



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de artes sonoras y musicales

Proyecto de investigación con componente performático.

Guía práctica para el aprendizaje de ritmos básicos en batería aplicados a la instrumentación de cuatro pasillos ecuatorianos.

Previo la obtención del Título de:

Licenciado en Artes musicales y sonoras

Autor/a:

Mateo Rafael Torres Valdospinos

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2021

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

Yo, Mateo Rafael Torres Valdospinos, 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 sonoras y musicales. 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 con el 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 del 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 Comité de defensa

Andrés Patricio Bracero

Tutor del Proyecto: Guía práctica para el aprendizaje de ritmos básicos en batería aplicados
a la instrumentación de cuatro pasillos ecuatorianos.

Andrés Noboa

Giovanni Francisco Bermúdez

Adina Izarra

Norberto Bayo

Resumen

Es inevitable notar que está latente una nueva tendencia estética en torno al pasillo, que a partir del año 2005 incluye a los instrumentos de percusión. En la actualidad, se estila que una batería toque pasillos aun sin ser parte de la instrumentación tradicional de este género ecuatoriano. Artistas como, los Hermanos Miño Naranjo, Paulina Tamayo, Julio Andrade, Fernando Vargas, lo evidencian en su más reciente discografía. Este fenómeno propone un nuevo estilo y estética que vuelve a la circulación al pasillo. El presente proyecto partirá de explorar las cualidades rítmicas, tímbricas y melódicas de la batería como instrumento acompañante dentro de un ensamble de pasillo ecuatoriano. Se analizarán los consecuentes cambios en la estética, a partir de la introducción de la batería en este género, tradicionalmente acústico. Se explorarán los aportes que ofrece la riqueza rítmica de este instrumento y las reacciones positivas o negativas que genere su uso dentro de la comunidad académica.

Todavía no se ha llegado a un consenso de cómo se debería interpretar este instrumento, pero sí se han abordado temáticas como la adaptación de ritmos tradicionales y como interpretar ritmos internacionales y autóctonos, por lo cual se recogerá la experiencia y técnica de diferentes instrumentistas que se dediquen al género en la batería, para la elaboración de una guía práctica que facilite el aprendizaje de ritmos básicos en batería aplicados a la instrumentación de cuatro pasillos ecuatorianos.

Palabras Clave: Instrumentación, pasillo, acompañamiento, guía didáctica, batería.

Abstract

It is inevitable to notice the presence of a new aesthetic trend in “pasillo”, which since 2005 includes percussion instruments. Currently, it is customary for a drum set to play “pasillo” even without being part of the traditional instrumentation of this Ecuadorian genre. Artists such as the Miño Naranjo Brothers, Paulina Tamayo, Julio Andrade, Fernando Vargas, show it in their most recent discography. This phenomenon proposes a new style and aesthetic that places “pasillo” back into circulation. The following project will start from exploring the rhythmic, timbral and melodic qualities of the drums as an accompanying instrument within an Ecuadorian “pasillo” ensemble. The consequent changes in aesthetics will be analyzed, from the introduction of the drums in this traditionally acoustic genre. The contributions offered by the rhythmic richness of this instrument and the positive or negative reactions generated by its use within the academic community will be explored.

A consensus has not yet been reached on how this instrument should be interpreted, but issues such as the adaptation of traditional rhythms and how to interpret international and indigenous rhythms have been addressed, for which the experience and technique of different instrumentalists dedicated to the genre in the drums will be collected for the elaboration of a practical guide that facilitates the learning of basic rhythms in drums applied to the instrumentation of four Ecuadorian “pasillos”.

Key words: Instrumentation, “pasillo”, accompaniment, didactic guide, drums

ÍNDICE GENERAL

1.1.	Antecedentes.....	14
1.2.	La gran Colombia:.....	14
1.3.	El pasillo venezolano:.....	16
1.4.	El pasillo colombiano:.....	18
1.5.	El pasillo ecuatoriano:.....	19
1.6.	Referentes Artísticos.....	23
1.7.	Marco teórico.....	24
1.8.	Modernización del pasillo:.....	24
1.9.	El pasillo desde 1990:.....	29
1.10.	La fusión del pasillo en instrumentación y sonoridad:.....	31
2.	Planteamiento del problema.....	34
3.	Metodología:.....	39
3.1.	Patrones ritmicos más comunes.....	40
4.	Conclusiones:.....	48
5.	Anexos:.....	54
5.1.	Guía práctica para el aprendizaje de ritmos básicos en batería aplicados a la instrumentación de 4 pasillos.....	54
5.2.	Sombras:.....	60
5.3.	Amor dolor:.....	69
5.4.	Despedida:.....	73
5.5.	Romance de mi destino:.....	77
5.6.	Partituras:.....	81

