er no pue do ca er

Pno.

E. Gtr.

E.B.

D. S.

Todo Se Rompe

3

17 B7#9 Cmaj Em9 Em11

por que to do se rom pe due le es te fri o

Pno.

E. Gtr. B7#9 Cmaj Em9 Em11

E.B.

D. S. fill...

21 Em9 F#m7 Gmaj Am11 Am9 Bm7

pier doel e qui li brio no pue do ca er

Pno.

E. Gtr. Em9 F#m7 Gmaj Am11 Am9 Bm7

E.B.

D. S.

# Todo Se Rompe

4

25 B m11 Am9 B7#9 C maj

ay ya no pue do ca er por que to do se rom pe

Pno. B m11 Am9 B7#9 C maj

E. Gtr.

E. B.

D. S.

29 C maj9 B D maj D6 D maj

Pno. C maj9

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Todo Se Rompe

33 D6 Dmaj Dmaj D6

yaa ma ne ció

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

37 Dmaj Em11 Em9 Em9

yaa ma ne ció

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

# Todo Se Rompe

6 Em9 Dmaj Dmaj D6

41

yaa ma ne cíó o o o o o

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

D6 Gmaj9 A6

45

o yaa ma ne cíó yaa ma ne

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

# Todo Se Rompe

49

Bm9                      B7(b13)                      Cmaj#11

ció    y no soy \_\_\_ el mis mo\_

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

53

D/C                      A m/C                      D/C                      Cmaj                      D/C

53

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.    fill...

# Todo Se Rompe

8

57

C maj6 A D/E Em9 Em9

lle gan los re cuer dos y lain

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

61

Am9 Bm7 Bm11

fan cia es tan lí qui da no pue do ca er ay pe ro

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.



# Todo Se Rompe

9

65

Am11 B7#9 Cmaj Cmaj

quie ro ca er\_ por que to\_ do me rom pe\_ por que to\_ do se

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

69

D6 D6 Em11

rom pe por que to\_ do se rom pe e e

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

fill...

Todo Se Rompe

**B** 10 Dmaj Dmaj Dmaj Dmaj

Vocal line: / / / /  
Piano: / / / /  
E. Gtr.: 73 / / / /  
E.B.: / / / /  
D. S.: 73 / / / /

77 Dmaj Dmaj D6 Dmaj

yaa ma ne cio

Vocal line: yaa ma ne cio / / / /  
Piano: / / / /  
E. Gtr.: 77 / / / /  
E.B.: / / / /  
D. S.: 77 / / / /

Todo Se Rompe

81 Em11 Em9 Em9 Em9

yaa ma ne ció

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

85 Dmaj Dmaj D6 D6

yaa ma ne ció o o o

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Todo Se Rompe

12 G maj9 A6

89 yaa ma ne ció yaa ma ne ció

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S. Bm9 B7(13) Cmaj#11 Cmaj

93 y no soy — el mis mo no soy — el

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Todo Se Rompe

97 Bm7 Bm7 Am7 Am9

mis mo y no soy — el mis mo

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S. fill...

OUTRO

101 G maj Em11 Em11 Dmaj

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Todo Se Rompe

14

105

Pno.

D/C C6

E.Gtr.

D maj D/C C6

E.B.

D. S.

108

Pno.

D maj9/E

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Detailed description: This is a musical score for the song 'Todo Se Rompe'. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 105 to 107, and the second system covers measures 108 to 110. The instruments are Piano (Pno.), Electric Guitar (E.Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Double Bass (D.S.). The key signature has one sharp (F#). In the first system, the piano part has a melodic line with a slur over measures 106 and 107. The guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes. Chord markings 'D/C', 'C6', and 'D maj' are placed above the guitar staff. The second system shows the piano playing block chords, the guitar playing sustained chords, and the bass playing a simple eighth-note line. Measure numbers 105 and 108 are indicated at the start of their respective systems.

