



# **UNIVERSIDAD DE LAS ARTES**

## **Escuela de Artes Musicales y Sonoras**

Presentación Artística de 45 minutos con Componente de Investigación

### **CREACIÓN DE CINCO PASILLOS APLICANDO LAS TÉCNICAS COMPOSITIVAS DE NICASIO SAFADI Y GERARDO GUEVARA**

Para obtener el Título de:

**Licenciada en Artes Musicales y Sonoras**

Autora:

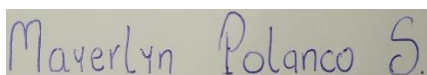
**Ingrid Mayerlyn Polanco Sobenis**

GUAYAQUIL – ECUADOR

Año: 2021

### **Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación**

Yo, Ingrid Mayerlyn Polanco Sobenis, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Artes Musicales y Sonoras. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación\* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma de la estudiante

\*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

## **Miembros del tribunal de defensa**

Juan Carlos Franco Cortez  
Tutor del Proyecto

Juan Alejandro Posso Cordero  
Miembro del tribunal de defensa

Manuel Alejandro Larrea Peralta  
Miembro del tribunal de defensa

## **Agradecimientos**

A mis padres que con mucho esfuerzo costearon mis estudios musicales y me enseñaron que con dedicación y constancia podía ganar terreno en el ámbito musical si ese era mi anhelo.

A mi familia que siempre me apoyó para seguir adelante en esta carrera.

A mi querida Elina Manzano de Félix, la responsable de mi formación pianística desde temprana edad y quien, a pesar de ya no estar en este mundo, dejó en mí una huella inextinguible con sus conocimientos impartidos.

A la historiadora Jenny Estrada, quien durante mi estancia por la Escuela del Pasillo “Nicasio Safadi” infundió en mí un inquebrantable amor por la música de identidad nacional, lo mismo que me ha motivado a realizar el presente trabajo.

A mi profesora de piano en la Universidad de las Artes, la Mg. Zoila Cevallos Lecaro, quien con paciencia y amor aportó en gran manera a mi formación superior.

A Owar Cedeño, quien cuando estaba a punto de desmayar me tendió su mano y me animó a confiar en mi capacidad y talento.

## **Dedicatoria**

El presente trabajo es el resultado de mi esfuerzo y compromiso durante todos mis años de formación artístico musical. Lo dedico con mucho cariño a mis padres por el apoyo y la motivación constante para superarme y alcanzar mis metas.

## Resumen

Muchos estudiantes de música a nivel local desarrollan sus proyectos de grado en torno al análisis y estudio de las técnicas compositivas de determinados artistas y, en base a esto, hacen sus propios arreglos o composiciones, pero muy pocos seleccionan a compositores ecuatorianos como objeto de su investigación. Dado que he podido constatar que muchos de los géneros musicales ecuatorianos han sido invisibilizados por gran parte de la población, he desarrollado este trabajo movida por un profundo interés en contribuir a revalorizarlos. A través de una investigación documental, una investigación de documentos multimedia y el método experimental, el presente escrito profundiza en aspectos importantes del pasillo ecuatoriano tocante a su origen, evolución, tipos y características. También, analiza las técnicas de composición popular propias de Nicasio Safadi y las técnicas de composición académica propias de Gerardo Guevara para delimitar su forma, sus recursos melódicos y rítmicos y sus progresiones armónicas a fin de tomar este material como soporte para componer cinco pasillos ecuatorianos para ensambles de formato corto, dando como resultado un producto artístico en el que lo popular y lo académico converjan.

**Palabras clave:** pasillo, música ecuatoriana, nacionalismo musical, Gerardo Guevara, Nicasio Safadi.

## **Abstract**

Many local music students develop their degree projects around the analysis and study of the compositional techniques of many artists and, based on this, make their own arrangements or compositions, but very few select Ecuadorian composers as the object of their investigation. Given that I have been able to verify that many of the Ecuadorian musical genres have been made invisible by a large part of the population, I have developed this work motivated by a great interest in contributing to revalue them. Through a documentary investigation, an investigation of multimedia documents and the experimental method, this writing delves into important aspects of the Ecuadorian pasillo regarding its origin, evolution, types and characteristics. It also analyzes the popular composition techniques of Nicasio Safadi and the academic composition techniques of Gerardo Guevara to delimit its form, its melodic and rhythmic resources and its harmonic progressions in order to take this material as a support to compose five Ecuadorian pasillos for short-format ensembles, resulting in an artistic product in which the popular and the academic converge.

**Keywords:** pasillo, Ecuadorian music, musical nationalism, Gerardo Guevara, Nicasio Safadi.

## Contenido

Índice de tablas .....	10
Introducción.....	11
<b>Capítulo I: Planteamiento del problema .....</b>	<b>13</b>
Objetivo general.....	13
Objetivos específicos .....	13
Formulación del problema .....	13
Justificación de la investigación .....	14
<b>Capítulo II: Marco teórico.....</b>	<b>16</b>
Antecedentes .....	16
El origen del pasillo .....	18
Tipos de pasillos .....	21
Estructura del pasillo .....	23
Componentes rítmicos del pasillo.....	24
Componentes armónicos del pasillo .....	24
Recursos melódicos del pasillo.....	25
Relación entre la música y el texto .....	26
Evolución del pasillo .....	27
Breve biografía de Nicasio Safadi .....	28
Breve biografía de Gerardo Guevara .....	29
<b>Capítulo III: Metodología .....</b>	<b>31</b>
Análisis de las técnicas compositivas de Nicasio Safadi a partir de las obras “Sueño y dicha”, “Invernal” y “Jilguerito tráeme besos”.....	31
Análisis del pasillo “Sueño y dicha”.....	31
Análisis del pasillo “Invernal” .....	32
Análisis del pasillo “Jilguerito tráeme besos” .....	33
Análisis de las técnicas compositivas de Gerardo Guevara a partir de las obras “Despedida”, “Pasillo” y “El espantapájaros” .....	34
Análisis del pasillo “Despedida” .....	34
Análisis del pasillo “Pasillo” .....	35
Análisis del pasillo “El espantapájaros” .....	36
<b>Capítulo IV: Propuesta artística .....</b>	<b>38</b>
Conceptualización y montaje de los pasillos inéditos en relación con las obras de Nicasio Safadi y Gerardo Guevara que fueron objeto de estudio.....	38



Análisis de las técnicas compositivas de los pasillos inéditos “Sobre la infancia”, “Sobre el amor”, “Sobre el olvido”, “Sobre el baile” y “Sobre el fin del mundo”.....	40
Análisis del pasillo “Sobre la infancia” .....	40
Análisis del pasillo “Sobre el amor” .....	41
Análisis del pasillo “Sobre el olvido” .....	43
Análisis del pasillo “Sobre el baile” .....	44
Análisis del pasillo “Sobre el fin del mundo” .....	45
<b>Capítulo V: Presentación artística .....</b>	<b>47</b>
Descripción .....	47
<b>Capítulo VI: Conclusiones y recomendaciones.....</b>	<b>48</b>
Conclusiones .....	48
Recomendaciones .....	49
<b>Bibliografía.....</b>	<b>51</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>52</b>

## Índice de tablas

<b>Tabla 1:</b> Estructura del pasillo.....	24
<b>Tabla 2:</b> Análisis del pasillo "Sueño y dicha" .....	31
<b>Tabla 3:</b> Análisis del pasillo "Invernal" .....	32
<b>Tabla 4:</b> Análisis del pasillo "Jilguerito tráeme besos" .....	33
<b>Tabla 5:</b> Análisis del pasillo "Despedida».....	34
<b>Tabla 6:</b> Análisis del pasillo "Pasillo" .....	36
<b>Tabla 7:</b> Análisis del pasillo "El espantapájaros" .....	37
<b>Tabla 8:</b> Análisis del pasillo "Sobre la infancia" .....	40
<b>Tabla 9:</b> Análisis del pasillo "Sobre el amor" .....	42
<b>Tabla 10:</b> Análisis del pasillo "Sobre el olvido" .....	43
<b>Tabla 11:</b> Análisis del pasillo "Sobre el baile" .....	44
<b>Tabla 12:</b> Análisis del pasillo "Sobre el fin del mundo" .....	45

## Introducción

El pasillo —un género que algunos autores sitúan como descendiente directo del vals europeo, y del cual se diferencia por el doble golpe del bajo— fue un género ampliamente explorado desde la primera mitad del siglo XIX. Fue gracias a las bandas militares que llegaron de la independencia que este género empezó a popularizarse. Se adaptó al medio americano primero desde Venezuela, luego, se extendió a Colombia y parte de Centroamérica y, finalmente, se asentó en el Ecuador y se convirtió en un género representativo de la música popular mestiza. Hacia finales del siglo XIX importantes representantes del pentagrama nacional se dieron a la tarea de trabajar en composiciones inéditas de este género partiendo de sus conocimientos adquiridos en la academia, es así que a compositores como Aparicio Córdoba —por citar alguno— se le atribuye la creación del tema “Los bandidos”, uno de los primeros pasillos escritos a finales del siglo XIX.

La presente investigación se centra en el pasillo ecuatoriano desde lo popular y lo académico al presentar el análisis de tres trabajos de los compositores Nicasio Safadi y Gerardo Guevara. El primero, guayaquileño, empírico y multinstrumentista, que perteneció a las primeras generaciones de compositores de pasillo en el Ecuador (1920-1940), y el segundo, quiteño y académico, perteneciente a la edad de oro del pasillo ecuatoriano (1950-1969). El interés por estos compositores al analizar sus obras es ahondar en sus técnicas compositivas más relevantes en lo que concierne a las progresiones armónicas, los patrones rítmicos y los recursos melódicos que utilizan para, en base a ello, componer cinco pasillos para ensambles de formato corto.

Este trabajo será de gran valía para quienes deseen centrarse en todo lo que está alrededor de la gran figura del pasillo como género de la música popular mestiza del Ecuador, permitirá comprender el origen del pasillo como un género musical muy complejo por su rica variedad cultural y musical, un género que se crea a partir de

hibridaciones culturales; un producto transcultural, como casi todo lo relacionado al arte y la cultura que se ha creado en Latinoamérica por la obvia razón del antecedente pre colonial, colonial y post colonial. Se usan diferentes instrumentos por regiones, diferentes recursos melódicos y rítmicos, y esa variedad no solo nacional sino, también internacional, es uno de los agregados más importantes en la vasta creación musical de lo que al género pasillo respecta.

En efecto, el primer capítulo de este trabajo presentará los objetivos, el planteamiento del problema y la justificación de la investigación. El segundo capítulo hará un recuento histórico del pasillo ecuatoriano, explicará cuáles son sus componentes rítmicos, armónicos y melódicos más relevantes y presentará los aspectos más relevantes de la vida y obra de los compositores Nicasio Safadi y Gerardo Guevara. El tercer capítulo presentará el marco metodológico como un estudio de composición musical para descubrir las técnicas compositivas que usaron Nicasio Safadi en “*Sueño y dicha*”, “*Invernal*” y “*Jilguerito tráeme besos*”, y Gerardo Guevara en “*Despedida*”, “*Pasillo*” y “*El espantapájaros*”. El cuarto capítulo demostrará cómo fueron implementados los resultados de la investigación antes mencionada al componer cinco pasillos ecuatorianos para ensambles de formato corto. El quinto capítulo pondrá de manifiesto cómo se llevará a cabo la presentación artística en la que se estrenarán los pasillos inéditos que serán el resultado de la presente investigación y, finalmente, el sexto capítulo proporcionará conclusiones y recomendaciones oportunas al lector.

Cabe mencionar que durante el desarrollo de un proyecto artístico generalmente suelen presentarse complicaciones y esta no ha sido la excepción. Principalmente, esto ha sido así debido a la pandemia y emergencia sanitaria que se vivió a nivel mundial mientras se gestaba el presente proyecto. Con todo, el trabajo pudo culminarse cabalmente.

## Capítulo I: Planteamiento del problema

### Objetivo general

- Crear cinco pasillos ecuatorianos para ensambles de formato corto aplicando las técnicas compositivas de Nicasio Safadi y Gerardo Guevara.

### Objetivos específicos

- Analizar las técnicas de composición popular propias de Nicasio Safadi a partir de las obras “*Sueño y dicha*”, “*Invernal*” y “*Jilguerito tráeme besos*”, y las técnicas de composición académica de Gerardo Guevara a partir de las obras “*Despedida*”, “*Pasillo*” y “*El espantapájaros*”.
- Clasificar las técnicas compositivas de Nicasio Safadi y Gerardo Guevara de acuerdo con su forma, sus recursos melódicos y rítmicos y sus progresiones armónicas.
- Componer cinco pasillos ecuatorianos para ensambles de formato corto a partir de las técnicas compositivas de Nicasio Safadi y Gerardo Guevara.
- Interpretar cinco pasillos ecuatorianos inéditos para ensambles de formato corto.

### Formulación del problema

Nicasio Safadi y Gerardo Guevara son dos compositores de pasillo ecuatoriano de diferente estirpe. Safadi, de ascendencia libanesa, creció desde su niñez en Guayaquil y aprendió a tocar de manera empírica varios instrumentos como bandolín, guitarra y piano. Su composición es en mayor medida sólo musical, comenzó a grabar desde 1930 y sus obras, por lo general, son musicalizaciones de poemas influenciados por el tardío modernismo ecuatoriano. Por otro lado, Guevara comenzó a componer desde 1950,

durante la época de oro del pasillo, mientras vivía en Guayaquil. La diferencia entre estos dos autores no solo radica en que se desarrollaran en distintas épocas sino, también, y tal vez la característica más importante, en que Guevara había estudiado música en el Conservatorio Nacional de Quito y, luego, en la Escuela de Música de París, es decir, se formó como un músico académico.

En todo caso, resulta atrayente el poder realizar una comparación entre estos dos estilos musicales (el popular y el académico) partiendo del trabajo de los emblemáticos Safadi y Guevara y, en efecto, componer a partir de la comparación de estos dos estilos. Es por esta razón que se ha planificado el presente trabajo de investigación y creación musical tomando como base las siguientes preguntas: ¿cómo se pueden clasificar las técnicas de composición musical populares y académicas del pasillo ecuatoriano?, ¿qué diferencias se pueden encontrar entre la composición de Nicasio Safadi y Gerardo Guevara al pertenecer estos dos a épocas y formaciones distintas? y, por último, ¿cómo se pueden aplicar las técnicas compositivas que se descubrirán en esta investigación sobre Safadi y Guevara en composiciones inéditas del género pasillo ecuatoriano?