ÍNDICE DE FIGURAS

Tabla Nº 1, Patrones rítmicos más comunes y variaciones. Fuente: elaboración propia.....	42
Tabla Nº 2, Patrones rítmicos no tan comunes y variaciones. Fuente: elaboración propia.....	45
Tabla Nº 3, Patrones rítmicos no tan comunes y variaciones. Fuente: elaboración propia.....	46
Tabla Nº 4, Patrones rítmicos empleados en la instrumentación de los 4 pasillos seleccionados. Fuente: elaboración propia.....	47
Imagen Nº2. Fuente: El pasillo lojano y otros géneros entre 1900 y 2000.....	54
Imagen Nº3, Instrumentación en hi-hat. Fuente: Elaboración propia.....	54
Imagen Nº4, Instrumentación en hi-hat. Fuente: Elaboración propia.....	55
Imagen Nº5, Open-Close (abierto). Fuente: Elaboración propia.....	55
Imagen Nº6, Open-Close (cerrado). Fuente: Elaboración propia.....	56
Imagen Nº7, Instrumentación en redoblante mano derecha. Fuente: Elaboración propia.....	56
Imagen Nº8, Instrumentación en redoblante mano izquierda. Fuente: Elaboración propia.....	57
Imagen Nº9, Instrumentación en redoblante dos manos. Fuente: Elaboración propia.....	57
Imagen Nº10, Instrumentación en redoblante dos manos, invertido. Fuente: Elaboración propia.....	57
Imagen Nº11, Instrumentación en redoblante, buzz roll. Fuente: Elaboración propia.....	57
Imagen Nº12, Instrumentación en redoblante, buzz roll, variación. Fuente: Elaboración propia.....	58

Imagen N°13, Instrumentación en redoblante, buzz roll, variación 2. Fuente: Elaboración propia.....	58
Imagen N°14, Instrumentación en redoblante, buzz roll, variación 3. Fuente: Elaboración propia.....	58
Imagen N°15, Instrumentación en bombo. Fuente: Elaboración propia.....	58
Imagen N°16, Instrumentación en bombo, variación. Fuente: Elaboración propia.....	59
Imagen N°17, Instrumentación en bombo, variación 2. Fuente: Elaboración propia.....	59
Imagen N°18, Instrumentación en bombo, variación 3. Fuente: Elaboración propia.....	59
Imagen N°19, Instrumentación en bombo, variación 4. Fuente: Elaboración propia.....	59
Tabla N°5, Forma pasillo sombras. Fuente: Elaboración propia.....	60
Imagen N°20, Instrumentación pasillo sombras. Fuente: Elaboración propia.....	60
Imagen N°21, Instrumentación hi- hat, pasillo sombras. Fuente: Elaboración propia.....	61
Imagen N°22, Posición de inicio, técnica Moller (punta de la baqueta pegada al parche y la muñeca levantada). Fuente: Elaboración propia.....	62
Imagen N°23, Inicio del movimiento descendente para efectuar el golpe «Down». Fuente: Elaboración propia.....	62
Imagen N°24, Inicio del movimiento descendete para efectuar el golpe «Tap». Fuente: Elaboración propia.....	63
Imagen N°25, golpe «Up». Fuente: Elaboración propia.....	63
Imagen N°26, Tecnicas a implementar en el hi-hat. Fuente: Elaboración propia.....	64
Imagen N°27, Variación sobre hi-hat. Fuente: Elaboración propia.....	65
Imagen N°28, Movimiento de apertura (open). Fuente: Elaboración propia.....	65
Imagen N°29, Movimiento para cerrar (Close). Fuente: Elaboración propia.....	66