Anexo 4

# Señales Detonantes

Carlos Carrillo Toro

♩ = 94

## INTRO

Voice

Ad libitum

Piano

Electric Guitar

Electric Bass

Drum Set

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Señales Detonantes

2  
9

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Bbmaj(#11) A7b9 A7b9 Gm7

13

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

G m7 F maj F maj G m7



Señales Detonantes

17

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

es

A 7b9

A 7b9

A

21

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

ta mos — los dos mi ran do la ven

Dm7

Señales Detonantes

4  
25

ta na nos a bra zaen tre la bruma las es

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

29

tre llas de le jos nos sa lu dan son pa

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Señales Detonantes

33 la bras que en el cie lo se di bu jan a a

Pno. A7 A7b9 Gm7 Gm7

E.Gtr.

E.B.

D. S. B

37 a y u nas se que dan

Pno. F maj F maj Ebmaj(#11) Ebmaj(#11)

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Señales Detonantes', page 5. The score is arranged for five instruments: voice, piano (Pno.), electric guitar (E.Gtr.), electric bass (E.B.), and double bass (D. S.). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor). The vocal line starts at measure 33 with the lyrics 'la bras que en el cie lo se di bu jan a a'. The piano accompaniment features chords A7, A7b9, Gm7, and Gm7. The electric guitar part has a solo section starting at measure 37, marked with a 'B' in a box. The electric bass and double bass parts provide a rhythmic foundation with eighth and sixteenth notes. The piano part has a solo section starting at measure 37, marked with an 'a' in a box, featuring chords F maj, F maj, Ebmaj(#11), and Ebmaj(#11). The double bass part has a solo section starting at measure 37, marked with an 'A' in a box, featuring chords F maj, F maj, Ebmaj(#11), and Ebmaj(#11).

Señales Detonantes

6  
41

o tras sei rán por a hi u nas se que da rán

Pno. 41 Fmaj6 Fmaj6 Ebmaj(#11 Ebmaj

E.Gtr. 41

E.B. 41

D. S. 41

45

o tras sei rán por a hi u nas se que da rán mi

Pno. 45 Fmaj6 Fmaj6 Gm7 A7(b9)

E.Gtr. 45

E.B. 45

D. S. 45 fill...

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Señales Detonantes'. It consists of six staves: a vocal line, a piano accompaniment (Pno.), an electric guitar (E.Gtr.), an electric bass (E.B.), and a double bass (D. S.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 41 to 44. The second system covers measures 45 to 48. The vocal line has lyrics in Spanish. The piano accompaniment includes chord symbols: Fmaj6, Ebmaj(#11), and Ebmaj. The electric guitar part features chords: Fmaj6, Gm7, and A7(b9). The double bass part includes a 'fill...' instruction in measure 47. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

Señales Detonantes

49 rán do nos — y o tras i rán a rran

Pno. 49 Dm7 Dm7 Dm7/C Bbmaj

E.Gtr. 49

E.B. 49

D. S. 49

53 cán do se — la ca sa es ta rá siem prees pe

Pno. 53 Dm7 Dm7 Gm7 A7(9)

E.Gtr. 53

E.B. 53

D. S. 53

Señales Detonantes

8

57

rán do nos \_\_\_\_\_ el cie loa lum bra rá nues tros\_\_ lu

57 Dm7 Dm7 Dm7/C Bbmaj

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

57

61

ga res \_\_\_\_\_ los ár bo les\_\_ se me cen sin\_\_ nin

61 Dm7 Dm7 Gm7 A7(♯9)

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

61

Señales Detonantes

65

gún te mor \_\_\_\_\_ dos y tres los nú me ros\_\_\_ se

Pno. Dm7 Dm7 Dm7/C Bbmaj

E.Gtr.

E.B.

D. S. fill... fill...

69 **BRIDGE**

ña les \_\_\_\_\_

Pno. Dm7 Dm7 Dm7

E.Gtr. guitar solo Dm7 Dm7

E.B. fill...

D. S.

Señales Detonantes

10  
73

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

73

77

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.



Señales Detonantes

81

Gm7 Fmaj Ebmaj Ebmaj es

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

A

86

Dm7

ta mos — los dos par pa dean do en tre

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Señales Detonantes' on page 11. The score is arranged for five instruments: vocal line, piano (Pno.), electric guitar (E.Gtr.), electric bass (E.B.), and double bass (D. S.). The piece is in 3/4 time and features a key signature of one flat (Bb). The first system (measures 81-85) shows the vocal line with lyrics 'es' and guitar chords Gm7, Fmaj, Ebmaj, Ebmaj. The piano part has a rhythmic accompaniment. The electric guitar and electric bass parts provide harmonic support. The double bass part has a walking bass line. A section marker 'A' is placed below measure 85. The second system (measures 86-90) begins with the vocal line singing 'ta mos — los dos par pa dean do en tre'. The piano part features a Dm7 chord in measure 86. The electric guitar and electric bass parts continue with their respective parts, and the double bass part maintains its walking bass line.