### **Justificación de la investigación**

Son muchos los estudiantes de las carreras de música en las diversas Universidades de Guayaquil que se interesan por desarrollar sus proyectos de grado en torno al análisis y el estudio de las técnicas compositivas de determinados artistas a fin de realizar arreglos musicales propios o componer a partir de los resultados de su investigación, sin embargo, no muchos de los miembros de este grupo seleccionan a compositores ecuatorianos como objeto de su investigación. Por otro lado, se ha constatado que muchos de los géneros musicales (el yumbo, el danzante, el pasillo, el pasacalle, entre otros) con los que antes se sentía representada gran parte de la población ecuatoriana, actualmente han sido

invisibilizados. Por consiguiente, se ha llevado a cabo este trabajo debido a un profundo interés por contribuir a revalorizarlos y, a su vez, contribuir a la ampliación del repertorio de música nacional inédita en el Ecuador. De ahí que el presente proyecto de titulación se centre en el estudio del pasillo, un género que ha representado desde el siglo XX a gran parte de la población mestiza del Ecuador.

Lo antes mencionado no quiere decir que en nuestro país no se esté dando importancia a la música nacional. De hecho, la guayaquileña Jenny Estrada, quien es escritora e historiadora, ha fundado la primera y única escuela del pasillo que tiene el Ecuador hasta el momento, allí se ofrecen 25 becas anuales para transferir a las nuevas generaciones la interpretación de nuestro género de identidad musical: el pasillo. Además, Estrada es responsable de la existencia del primer y único concurso nacional para jóvenes compositores del pasillo ecuatoriano. Ahora bien, pese a que sus aportes han sido de gran valía, no se podrá experimentar cambios a mayor escala en el panorama de la composición y difusión de la música nacional si los mismos músicos ecuatorianos no contribuyen en ello con ahínco. En conclusión, este trabajo está centrado en el estudio de las técnicas compositivas de Nicasio Safadi y Gerardo Guevara con la finalidad de componer cinco pasillos ecuatorianos que amplíen el repertorio del pentagrama nacional y, a su vez, enaltezcan la obra de los emblemáticos compositores antes mencionados.

## Capítulo II: Marco teórico

### Antecedentes

Aunque específicamente no existe un trabajo sobre composición de pasillos a través de la investigación y recreación de estilos musicales de Gerardo Guevara y Nicasio Safadi, esta parte de la investigación se basó en otros trabajos sobre el pasillo donde son expuestas características rítmicas, armónicas, melódicas y de forma. Los trabajos de investigación musical se utilizaron para entender el origen y la composición del pasillo, su evolución, y diversificación, y para situar el trabajo de los autores Gerardo Guevara y Nicasio Safadi en el género mencionado. En cuanto al origen, hay muchas teorías; se puede decir que cada una tiene en parte algo de cierto. Lo realmente certero es que no existe un solo camino en la evolución de algún género musical hacia el pasillo latinoamericano. Se puede hablar de los distintos tipos de vales europeos, ya sea el francés, austríaco o alemán, pero el pasillo surge como música popular, es decir: no canónica. Lo que ocurre después es la adaptación de ciertos elementos culturales urbanos<sup>1</sup> en la composición del pasillo como canción, lo que en estudios de musicología llaman folclore, sobre todo para estudiar la música popular europea.

Como se había mencionado, y luego de repasar ciertos aspectos característicos del pasillo, es crucial explicar las investigaciones sobre Nicasio Safadi y Gerardo Guevara. Así pues, se tomó como referencia un análisis de la influencia académica en la composición de pasillos en una comparación entre Gerardo Guevara y Carlos Rubira Infante, investigación elaborada por Blanca Andrea Santos.<sup>2</sup> Esta tesis aportó en gran

---

<sup>1</sup> Evelyn García Vera, Williams Malucín Tuarez y Génesis Alarcón Fuentes, «Pasillo Ecuatoriano, Origen Identidad y Olvido», Revista de Estrategias del Desarrollo Empresarial. Marzo, 2018 Vol.4 No.11, 19-27. Pg. 20.

<sup>2</sup> Blanca Santos. *Influencia de la instrucción académica en la composición de pasillos. Estudio comparativo de dos obras de los compositores Gerardo Guevara y Carlos Rubira Infante, para elaborar un patrón de*



manera a la presente investigación porque no solo permitió determinar las características compositivas de Gerardo Guevara y su clave diferenciación con Nicasio Safadi, sino que, el marco teórico también fue de utilidad por contener una breve reseña sobre la historia del pasillo.

Otro estudio que se usó, por su característica de ser una amplia reseña del pasillo ecuatoriano en general, fue *Pasillos y Pasilleros del Ecuador* de Edwing Guerrero Blum. Desde la introducción este libro muestra una historia de la evolución del pasillo bailable y canción y, además, explica la diferenciación entre el pasillo costeño y el pasillo serrano. Este texto sirvió para definir mejor el marco teórico de la investigación porque se utilizó como una referencia constante a casi todas las obras de pasillo ecuatoriano con sus autores y compositores. Además de esto, Guerrero Blum, al ser un recopilador de datos sobre este género folclórico del pasillo, presenta en el libro ensayos sobre la estructura rítmica del pasillo hecha por el profesor Alfredo Lucero.

Sin duda alguna, la investigación de musicología lleva a cabo una ardua labor historiográfica. Actualmente, en la academia también se valora el trabajo creativo. En las universidades se entiende el trabajo de investigación científica y de creación artística como dos producciones distintas epistemológicamente. Hay una distinción clara en la formulación de elementos: un texto que se expresa con claridad sobre algún tema de manera axiomática para encontrar una verdad objetiva y, por otra parte, la creación artística que se carga con subjetividad y es realizada en otro tipo de formatos como partituras o un producto audiovisual. Alejandro Brianza plantea que es necesario para la universidad como sede de conocimiento académico una valoración igualitaria:

[...] no se pueden comparar las producciones artísticas con las rigurosamente científicas, pero si ambos productos son resultados de investigaciones radicadas en la universidad, la misma debe asegurar las posibilidades de

desarrollo y financiamiento para ambas actividades, difundiendo sus resultados y valorándolas por igual.<sup>3</sup>

Así pues, el marco en que se desarrolla este proyecto de investigación es la musicología, y esto es así para desarrollar de una forma más concreta la parte práctica, que es la creación de piezas musicales. La investigación musicológica, según Brianza, es la que «se ocupa de describir a la música en términos históricos, atendiendo al patrimonio musical existente [...] como procesos dependientes del desarrollo cultural.»<sup>4</sup> Esta es, probablemente, la parte de este proyecto más ligado a la labor académica universitaria, debido a su adaptación a la técnica de «investigación formal». Dentro de esta investigación musicológica será necesaria la relación entre el origen histórico del pasillo y el devenir cultural que ocurría en el Ecuador republicano, liberal y los años posteriores, en donde se enmarcaron las composiciones de Nicasio Safadi y Gerardo Guevara.

### **El origen del pasillo**

El pasillo, de manera más formal, es descrito como un género transcultural, «colectivo y multirregional»<sup>5</sup> debido a la hibridación de varios componentes melódicos y rítmicos populares de diferentes regiones. Esto demuestra la complejidad por la asimilación folclórica identitaria musical en distintas regiones del norte de Sudamérica. El pasillo tradicional tiene su origen en el vals europeo, un ritmo de baile en tres tiempos, la diferencia entre este y el pasillo ecuatoriano reside en que el vals está hecho en tres tiempos para pasos de baile largos; esto se puede entender al recordar los pasos de vals

---

<sup>3</sup> Alejandro Brianza, «Planteos acerca de la investigación - creación en música y su relación con la investigación científica en el contexto actual latinoamericano», Buenos Aires: Universidad Nacional de Lanús, s.f. versión PDF: [https://www.academia.edu/15698530/Planteos\\_acerca\\_de\\_la\\_investigaci%C3%B3n\\_creaci%C3%B3n\\_en\\_m%C3%BAsica\\_y\\_su\\_relaci%C3%B3n\\_con\\_la\\_investigaci%C3%B3n\\_cient%C3%ADfica\\_en\\_el\\_contexto\\_actual\\_latinoamericano](https://www.academia.edu/15698530/Planteos_acerca_de_la_investigaci%C3%B3n_creaci%C3%B3n_en_m%C3%BAsica_y_su_relaci%C3%B3n_con_la_investigaci%C3%B3n_cient%C3%ADfica_en_el_contexto_actual_latinoamericano), 2.

<sup>4</sup> Alejandro Brianza, «Planteos acerca de la investigación...», 3.

<sup>5</sup> Mario Godoy, *Pasillo Historia, innovación e impacto* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2018), 104.

en un matrimonio o fiesta de quinceaños típica. Por su parte, el pasillo se da con pasos cortos, ese es el cambio que ocurre durante la época republicana, donde se da el nacimiento de este género musical en Ecuador. Cabe recordar que la mayoría de nuestra influencia musical viene por parte de migrantes españoles, donde había llegado antes el vals europeo:

El Pasillo tiene su origen desde el vals europeo, se introduce en América como una transformación en el baile con pasos más cortos o dobles, que se populariza en Colombia y Venezuela; llegando al Ecuador con las bandas de músicas militares [...] <sup>6</sup>

La tradición del pasillo empieza con los ejércitos independentistas latinoamericanos desde la segunda década del siglo XIX. La tradición criolla de bailar valeses o contrapasos en fiestas de salón es el inicio del pasillo que va expandiéndose por lo que sería luego la Gran Colombia y países del caribe. Tras ser acogido popularmente comienza a interpretarse en instituciones académicas y conservatorios, que eran manejados por la iglesia católica en la edad republicana, pero fue luego de las independencias latinoamericanas cuando el pasillo tomó un alcance cultural popular con agrupaciones sociales que se dedicaban a tocar música en fiestas en la calle o serenatas, a estas agrupaciones se las conoció como las estudiantinas. <sup>7</sup>

Otra autora que afirma el origen del pasillo como una tradición musical europea, pero «criollizada», es la historiadora Jenny Estrada, quien explica lo siguiente:

No hay documentos que indiquen el período exacto en el que nuestro pasillo comenzó a cantarse. Lo que sí podemos afirmar es que, con posteridad a la fundación del primer Conservatorio Nacional (Quito 1870), empiezan a circular manuscritos de partituras de pasillos compuestos por autores como Carlos Amable Ortiz, a través de las cuales es posible estudiar la evolución del pasillo ecuatoriano desde la segunda mitad del siglo XIX. Algunos

---

<sup>6</sup> Evelyn García; Williams Malucín y Génesis Alarcón, «Pasillo Ecuatoriano, Origen Identidad y Olvido», 20.

<sup>7</sup> Mario Godoy, «Museo del pasillo en Quito», capítulo de Día a Día emitido el 10 de febrero del 2019, video en Youtube, acceso 12 de enero de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=s-e74ZuzCII&feature=youtu.be>. «3:11». La estudiantina es un grupo musical generalmente de estudiantes universitarios; a mediados del siglo XIX en Quito se comenzaron a formar estudiantinas que se dedicaban cada vez más a dar serenatas o a tocar en fiestas populares, esto hizo que el pasillo se arraigue cada vez más en la cultura ecuatoriana.

tratadistas expresan que el origen del nombre pasillo, dado a que este género se encuentra en Europa, en un alegre ritmo que las bandas de pueblo tocaban en las tiendas de aficionados o en pequeñas plazas de toros y corrales del ámbito rural, al que se conocía como «El paseílo».<sup>8</sup>

Esta sería una explicación simplemente etimológica del pasillo. La historiadora Jenny Estrada afirma que, investigadores ecuatorianos coinciden en que la denominación del pasillo data de la época en que el ritmo era únicamente bailable, y «los pasitos cortos que daban los bailarines al danzar inspiraron la denominación con la cual lo conocemos hasta hoy.»<sup>9</sup> Lo que hace diferente al vals y al pasillo son los acentos en el bajo. Además, son de diferente sentimiento, «el pasillo sale del alma», esto dicho en contraposición a la música formal o académica, «como la música oficial» de la mayoría de recientes naciones hispanoamericanas. Era muy común que las élites criollas tengan la percepción esnobista de que la música clásica, neoclásica y romántica (del romanticismo europeo) estaba por encima de cualquier otro género en el nivel estético, producto de esto se crean las escuelas de música y conservatorios del siglo XIX. En la primera década del siglo XX el pasillo se transforma en canción de amor. Es desde este momento que el pasillo no dejará de componerse sin tener en cuenta la letra, es decir, el poema que acompañará a la música y viceversa.

El pasillo tuvo una asimilación popular como género de baile durante el siglo XIX, pero a principios del siglo XX toma mucho de la forma de la canción, un género lírico de la poesía italiana *provenzal* antes del renacimiento; este es el género lírico que daría origen después al famoso soneto, muy utilizado en poesía española, francesa e italiana, incluso, William Shakespeare incursionaría en este género lírico. Esto sería en breves rasgos, ya que, en este trabajo se trata de estudiar las características musicales del pasillo, como el ritmo y la composición melódica de este género musical y no literario. Por otro

---

<sup>8</sup> Jenny Estrada. Conferencia sobre la evolución del pasillo. Conferencia llevada a cabo en clases en la Escuela del Pasillo Nicasio Safadi, Guayaquil, 2014.

<sup>9</sup> Jenny Estrada, «Conferencia sobre el pasillo ecuatoriano», «4:48».

lado, se ha planteado que el pasillo es diferente al vals, pero también tiene rasgos que conservó por el hecho de que no dejó de tener una función folclórica, popular y ligada siempre a la urbanidad moderna de las ciudades. Esto será de vital importancia al estudiar las composiciones de Nicasio Safadi, quien vivió una época en la que la literatura estaba muy ligada a la representación de la urbanidad guayaquileña.