Imagen N° 30, variación 2 hi-hat. Fuente: elaboración propia.	66
Imagen N° 31, redoblante y hi-hat. Fuente: elaboración propia.	66
Imagen N 32, Variación sobre redoblante y hi-hat. Fuente: Elaboración propia. ...	67
Imagen N° 33, Variación sobre redoblante y bombo en las partes “B” y “C”. Fuente: Elaboración propia.	67
Imagen N° 34, Variación 2 sobre redoblante y bombo en las partes “B” y “C”. Fuente: Elaboración propia.	67
Imagen N° 35, patrón rítmico bombo. Fuente: Elaboración propia.	67
Imagen N° 36, Variación sobre patrón rítmico del bombo. Fuente: Elaboración propia.	68
Imagen N° 37, Instrumentación del tema sombras. Fuente: Elaboración propia. ...	68
Imagen N° 38, Variación nº1. Fuente: Elaboración propia.	68
Imagen N° 36, Variación nº2. Fuente: Elaboración propia.	68
Tabla N°6, Forma pasillo «Amor dolor». Fuente: Elaboración propia.	69
Imagen nº 37, Patrón ritmico para la instrumentación del pasillo «Amor dolor». Fuente: Elaboración propia.	69
Imagen N° 38 Célula rítmica de hi-hat, introducción. Fuente: Elaboración propia.	69
Imagen N°39, hi-hat, técnicas por implementar. Fuente: Elaboración propia.	70
Imagen N° 40, Instrumentación en el redoblante. Fuente: Elaboración propia.	70
Imagen nº 41, Cross stick sobre redoblante. Fuente: Elaboración propia.	71
Imagen N° 42, patrón para instrumentar la parte “B. Fuente: Elaboración propia..	71
Imagen N°43, Variacion sobre patron ritmico de la caja. Elaboración propia.	71
Imagen N° 44, Patron ritmico del bombo. Elaboración propia.	71
Imagn N° 45, patron ritmico basico para instrumentar la cancion «Amor dolor». Elaboración propia.	72

Imagn N° 46, Variación sobre el patrón ritmico de la cancion «Amor dolor». Elaboración propia.....	72
Imagn N° 47, Variación nº2 sobre el patrón ritmico de la cancion «Amor dolor». Elaboración propia.....	72
Tabla N°6, forma pasillo «Despedida». Fuente: Elaboración propia.....	73
Imagen N° 48, Celula rítmica de hi-hat, introducción. Fuente: Elaboración propia.	73
Imagen N° 49, hi-hat, técnicas por implementar, Open-Close. Fuente: Elaboración propia.....	74
Imagen N° 50, Celula rítmica redoblante. Fuente: Elaboración propia.....	74
Imagen nº 51, Patrón ritmico redoblante. Fuente: Elaboración propia.....	75
Imagen N°52, Ejercicios para buz roll nº1. Fuente: Elaboración propia.....	75
Imagen N°53, Ejercicios para buz roll nº2. Elaboración propia.....	75
Imagen N° 54, Frase final de la canción amor dolor. Elaboración propia.....	75
Imagen N° 55, Five strocke roll. Fuente: Vic firth. https://vicfirth.zildjian.com/education/07-five-stroke-roll.html	76
Imagen nº 56, Patrón ritmico del Bombo. Fuente: Elaboración propia.....	76
Imagn N° 57, patron ritmico basico para instrumentar la cancion «Despedida». Fuente: Elaboración propia.....	76
Imagn nº 58, Variación sobre el patrón ritmico de la cancion «Despedida». Fuente: Elaboración propia.....	76
Imagn nº 59, Variación nº2 sobre el patrón ritmico de la cancion «Despedida». Fuente: Elaboración propia.....	77
Tabla N°7, Forma del pasillo « <i>Romance de mi destino</i> ». Fuente: Elaboración propia.	77
Imagen N° 60, Patrón rítmico para la instrumentación del pasillo « <i>Romance de mi destino</i> ». Fuente: Elaboración propia.	77

Imagen N° 61, Celula rítmica de hi-hat, introducción. Fuente: Elaboración propia.	78
Imagen N° 62, Ride sobre la parte“B” y “D”. Fuente: Elaboración propia.....	78
Imagen N°63, Variación sobre ride en la parte“B” y “D”. Fuente: Elaboración propia.	78
Imagen N°64, Variación sobre ride en la parte “D”. Fuente: Elaboración propia....	79
Imagen N°65, Instrumentación en el redoblante. Fuente: Elaboración propia.	79
Imagen N°66, Patron ritmico del bombo. Fuente: Elaboración propia.....	79
Imagn N°67, patron ritmico basico para instrumentar la cancion «Romance de mi destino». Fuente: Elaboración propia.	80
Imagn N°68, Variación sobre el patrón ritmico de la cancion «Romance de mi destino». Fuente: Elaboración propia.	80
Imagn N° 69, Variación n°2 sobre el patrón ritmico de la cancion «Romance de mi destino». Fuente: Elaboración propia.	80