Señales Detonantes

12

90

li bros que dan cuer daa nues tra vi da y sus

Gm6 Dm7

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

94

ho jas van so nan doen tre — la bru ma son se

Dm/C Bbmaj Dm7 Dm7

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Señales Detonantes

98

ña les de to nan tes en el co ra zón a a

A 7 A 7b9 G m7 G m7

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

102

a y u nas se que dan

F maj F maj Ebmaj(#11) Ebmaj(#11)

B

E.Gtr.

E.B.

D. S.

102

Señales Detonantes

14

106

o tras sei rán por a hí — u nas se que da rán

F maj6 F maj6 Ebmaj(#11 Ebmaj

Pno.

106

E.Gtr.

E.B.

106

D. S.

110

o tras sei rán por a hí — u nas se que da rán — mi

F maj6 F maj6 G m7 A 7(b9)

Pno.

110

E.Gtr.

E.B.

110

D. S.

Señales Detonantes

114

rán do nos — y o tras i rán a — rran

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

118

cán do se — la ca sa es ta rá siem pree pe

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Chords: Dm7, Dm7/C, Bbmaj, Dm7, Gm7, A7b9

Señales Detonantes

16

122

rán do nos el cie loa lum bra rá nues tros lu

Dm7 Dm7 Dm7/C Bbmaj

Pno.

122

E.Gtr.

E.B.

122

D. S.

126

ga res los ár bo les se me cen sin nin

Dm7 Dm7 Gm7 A7b9

Pno.

126

E.Gtr.

E.B.

126

D. S.

Señales Detonantes

130

gún te mor — dos y tres — los nú me ros — se

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

134

OUTRO

ña les — dos y tres — los nú me ros — se

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

fill.

Señales Detonantes

18

138

ña les — dos y tres — los nú me ros — se

Pno. D m7 D m7 D m7/C Bbmaj

E. Gtr.

E. B.

D. S. fill...

142

ña les —

Pno. D m7 A 7b9 G m7

E. Gtr.

E. B.

D. S.



Señales Detonantes

146

Pno.

F maj Gm7 E° 7

E.Gtr.

E.B.

D. S.

146

Detailed description: This musical score is for the piece 'Señales Detonantes' on page 19. It features four staves: Piano (Pno.), Electric Guitar (E.Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Double Bass (D. S.). The Piano part is the most active, with a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The melody consists of quarter notes: F4, G4, A4, Bb4, and C5. The accompaniment features chords: F major (F-A-C) in the first measure, G minor 7 (G-Bb-F) in the second, and E major 7 (E-G-B) in the third. The Electric Guitar, Electric Bass, and Double Bass parts are mostly silent, indicated by rests on their respective staves. The score is marked with a '146' at the beginning of each staff. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 4/4.



Que ya no está

2  
9

mar no soy na da des pués de mi qui

Pno.

E.Gtr. Cmaj9 Cmaj9 Gmaj9 Gmaj9

E.B.

D. S.

13

sie ra em pe zar des de ce ro sin

Pno.

E.Gtr. Am9 Am9 Bm7 Bm7

E.B.

D. S.

Que ya no está

17

ma nos que sos ten gan es te cuer po que ya noes

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Cmaj9 Cmaj9 D6 D6

21

tá que ya se se fue que ya no

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Em7 Em7 D6 D6

Que ya no está

4  
25

es tá no va a vol ver D6

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Cmaj Cmaj9 D6 D6

29

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Gmaj Gmaj D/F# D/F#

Que ya no está

33

Pno.

F maj Fmaj#11 Em7 Em7

E.Gtr.

F maj Fmaj#11 Em7 Em7

E.B.

D. S.

37

Pno.

G maj Gmaj9 D/F# D/F#

E.Gtr.

G maj Gmaj9 D/F# D/F#

E.B.