### **Tipos de pasillos**

La evolución del pasillo, tomando en cuenta su origen en el vals europeo, pasa por dos vertientes rítmicas importantes: el pasilloailable y el pasillo canción. Esta clasificación es la más importante no solo en Ecuador sino en países como Colombia y Venezuela. Otra clasificación importante para el pasillo es la regional, es decir, el costeño y el serrano, con diversas influencias, autores y temas. Como indican los autores, García, Malucín y Alarcón: «Se encuentran dos tipos de pasillo: el fiestero y el lento vocal instrumental; este último de mayor ahínco dentro de la Costa Ecuatoriana.»<sup>10</sup> Un ejemplo claro de esto es *Guayaquil de mis amores* de tiempo ligero y alegre, melodía compuesta por el mismo Nicasio Safadi. Una de las características de este pasillo es que está en tonalidad menor, pero con un ritmo alegre, escrita en un compás de  $\frac{3}{4}$  con un tempo por arriba de las 110 negras por minuto, es decir, con una rapidez que se diferencia del pasillo tradicional serrano que, por lo general, tiende a usar un tiempo más lento y a ser melancólico. En este tipo de pasillo también domina la tonalidad menor. Como indica Mario Godoy: «Ejemplo: el pasillo lamparilla, compuesto por Miguel Ángel Cáceres y Elisa Borja con letra de dolor y lágrimas interpretado a un tiempo lento.»<sup>11</sup> Por otro lado, el mismo Godoy cita un texto de Rodrigo Chávez de 1935 donde asegura que «en la región litoral se amalgamó el pasillo con el amorfino montuvio, naciendo los «pasillos

---

<sup>10</sup> Evelyn García, «Pasillo Ecuatoriano, Origen Identidad y Olvido», 20.

<sup>11</sup> Mario Godoy, *Pasillo Historia, innovación e impacto*, 105.

costeños.»<sup>12</sup> Respecto a la tradición del pasillo serrano tenemos como característica principal el aporte de la tradición andina precolonial que serían las siguientes:

Melodías con substratos pentafónicos; traslación melódica; armonía influenciada por los enlaces armónicos típicos del yaraví, sanjuanito, danzante y yumbo: VI-II-V-I (indigenización del pasillo).<sup>13</sup>

Siguiendo la línea del musicólogo Mario Godoy encontramos en el origen mestizo del pasillo dos vertientes de creación, desarrollo y apreciación estética. La primera es de tradición auditiva, perteneciente a un sistema ligado al ritmo y la danza y la segunda de tradición académica insertado en un sistema rítmico-morfológico de canción.<sup>14</sup> Como se ha explicado con anterioridad el pasillo bailable es la primera forma de desarrollo del género, pero tampoco es preciso que se entienda la evolución del pasillo como un género bailable de fiesta hacia un pasillo canción o pasillo académico, porque nunca se dejó de producir todas esas diferentes vertientes del mismo. Lo importante de esta vertiente del pasillo es que está ligado a la coreografía de la danza, de hecho, según M. Godoy estructuralmente el pasillo puede ser entendido como pasillo de danza o canción<sup>15</sup>.

La producción del pasillo canción, también denominada «la época clásica del pasillo» se sitúa entre los años 30 y 60 del siglo XX<sup>16</sup> cuando se musicalizaron poemas de corte modernistas y posrománticos del Ecuador y el mundo. A partir de los años 50 se diversificaron por su forma de producción de pasillo canción en tres partes. La primera vertiente es en la cual los propios compositores de música son los que producen las letras, y su contenido es prácticamente medido y estudiado; esto desembocaría en la música rockolera que tiene más difusión y es más popular. La otra está compuesta por las recreaciones musicales que se apegaron a la forma de componer pasillo clásico, o que

---

<sup>12</sup> Mario Godoy, *El pasillo en América*, (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2018), 191.

<sup>13</sup> Mario Godoy, *El pasillo en América*, 188.

<sup>14</sup> Mario Godoy, *El pasillo en América*, 185.

<sup>15</sup> Mario Godoy, *El pasillo en América*, 186.

<sup>16</sup> Mario Godoy, *El pasillo en América*, 189.

desarrollaron formatos puramente ligados al estilo compositivo de cada autor o a su origen cultural. Este tipo de pasillo canción tiene menos apoyo económico y menos difusión. Por último, el pasillo académico o de concierto con su gran compositor. A este respecto, cabe mencionar que una de las máximas figuras en la música ecuatoriana es Luis H. Salgado y a este se le suma Gerardo Guevara como uno de los mayores compositores de música tradicional y sinfónica del país. La característica de este tipo de creación musical es la complejidad a la que se apega el estilo melódico y armónico, además de tener composiciones para cada instrumento. Este tipo de pasillo canción fue vital para la revitalización de instrumentos olvidados en la interpretación de la música nacional y, sobre todo, el reconocimiento de cada forma de género musical que influenció al pasillo como el gran género de la cultura nacional. Al ser compuesto para ser interpretado en cada detalle, se convierte en objeto de estudio para la academia en cualquier parte del mundo.

### **Estructura del pasillo**

El pasillo ecuatoriano tiene una característica típica: se compone siempre en un compás de  $\frac{3}{4}$  y, estructuralmente, Mario Godoy indica que está compuesto por la siguiente forma: A-B-B, o, A-B-C.<sup>17</sup> No obstante, esta estructura puede variar entre cada compositor. De ahí que, según la historiadora Jenny Estrada, el pasillo posea una estructura que corresponde a la forma B'ABACABA, allí las partes se presentan de la siguiente forma:

---

<sup>17</sup> Mario Godoy, *Pasillo Historia, innovación e impacto*, 106.

**Tabla 1: Estructura del pasillo**

Enunciación	B	Generalmente un fragmento del primer tema
Estribillo	A	Pequeño segmento, usualmente en modo mayor, que servirá de enlace entre los temas principales
Tema 1	B	En modo menor
Estribillo	A	
Tema 2	C	En modo mayor
Estribillo	A	
Tema 1	B	
Estribillo	A	

### **Componentes rítmicos del pasillo**

Teniendo en cuenta que el pasillo está escrito en un compás de  $\frac{3}{4}$ , el patrón rítmico más tradicional de este género consiste en dos corcheas, silencio de corchea, corchea y negra. Esto podemos comprobarlo al analizar el bajo en pasillos tales como: “Guayaquil, pórtico de oro”, “El alma en los labios”, “Romance de mi destino”, entre otros. No obstante, el pasillo también se ejecuta con diversas células rítmicas que se derivan de la original. Por ejemplo: dos corcheas, silencio de corchea y tres corcheas, también se utilizan seis corcheas, o tres negras, incluso, corchea, silencio de corchea, corchea, silencio de corchea, corchea, silencio de corchea. Esto varía con cada compositor.

### **Componentes armónicos del pasillo**

El investigador Omar Domínguez menciona en su video *Análisis melódico y armónico del pasillo ecuatoriano* que en los estribillos del pasillo se estila utilizar «las progresiones V7 – Im, V7 – Im – bVII – bII y sus variaciones en base a esta armonía.»<sup>18</sup> Ahora bien, al realizar el análisis de los tres pasillos de Safadi y los tres pasillos de Guevara que fueron objeto de estudio del presente trabajo, también se halló que las cadencias perfectas son

---

<sup>18</sup> Omar Domínguez: «Análisis armónico y melódico del pasillo ecuatoriano».



muy utilizadas y que, ocasionalmente, se incluyen la cadencia plagal y la cadencia rota, así como los dominantes secundarios y los dominantes secundarios deceptivos. El uso de tensiones suele ser aislado en el caso de los pasillos populares, pero no es así en lo que respecta a los pasillos académicos, en estos últimos también se presentan modulaciones, acordes disminuidos, acordes de intercambio modal e inversiones. El uso de cada uno de estos recursos varía realmente de acuerdo al gusto e, incluso, preparación de cada compositor.

### **Recursos melódicos del pasillo**

En *Análisis melódico y armónico del pasillo ecuatoriano*, Omar Domínguez indica que la estructura melódica del pasillo se basa en «dos frases musicales de 4 compases cada una»<sup>19</sup> y, el análisis de los pasillos abordados en el presente trabajo corrobora esto en gran manera. Sin embargo, existen otros recursos melódicos que caracterizan monumentalmente al pasillo, entre ellos está el desarrollo de pasajes con terceras, cuartas, quintas y sextas dobles y el uso de aproximaciones cromáticas o tensiones disponibles en la melodía, también se estila hacer un acompañamiento con octavas al final de las frases o en los estribillos. Entre los recursos menos frecuentes, pero también utilizados para adornar la melodía, se encuentran los mordentes, trémolos y trinos. No obstante, sobre este último aspecto cabe mencionar que, aunque a veces no se registren en la partitura, los intérpretes tienen la libertad de embellecer su ejecución recurriendo a su uso. En *Análisis melódico y armónico del pasillo ecuatoriano*, Domínguez también menciona que el pasillo criollo costeño suele incluir tres melodías, es decir, no presenta acordes ni acompañamiento rítmico, sino que hace uso del contrapunto.

---

<sup>19</sup> Omar Domínguez: «Análisis armónico...».

## **Relación entre la música y el texto**

En las primeras décadas del siglo XX, cuando la aparición de los poetas modernistas impacta en la sensibilidad de los músicos, los poemas pasan a constituirse en el complemento inseparable de las nuevas composiciones, las cuales traen impreso el sentimiento de profunda melancolía propia de los poetas pertenecientes a la llamada “Generación decapitada”. Es a partir de esta etapa que el pasillo ecuatoriano se aferra a la prevalencia del tono menor y se vuelve más lento, marcando diferencias sustanciales con sus alegres similares de Colombia, Venezuela y otros países y, también, entre los pasillos serranos y costeños.<sup>20</sup> El músico e investigador Juan Carlos Franco, así como Adriadna Reyes, definen dos etapas claves en el pasillo ecuatoriano, la segunda es la más importante para este apartado; entre 1900 y 1940 se compone pasillo ligado a la tradición modernista de la poesía ecuatoriana.<sup>21</sup>

El pasillo tiene una relación estrecha entre la composición musical y la letra desde su conversión a pasillo canción. Como se mencionó antes, este género lírico *provenzal* que data desde el medioevo era interpretado por juglares, cantantes profanos, debido a que casi toda la producción artística y cultural estaba ligada a la iglesia. Aquí se puede denotar una especie de similitud, entre la música secular del medioevo que, por lo general, trataba de romance, incluso también con la música de cortejo que se interpretaba en salones por trovadores, con el pasillo canción. Es una similitud que tiene relación con unas condiciones similares porque la sociedad ecuatoriana, a principios del siglo XX, vivía una secularización producto de la separación Iglesia-Estado por la revolución liberal. Muchos pasillos a partir de la segunda década del siglo XX fueron

---

<sup>20</sup> Jenny Estrada. «Conferencia sobre el pasillo ecuatoriano». (Guayaquil: Biblioteca Municipal de Guayaquil, 2014).

<sup>21</sup> Juan Carlos Franco y Adriadna Reyes, «nuevas propuestas desde la creación interpretación y producción del pasillo en el Ecuador», ponencia dictada en noviembre de 2019, video en Facebook, acceso 12 de febrero de 2021 «3:50», <https://m.facebook.com/groups/230062777103463?view=permalink&id=2904011656375215>.

musicalizaciones de poemas modernistas de autores como Medardo Ángel Silva, Arturo Borja o Ernesto Noboa y Caamaño; con obras como “El alma en los labios”, “Se va con algo mío”, “Emoción vespéral” o “Para mí tu recuerdo”. También es importante mencionar que el momento del pasillo modernista coincide con la introducción de la industria musical y el uso de las radiofrecuencias en Ecuador. Es entonces cuando realmente el pasillo se afianza social y culturalmente al imaginario ecuatoriano.

### **Evolución del pasillo**

El pasillo no tuvo una estratificación en cuanto a género musical durante los siglos XIX y gran parte del siglo XX debido a que surgió como un estilo o una forma de vals que se interpeló por muchos autores y músicos. Esa había sido la premisa que había explicado Mario Godoy sobre la transculturalidad de nuestro pasillo tradicional, con diferencias regionales, tónicas y rítmicas.

Por otro lado, el investigador Juan Carlos Franco y Adriadna Reyes hablan de dos etapas clave del pasillo, que podríamos entender como las dos etapas hermenéuticas, porque es como se asimiló el pasillo para el público y para los músicos y autores, estos son: el pasillo como identidad nacionalista y el pasillo modernista.<sup>22</sup> El pasillo de corte nacionalista se da a partir de las últimas décadas del siglo XIX hasta principios del siglo XX, podríamos encontrar en otras artes como la literatura también un ferviente nacionalismo; una intención de construir el mito moderno de la república nacional y como ejemplo está Cumandá (1879) de Juan León Mera. Esto nos lleva a entender que el arte está ligado al constructo social y, por ende, el pasillo, como bien lo mencionan Juan Franco y Adriadna Reyes, es una expresión del mestizaje cultural ecuatoriano.<sup>23</sup> Es

---

<sup>22</sup> Juan Carlos Franco y Adriadna Reyes, «nuevas propuestas desde la creación interpretación y producción del pasillo en el Ecuador», «4:10».

<sup>23</sup> Juan Carlos Franco y Adriadna Reyes, «nuevas propuestas desde la creación interpretación y producción del pasillo en el Ecuador», «4:50».

importante tener en cuenta que la relación de la expresión artística se manifiesta en pos de acontecimientos.