1.1. Antecedentes.

1.2. La gran Colombia:

En el siglo XIX, las teorías evolucionistas propiciaron la moda de indagar sobre el origen de todo. En el Ecuador, los estudios del pasillo generalmente se han centrado en el origen, la búsqueda o construcción de la identidad sonora, o la consolidación de lo mestizo. A través de elementos externos no estructurados, se buscó los porcentajes de música europea, indígena, autóctona, auténtica, propia, nacional, etc. Muchas veces con especulaciones de carácter esencialista, el enfoque fue de “receptores pasivos” con prejuicios, visiones muy localistas, parciales, patrioterías, excluyentes del contexto multirregional y su origen colectivo, etc.¹

El pasillo, como tal, se convierte en un ente de estudio, un fenómeno que atraviesa por varios procesos socioculturales que lo transforman una y otra vez desde finales del siglo XVIII, fecha en la que se obtienen los primeros registros de este género, partiendo desde sus primeras formas hasta llegar al día de hoy. ¿Quién lo interpreta? ¿Cómo? ¿Con que objeto? Dependiendo de la época, estas preguntas tienen una respuesta diferente. Los géneros musicales, se encuentran inmersos en procesos y prácticas sociales y culturales, tienen varios niveles de análisis y variedad de criterios para su demarcación y categorización. Ver solo una faceta de la historia nos dará una lectura incompleta de su origen y esencia.

Hablar acerca del origen del pasillo es un tema muy amplio. Autores como, Mario Godoy, Ketty Wong y Terry Pazmiño, concuerdan que el pasillo se originó dentro de la Gran Colombia. Periodo que comprende desde 1822 a 1830, conformada por los territorios que hoy conocemos como: Colombia, Venezuela, Panamá, Ecuador y una pequeña porción del caribe (Costa Rica y Cuba). Según Ketty Wong:

Ecuador fue parte del Virreinato de Nueva Granada durante una parte del período colonial, y de la Gran Colombia (1822-1830) después de su independencia. Es lógico asumir que la gente de Ecuador, Colombia y Venezuela escuchaban pasillos que con el tiempo fueron cambiando su fisonomía².

¹ Mario Godoy, ed., «*El pasillo en América*», (Quito: C.C.E. Benjamín Carrión Sede Nacional, 2018), 13.

² Ketty Wong, «La rocolización de pasillo», *Ecuador debate* n° 63 (Quito: Centro andino de acción popular CAAP, 2004), 275.

Sus vertientes se regaron por todo el territorio que comprendía la Gran Colombia lo que causó que se ramificara y evolucionara de maneras diferentes. Con la disolución de la Gran Colombia y el nacimiento de las repúblicas independientes, particularmente, en Ecuador toma influencias del Yaraví o Harawi.³

Su origen es atribuido a un género musicalailable de pareja propio de los estratos populares que surgió de manera contestataria a los bailes de salón de la burguesía. Citando Mario Godoy Aguirre:

Inicialmente, el pasillo fue un género musicalailable, de pareja entrelazada, propio de los estratos populares, que rápidamente fue ganando espacio, por ser un baile de pareja unida; surgió como una respuesta contestataria a los elegantes bailes de salón de la burguesía.⁴

Como lo confirma Terry Pazmiño al decir que:

Esta forma llegó de la gran Colombia con influencias europeas después de la conquista. Tiene enorme similitud con el Minueto, forma musical de la Suite europea que fue considerada como danza de salón durante la época cortesana, para engalanar las grandes celebraciones.⁵

Históricamente, el pasillo, tiene su origen en un estilo musical de baile influenciada por el romanticismo como corriente estética, tanto en la literatura como en música. Al llegar la revolución liberal en 1895, el Pasillo pasa de ser un género netamenteailable para convertirse en el pasillo canción que conocemos hoy en día. Carlos Coba nos dice que, «*Los primeros [...] eran rápidos y alegres. La gente los bailaba a modo de vals y en parejas. [...] Los segundos eran tristes y únicamente para ser cantados, conocidos como “Pasillos de Tertulia”*»⁶ con la integración de poesía y letra.

De esta manera, el pasillo, se ramifica y va cambiando su fisonomía debido a los acontecimientos sociales, políticos y culturales que se desarrollaron cuando se separó la Gran Colombia. Pero es tan solo el inicio evolutivo de este género, ya que cada país le dio una

³ Mario Godoy, *Historia del pasillo* (Guayaquil-Ecuador: Museo del pasillo, s.f.), 13.