D. S.

Que ya no está

6

41

Pno.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

41

F maj Fmaj#11 Em7 Em7

41

G6 G maj

45

sien to queaho raes toy des ha bi

Pno.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

45

Fmaj7#11 Fmaj7#11 G6 G maj

Que ya no está

49 ta do mi pre gun taes có mo he lle ga doa

Pno.

E.Gtr. G maj9 G maj9 Eb+ maj7(#11) Eb+ maj7(#11)

E.B.

D. S.

53 qui a ban do na do quie roha blar me al sa

Pno.

E.Gtr. G maj7 G maj7 C maj9 C maj9

E.B.

D. S.

Detailed description: This is a musical score for the song 'Que ya no está'. It consists of six staves. The top staff is the vocal line, starting at measure 49 with the lyrics 'ta do mi pre gun taes có mo he lle ga doa'. The second staff is the piano accompaniment (Pno.), with a treble and bass clef. The third staff is the electric guitar (E.Gtr.), with a treble clef and chord diagrams above it: G maj9, G maj9, Eb+ maj7(#11), and Eb+ maj7(#11). The fourth staff is the electric bass (E.B.), with a bass clef. The fifth staff is the double bass (D. S.), with a bass clef and a double bar line at the beginning. The sixth staff is the piano accompaniment (Pno.), with a treble and bass clef, starting at measure 53 with the lyrics 'qui a ban do na do quie roha blar me al sa'. The seventh staff is the electric guitar (E.Gtr.), with a treble clef and chord diagrams above it: G maj7, G maj7, C maj9, and C maj9. The eighth staff is the electric bass (E.B.), with a bass clef. The ninth staff is the double bass (D. S.), with a bass clef and a double bar line at the beginning.





Que ya no está

65 cuer po a dis pa rar a que lla

65 D6 D#7 Em7 Em7 Em7

69 luz que ya noes tá a no ha bla

69 D6 D6 Cmaj9 Cmaj9 Cmaj9

Detailed description: This musical score is for the song 'Que ya no está' on page 9. It features a vocal line and accompaniment for piano (Pno.), electric guitar (E.Gtr.), electric bass (E.B.), and drums (D.S.). The score is divided into two systems. The first system (measures 65-68) has a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The vocal line starts with 'cuer po a dis pa rar a que lla'. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. The guitar part features chords D6, D#7, and Em7. The bass line follows the vocal melody. The drum part has a steady quarter-note pattern. The second system (measures 69-72) continues the vocal line with 'luz que ya noes tá a no ha bla'. The piano accompaniment continues with similar chordal textures. The guitar part features chords D6 and Cmaj9. The bass line continues to follow the vocal melody. The drum part maintains the same pattern.

Que ya no está

10

73

más que ya noes tá que ya se

Pno.

D6 D#7 Em7 Em7

E.Gtr.

E.B.

D. S.

77

fue que ya noes tá a no vaa vol

Pno.

D6 D6 Cmaj9 Cmaj9

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Que ya no está

81

ve er

Pno.

D6 D6 Em7 F#m7

E.Gtr.

E.B.

D. S.

85

Gmaj9 Gmaj9 Em9 F#m7

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Detailed description: This page of a musical score for the song 'Que ya no está' (page 11) contains two systems of music. The first system starts at measure 81 and includes a vocal line with the lyrics 've er', a piano accompaniment, an electric guitar part with chords D6, D6, Em7, and F#m7, an electric bass line, and a double bass line. The second system starts at measure 85 and includes a piano accompaniment, an electric guitar part with chords Gmaj9, Gmaj9, Em9, and F#m7, an electric bass line, and a double bass line. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature.

Que ya no está

12  
89

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

89

Gmaj9 Gmaj9 Em9 F#m7

93

Pno.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

93

Gmaj9 Gmaj9 Em9 F#m7

Detailed description: This is a musical score for the song 'Que ya no está'. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 12 and ends at measure 89. The second system starts at measure 93 and ends at measure 97. Each system includes a vocal line (top staff), piano accompaniment (Pno., two staves), electric guitar (E.Gtr., one staff), electric bass (E.B., one staff), and double bass (D. S., one staff). The key signature is one sharp (F#). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes. The electric guitar part has a melodic line with some bends. The electric bass and double bass parts provide a steady bass line. Chord changes are indicated below the guitar and bass staves: Gmaj9, Gmaj9, Em9, and F#m7.