Así mismo, cabe mencionar que las primeras partituras que poseemos fueron transcritas por Carlos Amable Ortiz. El tema “No te olvidaré”<sup>24</sup> es el del pasillo más antiguo. Y aquí es importante la aclaración de que el pasillo ya se componía dentro de los conservatorios municipales a finales del siglo XX. Este era usado para los bailes de salón de la aristocracia criolla ecuatoriana, pero luego de su intervención popular es que se vuelve parte del folclor y comienza su ciclo como pasillo canción. Aquí podríamos entender que, si bien el pasillo durante el siglo XIX se desarrolla popularmente sin partituras, de músico a músico, o de «oído a oído», existe una apropiación y desarrollo en conservatorios de Quito, es decir, se da el pasillo académico y, después, se da la evolución como pasillo canción, otra vez popular. Pero obviamente nunca se dejó de producir pasillo por parte de músicos con formación académica, lo que podemos constatar en Gerardo Guevara.<sup>25</sup>

### **Breve biografía de Nicasio Safadi**

Nicasio Espiridión Safadi Reves (1897, Beirut - 1968, Guayaquil) migró junto a su familia a la edad de 5 años a Guayaquil, ciudad porteña, al igual que Beirut. Fue un músico autodidacta, aprendió a tocar la guitarra a los 13 y luego la mandolina, el contrabajo y el piano. Es conocido por haber sido parte de diferentes tipos de dúos musicales con cantantes como «José Alberto Valdiviezo, Amador Zapatier, Marco Landívar y Moisés Cortez.»<sup>26</sup> Pero, sin duda, el dueto más famoso del que formó parte es el Ibáñez-Safadi,

---

<sup>24</sup> Jenny Estrada, «Conferencia sobre el pasillo ecuatoriano».

<sup>25</sup> Mario Godoy, *Pasillo Historia, innovación e impacto*, 107.

<sup>26</sup> Mario Godoy, *Pasillo Historia, innovación e impacto*, 292.

también conocido como dúo Ecuador, «[...] que en 1930 viajó a los Estados Unidos para grabar 28 discos de música popular ecuatoriana.»<sup>27</sup>

La gran capacidad para componer las melodías de canciones icónicas de música popular guayaquileña y nacional es la que lo ha posicionado como uno de los artistas ecuatorianos más importantes del siglo XX. Hitos inolvidables musicales como “Guayaquil de mis amores”, “La divina canción”, “Los jilgueros” o “Invernal” lo catapultaron como uno de los compositores de música popular más laureados de su generación.

### **Breve biografía de Gerardo Guevara**

Luis Gerardo Guevara Viteri (1930, Quito) desde muy pequeño estuvo ligado a la música formal, siendo parte del coro del colegio La Salle en Quito hasta sus doce años, cuando ingresa al conservatorio de su ciudad en 1942. En principio estudia oboe por un año, luego, también por un año, violín y después piano. En cuanto a la parte teórico-musical, se forma en un principio con clases de dictado musical y armonía. Recordando la década de 1950, durante la cual se muda a Guayaquil, es importante recalcar su trabajo como saxofonista en Quito para la orquesta Salgado Jr.<sup>28</sup>

En Guayaquil, ciudad a la que se muda exactamente a los 20 años, trabaja como pianista para orquestas de baile y en 1955 compone el pasillo “El espantapájaros”. En esta ciudad Guevara continúa con su formación musical en el conservatorio Antonio Neumane, hasta que en 1959 consigue una beca otorgada por la UNESCO para estudiar música en la *École de musique* de París. Esto va a ser clave para su carrera musical. En 1962 entra al servicio de investigación de la Radio Televisión francesa, para graduarse en 1967 como director de orquesta. En 1972 retorna finalmente a Ecuador y forma parte de

---

<sup>27</sup> Ibidem

<sup>28</sup> Mario Godoy, *Pasillo Historia, innovación e impacto*, 238.

la fundación de la SAYCE,<sup>29</sup> que sigue vigente hasta el día de hoy. Durante los años 1974 y 1975 fue el director de la Orquesta Sinfónica del Ecuador y entre 1908 y 1988, director del Conservatorio Nacional con sede en la ciudad de Quito.<sup>30</sup>

Definitivamente Gerardo Guevara tuvo una de las trayectorias artísticas más relevantes en la historia del Ecuador con una vasta creación musical con temas como “Despedida” o la musicalización del afamado poema de Medardo Ángel Silva “Se va con algo mío”.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Sociedad de autores y compositores ecuatorianos.

<sup>30</sup> Mario Godoy, *Pasillo Historia, innovación e impacto*, 238.

<sup>31</sup> *Ibíd*em


### Capítulo III: Metodología

#### Análisis de las técnicas compositivas de Nicasio Safadi a partir de las obras “Sueño y dicha”, “Invernal” y “Jilguerito tráeme besos”

#### Análisis del pasillo “Sueño y dicha”

“Sueño y dicha” es un pasillo popular compuesto en tonalidad de La menor, posee una estructura tradicional, una figuración rítmica variada y una armonía que recurre frecuentemente a los acordes dominantes secundarios. A continuación, se presenta una tabla con información más detallada:

**Tabla 2: Análisis del pasillo “Sueño y dicha”**

Tonalidad	Forma	
La menor	<b>Estructura</b>	<b>Número de compases</b>
	Enunciación (C)	3
	Estribillo (A)	5
	Tema 1 (B)	16
	Estribillo (A)	5
	Tema 1 (B)	16
	Estribillo (A)	5
	Tema 2 (C)	16
	Estribillo (A)	5
	Tema 2 (C)	16
	Estribillo (A)	5
<b>Recursos melódicos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>* Desarrollo de pasajes con terceras, quintas y sextas dobles</li> <li>* Uso de tensiones</li> <li>* Uso de aproximaciones cromáticas</li> <li>* Figuración en corcheas, tresillos, negras, negras con punto y blancas</li> </ul>	
<b>Recursos armónicos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>* Presencia de acordes con inversión</li> </ul> <div style="margin-top: 5px;"> <p>E7/B</p>  </div>	

	* Uso de dominantes secundarios y dominantes secundarios deceptivos
<b>Progresiones armónicas</b>	V7/VI – VIm, (V7/VI) V7/II – IIm IIm – V7 – Imaj
<b>Patrones rítmicos</b>	* Uso de diversos patrones rítmicos 

### Análisis del pasillo “Invernal”

“Invernal” es un pasillo popular compuesto en tonalidad de Mi menor, posee una estructura tradicional, su melodía se desarrolla mayormente con pasajes de terceras dobles, hace uso de la técnica de chord melody en el estribillo y recurre con frecuencia a la cadencia plagal. A continuación, se presenta una tabla con información más detallada:

**Tabla 3: Análisis del pasillo “Invernal”**

Tonalidad	Forma	
	Estructura	Número de compases
Mi menor	Enunciación (C)	4
	Estribillo (A)	8
	Tema 1 (B)	16
	Estribillo (A)	8
	Tema 1 (B)	16
	Estribillo (A)	8
	Tema 2 (C)	24
	Estribillo (A)	8
	Tema 2 (C)	25
<b>Recursos melódicos</b>	* Desarrollo de pasajes con terceras dobles * Uso de chord melody * Uso de tensiones * Uso de aproximaciones cromáticas * Figuración en corcheas, negras, blancas y blancas con punto	
<b>Recursos armónicos</b>	* Uso de cadencia perfecta (V – I) * Uso de cadencia plagal (IV – I)	



	* Uso de dominantes secundarios y dominantes secundarios deceptivos
<b>Progresiones armónicas</b>	V7 – I IV – I V7/VI – VI, (V7/VI) (V7/III) V7/II – IIm
<b>Patrones rítmicos</b>	* Uso de diversos patrones rítmicos 

### Análisis del pasillo “Jilguerito tráeme besos”

“Jilguerito tráeme besos” es un pasillo popular compuesto en tonalidad de Fa menor y que carece de enunciación. Su melodía se desarrolla con notas de la escala y entre sus recursos armónicos más importantes están los dominantes secundarios. A continuación, se presenta una tabla con información más detallada:

**Tabla 4: Análisis del pasillo “Jilguerito tráeme besos”**

Tonalidad	Forma	
	Estructura	Número de compases
Fa menor	Estribillo (A)	8
	Tema 1 (B)	16
	Estribillo (A)	8
	Tema 2 (C)	16
	Estribillo (A)	8
	Tema 1 (B)	16
	Estribillo (A)	8
	Tema 2 (C)	17
<b>Recursos melódicos</b>	* Melodía desarrollada en la escala de Fa menor * Figuración en semicorcheas, corcheas, negras, negras con punto y blancas	
<b>Recursos armónicos</b>	* Uso frecuente de dominantes secundarios	
<b>Progresiones armónicas</b>	IIm – VIIm V7/VI – VI V7/II – IIm	

<b>Patrones rítmicos</b>	<p>* Uso de diversos patrones rítmicos</p> 
--------------------------	--





## Análisis de las técnicas compositivas de Gerardo Guevara a partir de las obras “Despedida”, “Pasillo” y “El espantapájaros”

### Análisis del pasillo “Despedida”

“Despedida” es un pasillo académico compuesto en tonalidad de Fa menor. Posee pasajes melódicos con terceras, cuartas y sextas dobles y arpeggios ascendentes en el acompañamiento. Su armonía es muy variada e incluye acordes de intercambio modal, acordes disminuidos, modulación, entre otros. A continuación, se presenta una tabla con información más detallada:

**Tabla 5: Análisis del pasillo “Despedida”**

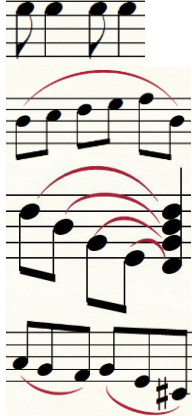
Tonalidad	Forma	
	Estructura	Número de compases
Fa menor	Estribillo (A)	8
	Tema 1 (B)	12
	Estribillo (A)	8
	Tema 2 (C)	24
	Estribillo (A)	8
	Tema 2 (C)	25
<b>Recursos melódicos</b>	<p>* Desarrollo de pasajes con terceras, cuartas y sextas dobles</p> <p>* Uso de arpeggios ascendentes</p> <p>* Uso de chord melody</p>	
<b>Recursos armónicos</b>	<p>* Uso de tensiones</p> <p>* Modulación</p> <p>* Uso de acordes de intercambio modal</p>	

	<p>IV7 Db7 <i>a tempo</i></p>  <p>* Uso de acordes disminuidos</p> <p>III<sup>dim</sup> A°/Eb</p>  <p>* Uso de dominantes secundarios</p> <p>V7/VI → VI<sup>m</sup> C → F m</p> 
<b>Progresiones armónicas</b>	<p>II<sup>m</sup> - VI<sup>m</sup> V7/VI - VI<sup>m</sup> IMaj - III<sup>dim</sup> - IV<sup>Maj</sup> - (V7) - II - IMaj IV<sup>Maj</sup> - IMaj</p>
<b>Patrones rítmicos</b>	<p>* Uso de diversos patrones rítmicos</p> 

### Análisis del pasillo “Pasillo”

“Pasillo”, como su mismo nombre lo indica, es un pasillo académico que carece de enunciación. Posee un cambio de tempo en el tema 2 y un estribillo cuyo bajo presenta una figuración rítmica muy tradicional. La obra se desenvuelve en los registros bajo, medio y agudo, con una gran variedad en la figuración de la melodía. A continuación, se presenta una tabla con información más detallada:

**Tabla 6: Análisis del pasillo “Pasillo”**


<b>Tonalidad</b>	<b>Forma</b>	
Re menor	<b>Estructura</b>	<b>Número de compases</b>
	Estribillo (A)	9
	Tema 1 (B)	12
	Estribillo (A)	9
	Tema 2 (C)	8
	Tema 3 (D)	10
<b>Recursos melódicos</b>	* Desarrollo de pasajes con terceras dobles * Uso de arpeggios ascendentes y descendentes * Figuración en seisillos, semicorcheas, corcheas, negras, negras con punto, blancas y blancas con punto * Cambios de octava para registros más agudos	
<b>Recursos armónicos</b>	* Uso de cadencia perfecta (V – I) * Uso de dominantes secundarios	
<b>Progresiones armónicas</b>	V7/VI – VI <sub>m</sub> , (V7/VI) VII <sub>m</sub> 7b5 – VI <sub>m</sub> 7 II <sub>m</sub> – V7 – I <sub>Maj</sub>	
<b>Patrones rítmicos</b>	* Uso de diversos patrones rítmicos 	

### **Análisis del pasillo “El espantapájaros”**

“El espantapájaros” es un pasillo académico compuesto en tonalidad de Mi menor. Presenta variedad en el registro, cambios de tempo, uso de mordentes, y en cuanto a los recursos armónicos, se destacan los dominantes secundarios y el uso de la cadencia rota.

A continuación, se presenta una tabla con información más detallada:

**Tabla 7: Análisis del pasillo “El espantapájaros”**

Tonalidad	Forma	
Mi menor	Estructura	Número de compases
	Enunciación (D)	4
	Estribillo (A)	8
	Tema 1 (B)	16
	Estribillo (A)	8
	Tema 2 (C)	8
	Interludio (D)	4
	Estribillo (A)	8
	Tema 1 (B)	16
	Estribillo (A)	8
	Tema 2 (C)	10
<b>Recursos melódicos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>* Frases desarrolladas a partir de las notas de los acordes</li> <li>* Variedad en el registro</li> <li>* Uso de mordentes</li> <li>* Cambios de tempo entre partes</li> <li>* Figuración mayormente en corcheas</li> </ul>	
<b>Recursos armónicos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>* Uso de cadencia rota (II – V – VI)</li> <li>* Uso frecuente de dominantes secundarios y dominantes secundarios deceptivos</li> </ul>	
<b>Progresiones armónicas</b>	VIIIm7b5 – V7/VI – VIIm, (V7/VI) IIIm – V7 – IMaj7 IIIm – V7 – VIIm	
<b>Patrones rítmicos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>* Uso de diversos patrones rítmicos</li> </ul> 	

## Capítulo IV: Propuesta artística

### **Conceptualización y montaje de los pasillos inéditos en relación con las obras de Nicasio Safadi y Gerardo Guevara que fueron objeto de estudio**

El análisis de las obras de Nicasio Safadi y Gerardo Guevara que fueron seleccionadas para la realización del presente trabajo ha permitido determinar cuáles son los componentes rítmicos, armónicos y melódicos que caracterizan al pasillo ecuatoriano, así como la estructura que define a este género tanto en el ámbito popular como en el ámbito académico. Por consiguiente, en el pasillo popular se encontró que este se caracteriza por poseer una estructura bastante tradicional, esto es: enunciación, estribillo, tema 1, estribillo, tema 2, estribillo, tema 2 y estribillo, así como pasajes melódicos con terceras, cuartas, quintas y sextas dobles, y diversas células rítmicas tradicionales en el acompañamiento. En la melodía, también se hace uso de la técnica *chord melody*. La cadencia perfecta es una de las más utilizadas en el plano de la armonía, además, de los dominantes secundarios y las modulaciones.