Que ya no está

97

Pno.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

G maj9 G maj9 Bbmaj7 Am7

101

Pno.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Abmaj Abmaj Gmaj7 Gmaj9

Detailed description: This musical score is for the piece 'Que ya no está' on page 13. It features four staves: Piano (Pno.), Electric Guitar (E. Gtr.), Electric Bass (E. B.), and Double Bass (D. S.). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 97 and ends at measure 100. The second system starts at measure 101 and ends at measure 104. The key signature is one sharp (F#). The piano part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The electric guitar part features chords and melodic lines. The electric bass and double bass parts provide a steady bass line. Chord changes are indicated above the electric guitar staff: G maj9, G maj9, Bbmaj7, and Am7 in the first system; Abmaj, Abmaj, Gmaj7, and Gmaj9 in the second system.

Anexo 6

# Fantasma Animal Adentro

Carlos Carrillo Toro

♩ = 106

## INTRO

Music score for the first system, measures 1-4. The score includes staves for Voice, Electric Guitar, Piano, Electric Bass, and Drum Set. The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor) and the time signature is 3/4. The Piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The Electric Guitar part has a chord progression of Abmaj9 and Gm13. The other instruments are marked with rests.

Music score for the second system, measures 5-8. The score includes staves for E. Gtr., Pno., E. B., and D. S. The key signature and time signature remain the same. The Electric Guitar part has a chord progression of Abmaj9, Gm13, and Bb6. The Piano part continues with its melodic and bass lines. The other instruments are marked with rests. A 'fill...' is indicated at the end of the Electric Guitar staff in measure 8.

Fantasma Animal Adentro

**A** 2

Él re cos ta do a hí es pe ran do el

E.Gtr. Abmaj Gm13

Pno.

E.B.

D. S.

13

fin a ver sial guien vie ne a sal var su al ma

E.Gtr. Abmaj Gm13 Bb6

Pno.

E.B.

D. S.



Fantasma Animal Adentro

17

gris me jor llé ven mea mi me jor llé ven mea

E.Gtr. Abmaj9 Gm13

Pno.

E.B.

D. S.

21

mi de jen a rran car me dees te cuer po y sa

E.Gtr. Abmaj9 Gm13 Bb6

Pno.

E.B.

D. S.

Fantasma Animal Adentro

4  
25

lir de ja ya de llo rar es cu cho ron

E.Gtr. Abmaj9 Gm9

Pno.

E.B.

D. S.

29

ro near la vi da muer de el tiempo muer deel ver soy al go

E.Gtr. Abmaj9 Gm9 Bb6

Pno.

E.B.

D. S.

Fantasma Animal Adentro

33

más

E. Gtr.

Abmaj Bbsus

Pno.

33

E. B.

33

D. S.

**B**

yo soy el mons truo que sees con de del fan tas ma que

37

E. Gtr.

Cm11 Ebmaj Abmaj Gm11

Pno.

37

E. B.

37

D. S.

Fantasma Animal Adentro

6

41

rom pe — nues tra vi daal ca er

E.Gtr.

Cm11 Ebmaj Abmaj G7b9

Pno.

E.B.

D. S.

45

un ga toa zul me — lo di jo — Gm11 ar de rael — in fi

E.Gtr.

Cm11 Ebmaj Abmaj Gm11

Pno.

E.B.

D. S.

Fantasma Animal Adentro

49

ni to... vol ve rás a ca Añmaj vol ve rás... a na

E.Gtr. Cm11 Ebmaj Abmaj G7b9

Pno.

E.B.

D. S. fill...

BRIDGE

53

cer

E.Gtr. Cm9 Dbmaj Ebmaj6 Fm9

Pno.

E.B.

D. S.

Fantasma Animal Adentro

8

57

E. Gtr.

Pno.

E. B.

D. S.

57

57

57

57

61

E. Gtr.

Pno.

E. B.

D. S.

61

61

61

61

Cm9 Dbmaj Ebmaj6 Fm9

Gm13 Gm13 Abmaj

Fantasma Animal Adentro

65 Gm13 A♭maj

E. Gtr.

Pno.