Respecto al pasillo académico se halló que algunos mantienen la estructura tradicional, mientras que otros eliminan la enunciación e inician directamente con el estribillo. La melodía contiene pasajes con terceras, cuartas, quintas y sextas dobles, tal como ocurre en el pasillo popular, pero la melodía, además, se adorna con recursos tales como: mordentes, staccatos, marcatos, notas de adorno, entre otros. También se utilizan registros mucho más amplios que los habituales, así como cambios de octava a lo largo de las obras, y una figuración mucho más variada con respecto al pasillo popular. La técnica de *chord melody* se sigue incluyendo de igual manera. En el ámbito armónico, siguen predominando la cadencia perfecta, los dominantes secundarios y las modulaciones, pero también sobresalen los acordes disminuidos y los acordes de

intercambio modal. En el ámbito rítmico, las células rítmicas tradicionales siguen estando presentes, pero contienen melodías superpuestas en diversos pasajes.

La recopilación de los datos anteriormente mencionados permitió el cumplimiento del objetivo principal del presente proyecto: la creación de cinco pasillos para ensambles de formato corto aplicando las técnicas compositivas de Nicasio Safadi y Gerardo Guevara. Así pues, los pasillos “Sobre la infancia”, “Sobre el amor”, “Sobre el olvido”, “Sobre el baile” y “Sobre el fin del mundo” vieron la luz y se caracterizan por utilizar diversos componentes rítmicos, armónicos, melódicos y estructurales estudiados en el pasillo popular y académico según Safadi y Guevara respectivamente.

Ahora bien, estas cinco composiciones sobresalen, sobre todo, por contener un aporte original por parte de la compositora. No es habitual encontrar composiciones de pasillos para ensambles de formato corto, y los arreglos para ensamble también son muy escasos en este género. En vista de ello, la compositora ha trabajado en este formato a fin de brindar a la comunidad de intérpretes del pasillo ecuatoriano un repertorio que pueda ejecutarse en conjunto. Ha otorgado a la flauta, el violín y el oboe pasajes con contrapunto, solos y contramelodías, lo cual dota a estos instrumentos de personalidad al ejecutar, en lugar de solo cumplir el papel de acompañantes. Tocante a la voz, en el pasillo tradicional se estila otorgarle frases cortas, pero estas nuevas composiciones rompen con esa tradición y proponen frases mucho más largas, además, elaboradas en un rango vocal muy amplio, esto las vuelve exigentes para el intérprete. Al piano, por su parte, se le ha dejado el acompañamiento, el cual respeta los patrones rítmicos del pasillo tradicional a lo largo de cada tema, pero ejecutando una armonía mucho más atrevida, incluso, para concluir cada obra.

Finalmente, los versos escritos por Laura Nivelá. Si bien, el pasillo tradicional se caracteriza por sus versos que realzan al amor romántico o son de carácter nacionalista,

estas nuevas composiciones, además de seguir con esta línea, proponen letras con relatos más simbólicos. Cada letra ha sido pensada a partir de un libro literario. Por ejemplo, el pasillo “Sobre el amor” se basa en el libro “Siberia. Un año después” de Daniela Alcívar Bellolio, el pasillo “Sobre el olvido” está basado en el libro “Habilidad con los caballos”, el cual contiene poesía de Roy Sigüenza, el pasillo “Sobre el fin del mundo” se basa en el libro “Canciones desde el fin del mundo” de la poeta Yuliana Ortiz, y los pasillos “Sobre la infancia” y “Sobre el baile” están basados en poemas de la misma autora, Laura Nivelá.

### **Análisis de las técnicas compositivas de los pasillos inéditos “Sobre la infancia”, “Sobre el amor”, “Sobre el olvido”, “Sobre el baile” y “Sobre el fin del mundo”**


#### **Análisis del pasillo “Sobre la infancia”**

“Sobre la infancia” es un pasillo de carácter alegre y emotivo compuesto en tonalidad de Mi menor para piano, oboe y voz. La enunciación está a cargo del piano, mientras que el estribillo es ejecutado por el piano y el oboe, dividiéndose ambos instrumentos la melodía y el acompañamiento. En los temas 1 y 2, la melodía está a cargo de la voz y se desarrolla en un registro medio y agudo, allí el oboe interactúa con la voz a modo de preguntas y respuestas y, en pasajes específicos, se unen al unísono, por su parte, el piano realiza un acompañamiento armónico con el ritmo propio del pasillo ecuatoriano. A continuación, se presenta una tabla con información más detallada:

**Tabla 8: Análisis del pasillo “Sobre la infancia”**

<b>Tonalidad</b>	<b>Forma</b>	
<b>Mi menor</b>	<b>Estructura</b>	<b>Número de compases</b>
	Enunciación (D)	9
	Estribillo (A)	13
	Tema 1 (B)	16





	Estribillo (A)	13
	Tema 2 (C)	16
	Estribillo (A)	13
	Tema 1 (B)	16
	Estribillo (A)	13
	Tema 2 (C)	16
	Estribillo (A)	14
<b>Recursos melódicos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>* Uso de terceras y cuartas dobles</li> <li>* Uso de staccatos, marcatos, acordes arpegiados y notas de adorno</li> <li>* Registro amplio en la melodía</li> <li>* Presencia de unísonos</li> <li>* Figuración en semicorcheas, corcheas, negras, negras con punto y blancas</li> </ul>	
<b>Recursos armónicos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>* Uso de cadencia perfecta (V – I)</li> <li>* Uso de dominantes secundarios y dominantes secundarios deceptivos</li> <li>* Uso de dominantes sustitutos</li> <li>* Uso de acordes de intercambio modal</li> <li>* Uso de acordes de sexta</li> </ul>	
<b>Progresiones armónicas</b>	IMaj – V7 – VIm V7/VI – VIm, (V7/VI) V7/II – IIm7 subV7/II – IIm7 subV7/VI – VIm6 V7 – IMaj, (V7)	
<b>Patrones rítmicos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>* Uso de diversos patrones rítmicos</li> </ul> 	

### Análisis del pasillo “Sobre el amor”

“Sobre el amor” es un pasillo de carácter melancólico compuesto en tonalidad de Do menor para piano y voz. La enunciación a cargo del piano se destaca por el uso de terceras dobles en la melodía, octavas en el acompañamiento y un arpeggio continuado que da paso al tema 1. La armonía es muy variada, está conformada por acordes de intercambio modal,

dominantes secundarios, dominantes sustitutos, entre otros. A continuación, se presenta una tabla con información más detallada:

**Tabla 9: Análisis del pasillo “Sobre el amor”**

<b>Tonalidad</b>	<b>Forma</b>	
Do menor	<b>Estructura</b>	<b>Número de compases</b>
	Enunciación (D)	8
	Tema 1 (B)	16
	Estribillo (A)	16
	Tema 2 (C)	20
	Estribillo (A)	16
	Tema 2 (C)	20
	Estribillo (A)	16
<b>Recursos melódicos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>* Uso de terceras dobles</li> <li>* Uso de la escala menor</li> <li>* Figuración muy variada: negras, corcheas, semicorcheas, tresillos, saltillos</li> </ul>	
<b>Recursos armónicos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>* Presencia de acordes de intercambio modal</li> </ul> <div style="margin-left: 20px;"> <math>\flat VIIIMaj</math>  <math>D\flat</math>  </div> <ul style="list-style-type: none"> <li>* Uso de arpeggios continuados</li> <li>* Uso de tensiones</li> <li>* Uso de dominantes secundarios</li> <li>* Uso de dominantes sustitutos</li> <li>* Cierre con acorde de sexta</li> </ul> <div style="margin-left: 20px;"> <math>Cm6</math>  </div>	
<b>Progresiones armónicas</b>	<p>V7/VI – VI<sub>m</sub>  V7/IV – IV<sub>Maj</sub>  V7/V – V7  V7 – I<sub>maj</sub>  subV7/II – II<sub>m</sub></p>	


<b>Patrones rítmicos</b>	<p>* Uso de diversos patrones rítmicos</p>
--------------------------	--

### Análisis del pasillo “Sobre el olvido”

“Sobre el olvido” es un pasillo de carácter romántico compuesto en La menor para piano y voz. La melodía se destaca por el uso de frases largas, como una nueva propuesta en contraposición a las frases cortas que conforman el pasillo tradicional. El piano ejecuta un bajo con ritmo de pasillo muy marcado gracias a su estructura armónica e interválica, presentando contrapunto en ciertos pasajes que están a cargo de la mano derecha. A continuación, se presenta una tabla con información más detallada:

**Tabla 10: Análisis del pasillo “Sobre el olvido”**

<b>Tonalidad</b>	<b>Forma</b>	
La menor	<b>Estructura</b>	<b>Número de compases</b>
	Enunciación (D)	4
	Estríbillo (A)	9
	Tema 1 (B)	16
	Estríbillo (A)	9
	Tema 2 (C)	19
	Estríbillo (A)	9
	Tema 2 (C)	19
	Estríbillo (A)	9
<b>Recursos melódicos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>* Uso de terceras y cuartas dobles</li> <li>* Uso de acordes arpegiados y notas de adorno</li> <li>* Registro muy amplio en la melodía</li> <li>* Melodía con frases rítmicas muy variadas</li> </ul>	
<b>Recursos armónicos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>* Uso de cadencia perfecta (V – I)</li> <li>* Uso de cadencia plagal (IV – I)</li> <li>* Uso de dominantes secundarios y dominantes secundarios deceptivos</li> <li>* Uso de acordes suspendidos</li> <li>* Modulación</li> </ul>	


<b>Progresiones armónicas</b>	IVMaj – IMaj V7/VI – VIm, (V7/VI) V7 – IMaj7
<b>Patrones rítmicos</b>	* Uso de diversos patrones rítmicos 

### Análisis del pasillo “Sobre el baile”

“Sobre el baile” es un pasillo de carácter romántico compuesto en tonalidad de Si menor para piano, violín y voz. La participación del violín se destaca durante toda la obra, pero especialmente en la sección D, en la que este instrumento ejecuta un solo y es acompañado por el piano. Los temas 1 y 2 a cargo de la voz se expanden desde el registro medio al agudo, y son acompañados por el piano. Allí el violín no cumple una función de mero acompañante sino, más bien, interactúa con la voz a modo de contrapunto y también realza al unísono las partes climáticas de la melodía. A continuación, se presenta una tabla con información más detallada:

**Tabla 11: Análisis del pasillo “Sobre el baile”**

Tonalidad	Forma	
	Estructura	Número de compases
Si menor	Estribillo (A)	16
	Tema 1 (B)	26
	Solo (D)	8
	Estribillo (A)	16
	Tema 2 (C)	16
	Estribillo (A)	17
	<b>Recursos melódicos</b>	* Registro muy amplio en la melodía * Melodía con frases rítmicas muy variadas * Presencia de unísonos * Cambios de octava
<b>Recursos armónicos</b>	* Uso de cadencia perfecta (V – I)	


	<ul style="list-style-type: none"> <li>* Uso de dominantes secundarios y dominantes secundarios deceptivos</li> <li>* Uso frecuente de acordes con tensiones</li> <li>* Uso de acordes de intercambio modal</li> </ul>
<b>Progresiones armónicas</b>	IMaj7 – IIm – IIIIm – VIm IIm – V7 – IMaj7 V7/IV – IVm IIm – V7 – IMaj7, IIm – (V7)
<b>Patrones rítmicos</b>	* Uso de diversos patrones rítmicos 

### Análisis del pasillo “Sobre el fin del mundo”

“Sobre el fin del mundo” es un pasillo de carácter alegre y nacionalista, compuesto en tonalidad de Re menor para piano, flauta y voz. La flauta se destaca en gran manera en los estribillos, cuando lleva la melodía y es acompañada por el piano con un bajo de pasillo tradicional muy marcado. El cambio de tempo en cada tema da realce a la obra. A continuación, se presenta una tabla con información más detallada:

**Tabla 12: Análisis del pasillo “Sobre el fin del mundo”**

Tonalidad	Forma	
	Estructura	Número de compases
Re menor	Enunciación (E)	8
	Estrillo (A)	10
	Tema 1 (B)	20
	Estrillo (A)	10
	Tema 1 (B)	20
	Estrillo (A)	10
	Tema 2 (C)	16
	Tema 3 (D)	12
<b>Recursos melódicos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>* Uso de terceras y cuartas dobles</li> <li>* Cambios de tempo entre partes</li> <li>* Registro amplio en la melodía</li> <li>* Uso de tenutos, acordes arpegiados y notas de adorno</li> <li>* Presencia de unísonos</li> </ul>	

	* Figuración en semicorcheas, corcheas, negras, negras con punto y blancas
<b>Recursos armónicos</b>	* Uso de cadencia perfecta (V – I) * Uso de dominantes secundarios y dominantes secundarios deceptivos * Uso de acordes de intercambio modal * Uso de acordes de sexta
<b>Progresiones armónicas</b>	V7/IV – IVm IVMaj – IIIm6 – V – I6 IIIm7 – (V7)
<b>Patrones rítmicos</b>	* Uso de diversos patrones rítmicos 

## **Capítulo V: Presentación artística**

### **Descripción**

El presente proyecto propone la composición de cinco pasillos para ensambles de formato corto a partir de las técnicas compositivas de Nicasio Safadi y Gerardo Guevara, así como la interpretación de cada uno de ellos. Esto último se llevará a cabo de manera presencial con los miembros que conforman cada ensamble y, a fin de presentar las obras al público en general, cada sesión será grabada para, más tarde, realizar una transmisión vía zoom.

El formato de la presentación artística incluirá una entrevista en la que la autora y la compositora darán a conocer datos exclusivos sobre el proceso de creación artística, lo cual aportará en gran manera a todo aquel que desee, a futuro, interpretar cada uno de los pasillos.

## Capítulo VI: Conclusiones y recomendaciones

### Conclusiones

En el análisis de las composiciones de Nicasio Safadi se puede denotar que el rasgo más distintivo es la utilización de pasajes melódicos que incluyen terceras dobles y la técnica de chord melody. En el ámbito armónico, la cadencia perfecta es la más utilizada. Por su parte, el acompañamiento está compuesto por los patrones rítmicos más tradicionales del pasillo ecuatoriano.

En el análisis de las composiciones de Gerardo Guevara se encontró que sus obras se tratan de una composición más versátil. No siempre se mantiene la estructura tradicional del género y los pasajes melódicos contienen diversos recursos que adornan las frases. La melodía se encuentra en un amplio registro, se utilizan dominantes secundarios en la armonía, así como acordes disminuidos y acordes de intercambio modal. Asimismo, las células rítmicas tradicionales están presentes, pero suelen incluir melodías superpuestas.

Tras el análisis de las técnicas compositivas de Safadi y Guevara se procedió a crear los cinco pasillos para ensambles de formato corto, los cuales hacen uso de los recursos rítmicos, armónicos, melódicos y estructurales estudiados. Estas obras pueden ser tomadas como un aporte musical hacia la comunidad de intérpretes que no tienen a su alcance partituras de pasillos para ensambles de formato corto. Las composiciones también dotan de personalidad a los instrumentos involucrados, desafían a la voz, y le asignan una armonía un poco más atrevida al piano. Por su parte, la letra de cada obra, elaborada por Laura Nivelá, se caracteriza por contener relatos simbólicos muy emotivos que están basados en textos literarios.



## **Recomendaciones**

La elaboración de un proyecto que envuelva la composición de pasillos para ensambles de formato corto requiere de una exhaustiva investigación que permita al desarrollador tener sólidos conocimientos en lo que al pasillo respecta. Por ejemplo, se debe conocer el origen, la historia, la evolución y las técnicas compositivas que caracterizan a este género. De lo contrario, el resultado se alejará por mucho de las características musicales que definen al pasillo como tal.

Además de investigar en textos, es importante escuchar y analizar pasillos, pues esto también ayudará a comprender de qué forma elaborar la melodía, el acompañamiento, el contrapunto, la armonía, entre otros importantes aspectos del género musical. Todo esto se comprende al estudiar la obra de diversos compositores, sean estos populares o académicos, costeños o serranos, teniendo en cuenta que el estilo va a variar según la preparación académica de cada compositor e, incluso, según la región de la que provenga.

Una vez que se tiene listo el material de composición y se ha procedido a seleccionar a los miembros que conformarán el ensamble que ejecutará las obras, es importante que el autor y el compositor se reúnan con cada miembro del equipo para proporcionarles toda la información necesaria que les permitirá ejecutar la obra alcanzando una interpretación fiel a la que concibieron durante el proceso de creación artística. También es preciso contar con un pertinente número de ensayos antes de la grabación oficial.

Por consiguiente, al momento de grabar, cada ejecutante debe llevar buenos instrumentos, ir bien afinado y presentarse con un buen estudio de la obra, esto asegurará un producto artístico de alta calidad. Por supuesto, también es importante contar con buenos equipos de grabación tanto de audio como de video, así como con destacados productores musicales y editores que trabajen eficientemente en el producto final.

Asimismo, se recomienda ser muy cuidadoso al momento de seleccionar el lugar en el que se llevará a cabo la grabación. Lo ideal es conseguir un espacio alejado del ruido de la ciudad y en el que no circule nadie ajeno al proyecto, pues, cualquier tipo de ruido que puedan filtrarse en la grabación, la entorpecerá.

Finalmente, se recomienda seguir trabajando en la composición de pasillos ecuatorianos para ensambles de formato corto y difundiendo este género no solo dentro del territorio ecuatoriano sino, también, a nivel internacional. De este modo, el género pasillo que representa a gran parte de la población ecuatoriana, tendrá la oportunidad de cautivar a toda clase de oyentes con sus bellas melodías, armonías, ritmo y letras que exaltan el amor y el nacionalismo.

## Bibliografía

- Alcívar, Daniela. «Siberia. Un año después». (Barcelona: Candaya, 2019).
- Domínguez, Omar: «Análisis armónico y melódico del pasillo ecuatoriano».
- Estrada, Jenny. «Conferencia sobre el pasillo ecuatoriano». (Guayaquil: Biblioteca Municipal de Guayaquil, 2014).
- Franco, Juan Carlos y Adriadna Reyes, «nuevas propuestas desde la creación interpretación y producción del pasillo en el Ecuador», ponencia dictada en noviembre de 2019, video en Facebook, acceso 12 de febrero de 2021 «3:50», <https://m.facebook.com/groups/230062777103463?view=permalink&id=2904011656375215>.
- García, Evelyn; Williams Malucín y Génesis Alarcón, «Pasillo Ecuatoriano, Origen Identidad y Olvido», Revista de Estrategias del Desarrollo Empresarial Marzo, 2018. Vol.4 No.11, 19-27. Pg. 20.
- Godoy, Mario. «Pasillo: historia, innovación e impacto». (Chimborazo: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2018).
- Ortiz, Yuliana. “Canciones desde el fin del mundo” (Argentina: Amauta & Yaguar, 2018).
- Santos, Blanca. Influencia de la instrucción académica en la composición de pasillos. Estudio comparativo de dos obras de los compositores Gerardo Guevara y Carlos Rubira Infante, para elaborar un patrón de comportamiento. Guayaquil: UCSG, 2014. Versión PDF: <http://repositorio.ucsg.edu.ec/bitstream/3317/2903/1/T-UCSG-PRE-ART-CM-1.pdf>.
- Sigüenza, Roy. “Habilidad con los caballos” (Quito: Severo editorial y USFQ press, 2020).

# **Anexos**

**Análisis de  
composiciones de  
Nicasio Safadi**

# Sueño y dicha (Pasillo)

Autor: Enrique Ibáñez Mora  
Compositor: Nicasio Safadi

**C** V7/VI E7 → VIIm Am

**A** VIIm Am (V7/VI) E7/B IMaj C V7/VI E7/B → VIIm Am

**B** VIIm Am VIIm Am/E (V7/VI) E7/B (V7/VI) E7 V7/VI E/G# → VIIm Am

patrón rítmico

terceras dobles

IVMaj F V7/VI E7 → VIIm Am V7/VI E7 → VIIm Am

3 3 3

*p*

Detailed description: This is a piano score for the piece 'Sueño y dicha (Pasillo)'. The music is in 3/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The score is divided into four systems. The first system (measures 1-3) features a right-hand melody with a purple box around the first two measures and a red arrow indicating a chord change from V7/VI (E7) to VIIm (Am). The second system (measures 4-8) includes a 'patrón rítmico' (rhythmic pattern) in the bass line, highlighted with green boxes. Above the staff, a red box labeled 'A' is positioned over measure 4. Chord changes are marked above the staff: VIIm (Am) at measure 4, (V7/VI) (E7/B) at measure 5, IMaj (C) at measure 6, V7/VI (E7/B) at measure 7, and VIIm (Am) at measure 8. A red arrow points from the V7/VI chord in measure 7 to the VIIm chord in measure 8. The third system (measures 9-16) starts with a section marked 'terceras dobles' (triplets) in the right hand, highlighted with a purple box. A red box labeled 'B' is positioned over measure 9. Chord changes are marked above the staff: VIIm (Am) at measure 9, VIIm (Am/E) at measure 10, (V7/VI) (E7/B) at measure 11, (V7/VI) (E7) at measure 12, V7/VI (E/G#) at measure 15, and VIIm (Am) at measure 16. A red arrow points from the V7/VI chord in measure 15 to the VIIm chord in measure 16. The fourth system (measures 17-24) begins with a purple box around the first two measures. Chord changes are marked above the staff: IVMaj (F) at measure 17, V7/VI (E7) at measure 18, VIIm (Am) at measure 21, V7/VI (E7) at measure 22, and VIIm (Am) at measure 23. Triplet markings (the number 3) are placed above the right-hand notes in measures 19, 20, and 21. The score concludes with a final measure in the right hand.

2 **A** VIIm Am (V7/VI) E7/B IMaj C V7/VI E7/B VIIm Am

25 1. 2. *f*

31 **C** (V7/VI) E7 V7/VI E7/G# VIIm Am

35 V7/II A7 IIIm Dm V7 G7 IMaj C

41 V7 G7 IMaj C (V7/VI) E7/G# V7/VI E7 VIIm Am

*p*

47 **A** VIIm Am (V7/VI) E7/B IMaj C V7/VI E7/B VIIm Am VIIm Am **D.C. al Fine**

47 1. 2. *p f*

# Invernal (Pasillo)

Autor: José Maria Egas  
Compositor: Nicasio Safadi Reves

Moderato

The musical score is written for piano in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The score includes several annotations and markings:

- System 1:** Starts with a red box labeled 'C'. The right hand features "terceras dobles" (triplets) and a "mordente" (trill) over a G chord. The left hand has an "arpeggio" and a "patrón rítmico" (rhythmic pattern). Chord progressions are indicated as  $V7/VI$  B7 and  $VIIm$  Em.
- System 2:** Starts with a red box labeled 'A'. The right hand features "chord melody". The left hand has a rhythmic pattern. Chord progressions are indicated as  $V7/VI$  B7,  $VIIm$  Em,  $V7$  D7, and  $I$ Maj G.
- System 3:** Starts with a red box labeled 'B'. The right hand features a rhythmic pattern. The left hand has a rhythmic pattern. Chord progressions are indicated as  $V7/VI$  B7,  $VIIm$  Em,  $V7/VI$  B7,  $VIIm$  Em, and  $VIIm$  Em.
- System 4:** Starts with a red box labeled '14'. The right hand features a long note with a mordente. The left hand has a rhythmic pattern. Chord progressions are indicated as  $V7/VI$  B7 and  $VIIm$  Em.



2

V7 → VMaj7  
D7 G

(V7)  
D7

18

Musical notation for measures 18-21. Measure 18 has a purple box around the first two chords. Measure 21 has a green box around the bass line.

(V7/VI)  
B7

(V7/III)  
F#7

(V7/VI)  
B7

IVMaj  
C

22

Musical notation for measures 22-25. Measure 25 has a green box around the bass line.

IMaj  
G

V7/VI → VIIm  
B7 E

26

Musical notation for measures 26-29. Measure 29 has a double bar line.

De la A  
a la B  
y sigue

V7/II → IIm → V7 → VMaj  
E7 Am D7 G

30

Musical notation for measures 30-33. Measure 30 has a red box around the C time signature.

IVMaj  
C

VIIm  
Em

V7/VI → VIIm  
B7 Em

34

Musical notation for measures 34-37.

38 (V7/III) F#7 (V7/VI) B (V7/III) F#7 (V7/VI) B

42 IVMaj C IMaj G IIIm Am VIIm Em

46 V7/VI B7 VIIm Em

50 IVMaj C IMaj G V7/VI B7 VIIm Em

De la A  
a la B,  
C  
y

55 V7/VI B7 VIIm Em

# Jilguerito tráeme besos (Pasillo)

Autor: Láuro Dávila  
Compositor: Nicasio Safadi

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The first system (measures 1-4) is marked with a red box 'A' and includes the text 'patrones rítmicos' in green. The second system (measures 5-8) continues the piece. The third system (measures 9-12) is marked with a red box 'B'. The fourth system (measures 13-16) concludes the piece. Chord symbols are placed above the staff: II<sub>m</sub> B<sub>b</sub>m, VI<sub>m</sub> F<sub>m</sub>, V<sub>7</sub>/VI C<sub>7</sub>, and VI<sub>m</sub> F<sub>m</sub>. Red arrows indicate chord changes between measures 4 and 5, 8 and 9, and 12 and 13. Purple boxes highlight specific melodic phrases in the treble staff, and green boxes highlight rhythmic patterns in the bass staff.

II<sub>m</sub> B<sub>b</sub>m      VI<sub>m</sub> F<sub>m</sub>      V<sub>7</sub>/VI C<sub>7</sub>      VI<sub>m</sub> F<sub>m</sub>

patrones rítmicos

5      II<sub>m</sub> B<sub>b</sub>m      VI<sub>m</sub> F<sub>m</sub>      V<sub>7</sub>/VI C<sub>7</sub>      VI<sub>m</sub> F<sub>m</sub>

9      B      VI<sub>m</sub> F<sub>m</sub>      V<sub>7</sub>/VI C<sub>7</sub>

13      VI<sub>m</sub> F<sub>m</sub>

2

VIm  
Fm

V7/II  
F7

IIIm  
Bbm

17

IIIm  
Bbm

V7/VI  
C7/E

VIm  
Fm

V7/VI  
C7

VIm  
Fm

21

IIIm  
Bbm

VIm  
Fm

V7/VI  
C7

VIm  
Fm

25

**A**

IIIm  
Bbm

VIm  
Fm

V7/VI  
C7

VIm  
Fm

29

IMaj  
Ab

V7/VI  
C7

VIm  
Fm

33

**C**



37

IIIm Bbm      V7/VI C7/E      VIIm Fm      V7/VI C7      VIIm Fm

41

IMaj7 AbMaj7      V7/VI C7      VIIm Fm

45

IIIm Bbm      V7/VI C7/E      VIIm Fm      V7/VI C7      VIIm Fm

D.C. AL CODA

49

IIIm Bbm      V7/VI C7/E      VIIm Fm      V7/VI C7      VIIm Fm

**Análisis de  
Composiciones de  
Gerardo Guevara**

# Despedida (Pasillo)

Compositor: Gerardo Guevara

**Andante**

**A**

*mp*

IIIm Bbm VIm Fm/A<sup>b</sup> G C7 V7/VI → VIm Fm VIm Fm

chord melody

1. 2.

patrones rítmicos

**B**

6 *a tempo* *mf*

IV7 Db7 IMaj Ab V7/VI C7 VIm Fm IVMaj Db

11

IMaj Ab V7/VI C7 VIm Fm IVMaj Db IMaj Ab

16

V7/VI C7 VIm Fm **A** *mp* IIIm Bbm VIm Fm/A<sup>b</sup> G C7 V7/VI → VIm Fm

1.