E. B.

D. S.

69 A

no no mees cu cha lle

E. Gtr.

Pno.

E. B.

D. S.

69 Gm13 B♭6 A♭maj

Detailed description: This page contains musical notation for measures 65-68 and 69-72. The score is arranged in five systems. The first system (measures 65-68) features guitar and piano parts. The guitar part consists of whole rests. The piano part has a rhythmic pattern of eighth notes and chords. Chord markings 'Gm13' and 'A♭maj' are placed above the piano staff. The second system (measures 69-72) includes a vocal line with lyrics 'no no mees cu cha lle' and a section marker 'A'. The guitar part has whole rests. The piano part continues with chords and some slurs. Chord markings 'Gm13', 'B♭6', and 'A♭maj' are present. The bass and double bass parts also have whole rests.

Fantasma Animal Adentro

10  
73

gar so loes pe rael fi nal a ce le\_\_\_\_ rael

E.Gtr.

Gm13 Abmaj

Pno.

E.B.

D. S.

77

tiem po ya se vae lec tri\_\_ ci dad dice que aho ra se

E.Gtr.

Gm13 Bb6 Abmaj9

Pno.

E.B.

D. S.



Fantasma Animal Adentro

81

va que se va por a hí des gas tan doel si

E.Gtr.

Gm9 Abmaj9

Pno.

81

E.B.

81

D. S.

Bsus

85

len cio se mi rael es pe jo Abmaj re gre sa tees

E.Gtr.

Gm13 Bsus Abmaj Abmaj

Pno.

85

E.B.

85

D. S.

Fantasma Animal Adentro

12  
89

**B**

pe ro yo soy eñ mons truo que sees

E.Gtr. A Cm11 Ebmaj

Pno.

E.B. 89

D. S. 89

93

con de del fan tas ma que rom pe nues tra vi daal ca

E.Gtr. Abmaj Gm11 Cm11 Ebmaj

Pno. 93

E.B. 93

D. S. 93

Fantasma Animal Adentro

97

er un ga toa zul me lo

E.Gtr. A♭maj Cm11 E♭maj

Pno.

97

E.B.

D. S.

101

di jo — Gm11 ar de ráel — in fi ni to — vol ve rás a ca

E.Gtr. A♭maj Gm11 Cm11 E♭maj

Pno.

101

E.B.

D. S.

Detailed description: This page of a musical score for 'Fantasma Animal Adentro' contains two systems of music. The first system (measures 97-100) features a vocal line with lyrics 'er un ga toa zul me lo'. The instrumental parts include an electric guitar (E.Gtr.) with chords A♭maj, Cm11, and E♭maj; a piano (Pno.) with a steady accompaniment; an electric bass (E.B.) with a walking bass line; and a double bass (D.S.) with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system (measures 101-104) features a vocal line with lyrics 'di jo — Gm11 ar de ráel — in fi ni to — vol ve rás a ca'. The instrumental parts continue with the same instruments and parts, with the E.Gtr. part showing chords A♭maj, Gm11, Cm11, and E♭maj.

Fantasma Animal Adentro

14

105 **OUTRO**

er vol ve rás a na cer e e e

E.Gtr. 105 A♭maj G7b9 Cm11 Bm7b5

Pno. 105

E.B. 105

D. S. 105

109 e

E.Gtr. 109 Bb6 Am7b5 A♭maj A♭maj

Pno. 109

E.B. 109

D. S. 109

Fantasma Animal Adentro

113

E. Gtr.

113

B<sup>♭</sup>sus B<sup>♭</sup>sus B<sup>♭</sup>sus

Pno.

113

E. B.

113

D. S.

fill...

Detailed description: This is a musical score for page 15 of 'Fantasma Animal Adentro'. It features five staves. The top staff is empty. The second staff is for Electric Guitar (E. Gtr.) and contains three measures of B<sup>♭</sup>sus chords. The third staff is for Piano (Pno.) and contains two staves of music with various notes and rests. The fourth staff is for Electric Bass (E. B.) and contains three measures of music. The fifth staff is for Double Bass (D. S.) and contains three measures of music, with the first measure marked 'fill...'. The score is in a key with two flats and a 4/4 time signature.