2 (Modulación)

22

I<sup>Maj</sup> F

C

I<sup>Maj</sup> F

III<sup>dim</sup> A°/E<sup>b</sup>

IV<sup>Maj</sup> B<sup>b</sup>

(V7) C7

*mf*

26

II<sup>m</sup> G m/F

I<sup>Maj</sup> F

III<sup>dim</sup> A°/E<sup>b</sup>

IV<sup>Maj</sup> B<sup>b</sup>

(V7) C7

II<sup>m</sup> G m/F

I<sup>Maj</sup> F

(Modulación)

31

I<sup>Maj</sup> A<sup>b</sup>

V E<sup>b</sup>

I<sup>Maj</sup> A<sup>b</sup>

35

V7/VI C7

VI<sup>m</sup> F m

V7/VI C7

VI<sup>m</sup> F m

39

IV<sup>Maj</sup> D<sup>b</sup>

I<sup>Maj</sup> A<sup>b</sup>

V7/VI C

VI<sup>m</sup> F m



43

IVMaj Db      IMaj Ab      V7/Vi C7      VIIm Fm

D.S. al Coda

47

IVMaj Db      IMaj Ab      V7/Vi C7      VIIm Fm

*p*

# Pasillo

Compositor: Gerardo Guevara

Moderato cantabile

A
VIIIm7b5 Em7b5
VIIm Dm
IMaj F/C
E/B
VIIIm7b5 IIIIm Em7b5/BbA
IIIm Gm
VIIm Dm/F

E
V7/VI A7
VIIm Dm
B
VIIm Dm
IIIm Gm/Bb
(V7/VI) A7sus4/G
VIIIm7b5 Em7b5/D
Dm

IIIm Gm
VIIm Dm/F
E
V7/VI A7(b9,b13)
VIIm Dm
8<sup>va</sup> IIIm Gm

8<sup>va</sup> VIIm Dm/F
E
V7/VI A7(b9,b13)
VIIm Dm
A
VIIIm7b5 Em7b5
VIIm Dm
IMaj7 FMaj7/E
(V7/III) E7/B
VIIIm7b5 Em7b5/Bb

2

A IIIm Gm VIm Dm/F E V7/VI A7 VIm Dm

25

IIIm Gm V7 C7(9) IMAj F (V7/III) E7

31

VIIIm7b5 Em7b5 VIm Dm V7/VI A7 VIm Dm

37

Pno.

VIIIm7b5 Em7b5/G VIm7 Dm7/F E V7/VI A7 VIm Dm

43

# El espantapájaros (Pasillo)

Compositor: Gerardo Guevara

Andante

**D**  $VIm$   $F\#$   $V7/Vi$   $VIm$   $VIm$   $(V7/III)$   $IIIm$   
 $Em$   $Em$   $B7$   $Em$   $Em$   $F\#7$   $Am$

**A**  $IIIm$   $VIm$   $VIIIm7b5$   $V7/VIm$   $VIm$   
 $Am$   $Em/G$   $F\#m7b5$   $B/F\#$   $Em$

5

$IIIm$   $VIm$   $VIIIm7b5$   $V7/Vi$   $VIm$   
 $Am$   $Em/G$   $F\#m7b5$   $B/D\#$   $Em$

9

**B**  $VMaj$   $IMaj7$   
 $Am$   $D$   $G$

13



2

(V7/VI)  
B

V7/VI → VI m  
B7/D# → Em

17

Am (IIm) D7 (V7) G (IMaj)

21

B7 (V7/VI) B7/D# (V7/VI) Em rit. (VI m)

25

B7 (V7/VI) B7/D# (V7/VI) Em rit. (VI m)

**Andante**

29

**A** IIm  
Am

VI m  
Em/G

VII m7b5  
F#m7b5

V7/VI → VI m  
B/F# → Em

Am (IIm) Em/G (VI m) F#m7b5 (VII m7b5) B/F# (V7/VI) Em (VI m)

33

Am (IIm) Em/G (VI m) F#m7b5 (VII m7b5) B/F# (V7/VI) Em (VI m)

# Reflexivo

37 **C** IIm Am V7 D7(b9) D#° VIIm Em/G VIIIm7b5 F#m7b5 V7 D7(b9) D#° VIIIm Em

*mf*

41 IIm Am V7 D7(b9) D#°/A VIIm Em/G VIIIm7b5 F#m7b5 V7 D7(b9) D#° 1. VIIIm Em

45 2. *p* *8va*

**Análisis de  
composiciones  
inéditas**

# Sobre la infancia

(Pasillo)

Letra de: Laura Nivelá

Música de: Mayerlyn Polanco S.

$\text{♩} = 100$

**D**

1. 2.

Voz

Oboe

Piano

*f*

*patrón rítmico*

*I*Maj G

V7 D7/F#

VIm Em

(V7/V1) B7(b9)

V7/V1 B7(b9)

VIm (V7/V1) Em B7

**A**

V.

Oboe

Pno.

*mf*

*staccatos*

*IV*Maj7f CMaj7

V7/V1 B7

VIm7 Em7

V7 D7

*I*Maj G

12

1. 2.

V.

Oboe

Pno.

*mf*

*f*

*mf*

*cambio de compás*

*I*Im Am

*I*Maj G

*IV*Majf C

V7/V1 B7

VIm Em

notas de adorno

VIm Em



17 **B**

V. *mf*  
Los jue - gos que deam - bu - lan en los par - ques en rui - nas

Ob.

Pno. *mp*

VIIm7 Em7 (V7/VI) B7(b13) IVMaj7 CMaj7 (V7/VI) B7/D<sub>F</sub>

21

V. *p*  
vie - nen a mí me - mo - ria. Yo te re - cuer - do al - ta,

Ob.

Pno. *p*

IVMaj7 CMaj7 VIIIm7b5 F#m7b5 B7(b9) V7/VI → VIIm7 Em7 (subV7) Ab7

25

V. *f*  
con o - jos ver - des de co - li - brí, ca - be - llo ro - jo que se bo - ró

Ob.

Pno. *mp*

(V7)G7 V7/VI G7(13) → VIMaj7 CMaj7 IIIIm7b5 Bm7b5 E7 V7/II → IIIm7Am7(9)

29

V. en la me - lan - co - lí - a de cre - cer le - jos de ti.

Ob.

Pno.

$\flat$ III Maj7  
B $\flat$  Maj7
  $\flat$ VI Maj7  
E $\flat$  Maj7
 (V7)  
D7
 G7 V7/IV

33

V. A

Ob.

Pno.

$\rightarrow$ VI Maj7 *f*  
C Maj7
 V7/VI  
B7
 VI m7  
E m7
 V7  
D7
 I Maj  
G

38

V. 1. 2.

Ob.

Pno.

*mf* II m  
A m
 I Maj  
G
 IV Maj *f*  
C
 V7/VI  
B7
 VI m  
E m
 VI m  
E m

43 C

V. *f*  
El man - so Gua - yas e - ra un lu - gar en el que el - sol

Ob.

Pno. *mf*  
III m7b5 Bm7b5 (V7/II) subV7/II E7 Bb7(11) → II m7 Am7 *mp* bVII Maj7 FMaj7 I Maj7 GMaj7 G7 V7/IV

47

V. *mf*  
se es - con - dí - a de - ba - jo de las in - fan - cias lar - gas,

Ob.

Pno. *mf*  
I VMaj7 CMaj7 (V7/VI) B7/D# bVII Maj7 FMaj7 (V7/II) E7

51

V. *f*  
i - gual que el a - tar - de - cer en - ten - dien - do que se vi - ve - u - na vez, ya -

Ob.

Pno. *mf*  
III m7b5 Bm7b5 (V7/II) subV7/II E7 Bb7(11) → II m7 Am7 *mp* V7 D7 → I Maj7 GMaj7 G7 V7/VI

D.S. al Coda

55

V. *mf*  
mi - gas co - mo tú no hay, no hay.

Ob.

Pno. *mp*

IVsus2 Csus2  $\rightarrow$   $\flat$ VIIIMaj F13 VIIIm7b5 F#m7b5 F7 susbV7/V1  $\rightarrow$  VIIm6 Em6

59

V. **A**

Ob.

Pno. *mf*

IVMaj7 f CMaj7 V7/V1 B7  $\rightarrow$  VIIm7 Em7 V7 D7  $\rightarrow$  IMaj G

64

V. 1. 2.

Ob.

Pno. *mf* *f* *mf* *f*

IIIm Am IMAj G IVMAj f C V7/V1 B7  $\rightarrow$  VIIm Em VIIm Em VIIm6 Em6



# Sobre el amor

(Pasillo)

Letra de: Laura Nivelá

Música de: Mayerlyn Polanco S.

**D** ♩ = 90

Voz

Piano

*mf*

IVMaj7  
Ab

terceras dobles

IIIm  
Fm

VIIm  
Cm

patrones rítmicos

5

V.

Pno.

*mf*

IVMaj  
Ab

arpeggio continuado

R.H.

L.H.

3

**B**

9

V.

*mp*

Hay u - na le - yen - da so - bre la lu - na que pro - cla - mó:

VIIm  
Cm

IMaj7  
EbMaj7

IVMaj  
Ab#11

(V7/VI)  
G7

Pno.

*p*

13

V. *mf*  
"Yo no vol-ve - ré has - ta que en - cuen - tre a mies - tre... lla.

V7/Vi G7 → VIIm Cm      V7 Bb7 → IMaj Eb

Pno. *mp*

17

V. *mf*  
En las pri-ma - ve - ras e-lla so - lí - a es - tar

V7/Vi G7 → VIIm Cm      bVIIMaj7 Dbmaj7      (V7/Vi) G7

Pno. *mp*

21

V. *f*  
jun - to a mí en el al - bor."

V7 Bb7 → IMaj7 EbMaj7      VIIIm7b5 Dm7b5      V7/Vi G7b9

Pno. *mf*

25 **A**

V. *f*

Pno. *f*

Chords:  $\text{VIm Cm}$ ,  $\text{V7/IV Eb7}$ ,  $\text{IVMaj Ab}$ ,  $\text{III dim7 Gdim7}$ ,  $\text{subV7/II Gbm7b5}$

29

V. 1. 2.

Pno. *f*

Chords:  $\text{IIm Fm}$ ,  $\text{V7/IV F7}$ ,  $\text{Bb7}$ ,  $\text{\#V dim7 Bdim7}$ ,  $\text{VIm Cm}$ , *Un*

34 **C**

V. *f*

Pno. *mf*

Chords:  $\text{IIm Fm}$ ,  $\text{bVII Maj Db}$

Lyrics: dí - a des - per - té y ya no es - ta - ba a - quí, gri - té su nom - bre sin res - pue - ta.

38

V. *mf*

Pno. *mp*

Chords:  $\text{VIm Cm}$ ,  $\text{(V7) Bb7}$ ,  $\text{IVMaj Ab}$ ,  $\text{V7/VI G7}$

Lyrics: Ten - go los bra - zos ro - tos, frí - os co - mo la nie - ve.



42

V. *mp*  
Ten - go los bra - zos ro - tos, frí - os co - mo la nie - ve. Yo

Pno. *p*

Chords:  $\text{VIIm Cm}$ ,  $\text{VIIm6 Cm6}$ ,  $\text{(V7) Bb7}$ ,  $\text{(V7/IV) Eb7}$

46

V. *f*  
la.es - ta - ba.es - pe - ran - do, pe - ro lo.que.ha.lla - ron fue su cuer - po con - ge - la - do. Ha -

Pno. *mf*

Chords:  $\text{IIIm Fm}$ ,  $\text{IVMaj Ab}$

50

V. *f*  
bí - a muer - to, ex - plo - tó a.es - pal - das de la - lu - na.

Pno. *f*

Chords:  $\text{VIIm Cm}$ ,  $\text{IMaj Eb}$ ,  $\text{VIIIm7b5 Dm7b5}$ ,  $\text{V7/VI G7}$ ,  $\text{VIIm Cm}$ ,  $\text{V7/VI G7b9}$

D.S. al Coda

54

V. *f*

Pno. *f*

Chords:  $\text{VIIm Cm}$ ,  $\text{V7/IV Eb7}$ ,  $\text{IVMaj7 Ab}$ ,  $\text{IIIdim7 Gdim7}$ ,  $\text{subV7/II Gbm7b5}$

**A**



58

V.

Pno.

1. 2.

*Ilm*  
Fm

*V7/V*  
F7

*Bb7* *V7*

*#Vdim7* *VIm*  
Bdim7 Cm

*VIm6* *Cm6*

*f*

*mf*

# Sobre el olvido

(Pasillo)

Letra de: Laura Nivelá

Música de: Mayerlyn Polanco S.

$\text{♩} = 90$

**D**

Voz

Piano

*mp*

notas de IV<sup>Maj</sup> F

adorno

patrón rítmico

I<sup>Maj</sup> C

**A**

V.

Pno.

*mf*

*mp*

V<sup>7</sup>/V<sup>6</sup> E

V<sup>6</sup>m Am

V.

Pno.

*mf*

*mp*

V<sup>6</sup>m Am

V<sup>Maj</sup> G

IV<sup>Maj</sup> F

V<sup>7</sup>/V<sup>6</sup> E

V<sup>6</sup>m Am

V<sup>6</sup> sus2 Asus2

**B**

V.

Pno.

*mf*

*mp*

E - lla ha - bla con el mar, le pi - de que la lle - ve

I<sup>Maj</sup>7 CMaj7(13)

IV<sup>Maj</sup>7 FMaj7

V<sup>6</sup>m7b5 Bm7b5

(V<sup>7</sup>/V<sup>6</sup>) E7(b13)

(V<sup>7</sup>/V<sup>6</sup>) E7

18

V. y con sus lar - gos bra - zos a - rras - trar - la. has - ta que. ol - vi - de su nom - bre. y su

V7/V1 E7  $\rightarrow$  VI<sub>m</sub> Am

Pno.

22

V. voz, ha - cia. el fon - do del o - cé - a - no, al la - do de fan - tas - mas,

I<sub>Maj</sub>7 CMaj7(13) VII<sub>m</sub>7b5 Bm7b5 (V7/V1) E7(b13) (V7/V1) E7

Pno.

36

V. con los náu - fra - gos del tiem - po que de - sea - ban lo mis - mo que e - lla.

V7/V1 E7  $\rightarrow$  VI<sub>m</sub> Am

Pno.

30

V. **A**

I<sub>Maj</sub> C V7/V1 E  $\rightarrow$  VI<sub>m</sub> Am

Pno. *mf* *mp*

34

V. *f* Es-cu-char tu dul-ce

VIm VMa| IVMa| V7/VI → VIm  
Am G F E Am

Pno. *mf* *mp*

IMA7  
AMa7(13)

39

V. *mf* ca-da dí-a en la pla-ya. *f* En a-bril a-ún me.a-

voz. *mf* *f*

V7 → IMA7  
E7 AMa7

Pno. *mp*

43

V. *mf* ma-bas, fui-mos co-ra-zón de ná-car en la.es-pu-ma blan-que dio vi-da.a.es-te *cresc.*

V7 → IMA7  
E7 AMa7

Pno. *cresc.*

47

V. *f* f6-sil al que que-rí-as lla-mar-le ho-gar, pe-ro no e-ra po-si-ble, por-que tu-ve un au-

V7 → IMA7  
E7 AMa7

Pno.

51

V. gu - rio, vi tu piel so - bre la a - re - na, y llo - ré la su - til ma -

Pno.  $V7$   $E7$   $I\text{Maj}7$   $\text{AMaj}7$   $I\text{m}7$   $\text{Am}7$

(Modulación)

D.S. al Coda

55

V. re - a que en - vol - vió mi co - ra - zón y mi a - mor.

Pno.  $(V7/VI)$   $E$   $I\text{sus}2$   $\text{Asus}2$

58

V. **A**

Pno.  $I\text{Maj}$   $C$   $V7/VI$   $E$   $VI\text{m}$   $\text{Am}$

*mf* *mp*

62

V.

Pno.  $VI\text{m}$   $\text{Am}$   $VMaj$   $G$   $IVMaj$   $F$   $V7/VI$   $E$   $VI\text{m}$   $\text{Am}$   $VI\text{m}(\text{Maj}7)$   $\text{Am}(\text{Maj}7)$

*mf* *mf*



# Sobre el baile

(Pasillo)

Letra de: Laura Nivelá

Música de: Mayerlyn Polanco S.

$\text{♩} = 90$

**A**

Voz

Violín

Piano

*f*

I Ma $\flat$ 7  
D Ma $\flat$ 7

II m *mf*  
E m

III m  
F $\sharp$  m

VI m  
B m

patrón rítmico

5

V.

Vln.

Pno.

I.

2.

II m  
E m

V7  
A7

I Ma $\flat$ 7  
D Ma $\flat$ 7

I Ma $\flat$ 7  
D Ma $\flat$ 7

**B**

10

V.

Vln.

Pno.

*mp*

Res - pí - ra - rás en to - do nues - tro cuer - po

*p* V7/IV  
D13

IV Ma $\flat$ 7  
G Ma $\flat$ 7

14

V. la a - re - na de la piel. con fu - ria in - can - sa - ble.

Vln.  $\text{II}^{\text{m}}$  Em (V7) A7  $\text{IV}^{\text{Maj7}}$  GMaj7

Pno.

18

V. Bai - lar, bai - lar, tu ma - no y la mí - a

Vln.  $\text{V7/IV}$  D13  $\text{IV}^{\text{Maj7}}$  GMaj7

Pno.

21

V. co-mo.u-na.es - pi - ral can - sa - da que nun - ca se de - tie - ne. Y es en *mf*

Vln.  $\text{II}^{\text{m}}$  Em  $\text{V7}$  A7  $\text{I}^{\text{Maj7}}$  DMaj7 *mp*

Pno. *mp*

25

V. e - se gran mo - men - to que so - mos tan pe - que - ños

Vln.

Pno.  $D7V7/IV \rightarrow IVMaj7GMaj7(13)$   $A7(9)V7 \rightarrow IMaj7DMaj7(13)$

29

V. y el tiem - po es e - ter - no. Bai - lar, bai - lar con - ti - go.

Vln.

Pno.  $IMaj7 DMaj7(13)$   $IIIIm7b5 F\#m7b5$   $V7/II B7$   $IIIm Em9$

33

V. no im - por - ta na da más.

Vln.

Pno.  $(V7) A7$   $\#Vdim A\#dim$   $VIm7 Bm7$   $IIIm F\#m$   $VIm Bm$



**D**

36

V.

Vln. *detasché molto espressivo*

Pno. *mf*

Chords:  $VIm7_{Bm}$   $f$ ,  $IVMaj7_{GMaj7}$ ,  $V7/VI_{F\#7}$ ,  $VIm_{Bm}$

40

V.

Vln.

Pno.

Chords:  $V7/II_{B7}$ ,  $IIIm7_{Em7}$ ,  $(V7)_{A7}$ ,  $\#Vdim_{A\#dim}$ ,  $VIm_{Bm}$

**A**

44

V.

Vln. *8* *V*

Pno. *f*

Chords:  $IMaj_{D13/B}$ ,  $IIIm_{Em}$  *mf*,  $IIIIm_{F\#m}$ ,  $VIm_{Bm}$

48

V. 1. | 2.

Vln. <sup>8</sup> V

Pno.

IIIm7 Em

V7 A7

IMaj7 DMaj7

IMaj7 DMaj7

53

V. C

*f*  
Tus pies se mue - ven con los mí - os sin - tien - do un rit - mo des - co - no - ci - do

Vln. V

Pno. *mf*

IMaj D13

VIIIm7b5 C#m7b5

V7/VI F#m7

*mf* → VIIm7 Bm7

57

V. Ven, qué - da - te con - mi - go y ve - a - mos si a - ma - ne - ce

Vln. V

Pno.

V7/II B7

*mp* → IIIm7 Em7

IIIIm7 F#m7

VIIm7 Bm7

61

V. en es - te mun - do lo - co, con ma - ní - as, con do - lo - res,

Vln.  $V7/II$   $IIIm7$   $V7$   $IMaj7$   
 B7 Em7 A7 DMaj7

Pno.

65

V. con a - mo - res fu - ga - ces.

Vln.  $VIIIm7b5$   $V7/VI$   $VIIm$   
 C#m7b5 F#7(b9) Bm

Pno.

69

V. **A**

Vln.  $IMaj7$   $IIIm$   $IIIIm$   $VIIm$   
 DMaj7 Em F#m Bm

Pno. *f*

73 **1.**

V.

Vln.

Pno.

Chord annotations:  $IIm$   $Em$ ,  $V7$   $A7$ ,  $I$   $Maj7$   $DMaj7$

77 **2.**

V.

Vln.

Pno.

Chord annotations:  $F\sharp7(b9)$   $V7/VI$ ,  $VIIm$   $Bm$ ,  $VIIm(Maj7)$   $Bm(maj7)$

*mf*

# Sobre el fin del mundo

(Pasillo)

Letra de: Laura Nivelá

Música de: Mayerlyn Polanco S.

**E** ♩ = 95

Voz

Flauta

Piano

unísonos

$IVMa|_{B\flat}$  *mf*

$IIIm$   $Gm$

$V7/VI$   $A7$

$VIIm$   $Dm$

*f*

patrón rítmico

5

V.

Fl.

Pno.

$IVMa|_{B\flat}$

$VIIm$   $Gm$

$VIIIm7b5$   $Em7b5$

$V7/VI$   $A7$

**A**

9

V.

Fl.

Pno.

*f*  $VIIm$   $Dm$

$VMa|_C$

$IVMa|_{B\flat}$

$V7/VI$   $A7$

$VIIm$   $Dm$

$V7/VI$   $A7$

$VIIm$   $Dm$

1. 2.

patrón rítmico



15 **B**

V. *mf*  
En el fin del mun - do la mú - si - ca es par - te del gran a - bis - mo

Fl.

Pno. *mp*  
VI<sub>m</sub> D<sub>m</sub> I<sub>Maj</sub> F IV<sub>Maj</sub> B<sub>b</sub>9 *mp*

19

V. don - de las can - cio - nes ar - den a la piel del ma - ri - ne - ro.

Fl.

Pno. *p* IV<sub>Maj</sub> B<sub>b</sub>9/F G<sub>m</sub>6 I<sub>Maj</sub> C 16 F6 *mp* I<sub>Maj</sub>7 F<sub>Maj</sub>7

23

V. *mf* En voz de las can - to - ras los ni - ños se des - pi - den, *f* en - tre *cresc.*

Fl.

Pno. *mp* I<sub>Maj</sub> F II<sub>m</sub>7 G<sub>m</sub>7 *cresc.* (V7) B<sub>b</sub> V7/VI A7 *mf*

27

V. ro - cas sal - tan te - nien - do re - cuer - dos de is -

Fl.

Pno.

*mf*

VIIm Dm

bVIIMaj7 EbMaj7

VIIIm7b5 Em7b5

V7/VI A7

VIIm Dm

31

V. las que nun - ca pu - de - ron co - no - cer.

Fl.

Pno.

*f*

IIIm Gm

(V7/III) E7

V7/VI A7

VIIm Dm

VIIm6 Dm6

35

V. **A** 1. 2. D.S. al Coda

Fl.

Pno.

*mf*

*f* VIIm Dm

VMaj C

IVMaj Bb

V7/VI A7

VIIm Dm

V7/VI A7

VIIm Dm

♩ = 105  
C

41

V. *f*  
 Va - mos en - to - nan - do la vi - da de nues - tras a - rru - lla - do - ras que en - con - tra - mos

FL.

Pno. *mf*

Chords: *mf* II<sup>m</sup> Gm, VMaj C, VMaj7 F, IV<sup>Maj</sup> B $\flat$

45

V. en - te - rra - das en la tie - rra co - mo hue - sos, u -

FL.

Pno.

Chords:  $\flat$ VII<sup>Maj</sup> E $\flat$ ,  $\flat$ VII<sup>Maj</sup> E $\flat$ ( $\sharp$ 11), VII<sup>m</sup>7 $\flat$ 5 Em7 $\flat$ 5, V7/V<sup>I</sup> A7, VI<sup>m</sup> Dm

49

V. ni - dos a los hi - los que la vi - da no per - mi - te re - cor - dar. Las cos - tu - ras

FL.

Pno. *mf*

Chords: II<sup>m</sup> Gm, VMaj C, VMaj7 F, IV<sup>Maj</sup> B $\flat$



53

V. de la tun - da nos ha - blan de li - ber - tad. Si

Fl.

Pno.

$\flat$ VIIIMaj Eb  
 $\flat$ VIIIMaj Eb( $\sharp$ 11)  
 VIIIm7 $\flat$ 5 Em7 $\flat$ 5  
 V7/VII A7  $\rightarrow$  VIIm Dm

$\text{♩} = 85$

57

V. **D**  
*mp* te ha - go fal - ta te rue - go que me bus - ques en

Fl.

Pno.

VIIIm7 $\flat$ 5 Em7 $\flat$ 5  
*pp* V7/VII A7  
 VIMaj D  
 VIIm Dm

61

V. las is - las per - di - das, en Jú - pi - ter, Li - mo - nes, de

Fl.

Pno.

IVMaj B $\flat$   
 $\flat$ VIIIMaj Eb( $\sharp$ 11)  
 IIIm Gm  
 IMaj F

65

V.

mi co - ra - zon.

Fl.

V7/V1  
A7

V1m6  
Dm6

*f*

Pno.

*f*

**Letras de  
composiciones  
inéditas**

## **Sobre la infancia**

Los juegos que deambulan  
en los parques en ruinas  
vienen a mi memoria.

Yo te recuerdo alta,  
con ojos verdes de colibrí,  
cabello rojo que se borró  
en la melancolía de  
crecer lejos de ti.

El manso Guayas era un  
lugar en el que el sol  
se escondía debajo de las  
infancias largas,  
igual que el atardecer  
entendiendo que se vive una vez,  
y amigas como tú  
no hay, no hay.

## **Sobre el amor**

Hay una leyenda sobre la Luna que proclamó:

"Yo no volveré hasta que encuentre a mi estrella.

En las primaveras ella solía estar junto a mí en el albor."

Un día desperté y ya no estaba aquí,

grité su nombre sin respuesta.

Tengo los brazos rotos, fríos como la nieve.

Tengo los brazos rotos, fríos como la nieve.

Yo la estaba esperando,

pero lo que hallaron fue su cuerpo congelado.

Había muerto, explotó a espaldas de la Luna.

## **Sobre el olvido**

Ella habla con el mar,  
le pide que la lleve  
y con sus largos brazos  
arrastrarla hasta que olvide  
su nombre y su voz,  
hacia el fondo del océano,  
al lado de fantasmas,  
con los naufragos del tiempo  
que deseaban lo mismo que ella.

Escuchar tu dulce voz  
cada día en la playa.  
En abril aún me amabas,  
fuimos corazón de nácar  
en la espuma blanca que  
dio vida a este fósil  
al que querías llamarle hogar,  
pero no era posible,  
porque tuve un augurio,  
vi tu piel sobre la arena,  
y lloré la sutil marea  
que envolvió tu corazón y mi amor.

## **Sobre el baile**

Respirarás  
en todo nuestro cuerpo  
la arena de la piel  
con furia incansable.

Bailar, bailar,  
tu mano y la mía,  
como una espiral cansada  
que nunca se detiene.

Y es en ese gran momento  
que somos tan pequeños  
y el tiempo es eterno.  
Bailar, bailar contigo,  
no importa nada más.

Tus pies se mueven con los míos  
Sintiendo un ritmo desconocido.  
Ven, quédate conmigo  
y veamos si amanece  
en este mundo loco,  
con manías, con dolores,  
con amores fugaces.

## **Sobre el fin del mundo**

En el fin del mundo la música es parte del gran abismo

donde las canciones arden a la piel del marinero.

En voz de las cantoras, los niños se despiden,

entre rocas saltan teniendo recuerdos

de islas que nunca pudieron conocer.

Vamos entonando la vida de nuestras arrulladoras

que encontramos enterradas en la tierra como huesos,

unidos a los hilos que la vida no permite recordar.

Las costuras de la tunda nos hablan de libertad.

Si te hago falta

te ruego que me busques

en las islas perdidas,

en Júpiter, Limones,

de mi corazón.



# **Fotografijas**



**Ingrid Polanco ejecutando al piano durante el primer día de grabación**



**Ingrid Polanco junto a las productoras Camila Guerrero (izquierda) y Denisse Lalama (derecha) durante el tercer día de grabación**



**Ingrid Polanco junto a Kimberly Pinargote (derecha), Erick Vallejo y Mayda Molestina durante el quinto día de grabación**