⁴ Mario Godoy, «Historia del pasillo», 13.

⁵ Terry Pazmiño, *Recuperación del patrimonio musical intangible del Ecuador: El pasillo*. (Quito: Casa de la cultura ecuatoriana, 2014), 9.

⁶ Carlos Coba et al., «El pasillo» en *El pasillo en América*, (Quito: C.C.E. Benjamín Carrión, 2018), 173.

identidad sonora a este género. Especialmente en Ecuador, acontecimientos como el cambio en las ideologías políticas, el traspaso de una estructura de gobierno conservador por uno liberal y la naciente libertad de religión que debilitó la autoridad de la iglesia católica dentro del estado, dan paso a nuevas corrientes estéticas como la que menciona Carlos Cobián al convertirse el pasillo de un género bailable a dar paso al pasillo canción o pasillo de tertulia integrando poesía y letra a un género netamente instrumental combinando dos corrientes artísticas la literatura y la Música. Ketty Wong nos dice al respecto:

La revolución liberal destruyó el monopolio de poder que ejercía la iglesia católica en la sociedad al secularizar la educación, un área en la que la iglesia había tenido un control total. La secularización de la sociedad y el interés por nuevas expresiones culturales que reflejaran la ideología y los valores estéticos de la nueva clase gobernante facilitaron la apertura hacia el Modernismo en la literatura ecuatoriana en los umbrales del siglo XX.⁷

1.3. El pasillo venezolano:

El pasillo venezolano comparte su origen e influencias musicales con Colombia y Ecuador al desarrollarse dentro de lo que fue la Gran Colombia. En el siglo XIX, Venezuela, recibe una importante carga de inmigrantes europeos, como nos cuenta Walter Guido.

«Principalmente de casas alemanas, italianas, francesas y españolas a través de sus agentes y comisionados durante la segunda mitad del siglo XIX [...] quienes fueron las principales influencias culturales europeas en aquella época».⁸

Pero no son los únicos, también, nos cuenta que no solo tuvo influencias europeas, sino, que también tuvo influencias colombianas: «*A través de docentes, directores, ejecutantes, partituras, melodías, instrumentos típicos colombianos como el tiple⁹ y la*

⁷ Ketty Wong, «La rocolización de pasillo...», 93.

⁸ Walter Guido, «*El pasillo en la zona andina: aspectos históricos y estéticos*», *Escritos en arte, estética y cultura*, N° 7-8 (1997): 9

⁹ *Tiple*: instrumento típico colombiano de 12 cuerdas que toma forma a partir de la guitarra renacentista. Registrado por primera vez en 1791. Posee mástil con trastes, también, tapa y aros con forma de ochos, su forma es muy similar a la guitarra. María Eugenia Londoño y Alejandra Tobón, «*Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara*», *Artes 4*, N°7 (2004): 46.

*bandola*¹⁰ y el repertorio musical de esa región, cuya difusión corrió a cargo principalmente de las bandas». ¹¹

La música, en este tiempo, era principalmente interpretada por bandas militares, las cuales tenían un papel preponderante en las festividades religiosas, culturales y cívicas. En Venezuela, una de las bandas militares más popular y que ha tenido una mayor influencia en la música popular de ese país es la banda Sucre de San Cristóbal, que, empieza a funcionar a partir del año 1897 hasta 1903, cuando pasa de ser una agrupación privada a tomar fondos del estado y se convierte en: *La banda del estado*.¹²

En este periodo de tiempo comprendido entre 1897 hasta 1903, la Banda Sucre de San Cristóbal, que después se convirtió en la Banda municipal del estado, fue dirigida por tres músicos de origen colombiano, Textualmente Walter Guido, dice:

Recordemos entre muchos otros casos, la creación de la Banda Sucre de San Cristóbal, (antecesora de la banda del Estado), la cual fue dirigida entre 1897 -fecha de su creación- y 1903 por tres músicos colombianos: Celso Pérez, Marco Antonio Castellón y Eleazar Guerrero.¹³

Y al respecto de la influencia musical que tuvo y sobre todo hablando del pasillo que se interpretaba en la misma época, Walter Guido nos dice que:

La influencia caraqueña se produjo a través de la venta de instrumentos musicales y de la actuación de compositores como Rafael Saumell, quién en sus visitas entre 1894 y 1895 influyó en la formación de un estilo de composición, basado en los valeses y mazurcas al estilo europeo.¹⁴

Este intercambio cultural entre Venezuela y Colombia es posible gracias a las rutas de comercio que conectan el estado limítrofe de Táchira en Venezuela y el departamento de Santander en Colombia. Rutas que ya existían antes de la conquista. Como menciona Walter Guido:

¹⁰ *Bandola*: Instrumento popular propio de Colombia. Perteneciente a la familia de laudes de cuello largo. Su cuerpo tiene forma de pera, propio de la familia de los laudes y las mandoras. Al igual que el tiple posee 12 cuerdas. María Eugenia Londoño y Alejandra Tobón, «*Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara*», *Artes* 4, N°7 (2004): 47-48.

¹¹ Walter Guido, «El pasillo en la zona andina...», 9.

¹² S/n. «La Banda Municipal "Sucre", Patrimonio Musical de Lobatera», Universitat de les Illes Balears. Acceso el 10/06/2021. <https://fci.uib.es/Servicios/libros/veracruz/Samir/La-Banda-Municipal-Sucre-Patrimonio-Musical-de.cid214735>

¹³ Walter Guido, «*El pasillo en la zona andina...*», 10.

¹⁴ Walter Guido, «*El pasillo en la zona andina...*», 10.

Por el hecho de ser Táchira un estado fronterizo, una parte de su población tiene ascendientes nativos en Colombia, de modo especial en el Departamento norte de Santander [...] En América, desde antes del Descubrimiento, los aborígenes, en especial las altas culturas andinas, tenían vías de penetración, que luego fueron aprovechadas durante la conquista, y al constituirse las diferentes republicas, fueron utilizadas las mismas.¹⁵

Rutas por las cuales se importaba y exportaba materia prima y artículos de primera necesidad, además, de instrumentos musicales. Estas rutas también eran ocupadas por aquellas familias colombianas que fueron exiliadas y llegaban en calidad de refugiados políticos

Harry Davidson, sostiene la teoría de que el pasillo, en primera instancia, podría haberse originado en Venezuela y posteriormente trasladarse hacia el oeste llegando a Colombia y Ecuador. Textualmente Davidson dice: «*el pasillo pudo tener un origen más reciente en Venezuela e ir trasladándose paulatinamente hacia el oeste hasta llegar a Ecuador*».¹⁶ Podemos concluir que, debido a su origen en la Gran Colombia tiene características similares y las mismas corrientes musicales europeas. Pero no podemos aseverar que su origen se sitúe un punto geográfico determinado ya que no hay evidencia que ratifique lo antes mencionado. Pero sí tenemos evidencia de que el pasillo se movía de un lugar a otro absorbiendo influencias, tanto europeas como locales.

1.4. El pasillo colombiano:

Cuando se habla del pasillo, se tiene en mente un concepto que se relaciona con identidad cultural, mestizaje y apropiación cultural debido a su origen, pero este concepto se expande al leer a Martha Enna Rodríguez, catedrática e historiadora que milito por largo tiempo en la Universidad de los Andes en Colombia. Ha realizado varios estudios y publicaciones en torno a la música popular colombiana. Rodríguez afirma que:

A diferencia del Bambuco, el pasillo no se ha estudiado como un problema central de la relación música e identidad en Colombia, aunque en la mención

¹⁵ Harry Davidson, «Diccionario folklórico de Colombia, Música, instrumentos y danzas». tomo II. (Bogotá: Banco de la República, 1970), 23.

¹⁶ Harry Davidson, «Diccionario Folklórico de Colombia...», 21.

de los géneros de música nacional casi siempre lo acompañó como el complemento de la dupla.¹⁷

Lo que quiere decir que hubo un proceso de adaptación diferente a los que tuvieron lugar en Venezuela y Ecuador. No sería acertado afirmar que el desarrollo de este género musical fue igual en todas sus ramificaciones y esto se debe, sin lugar a duda, a los procesos sociales, políticos y culturales de cada región. Los cuales podemos considerar como variables dentro del desarrollo de este género, siendo así, que no podemos afirmar que Colombia y Ecuador o Colombia y Venezuela pasaron por los mismos eventos.

Rodríguez amplía la información mencionando que:

Presentamos la idea de que el pasillo es el opuesto complementario del bambuco porque, aunque en él no convergieron discursos de retórica “nacional” equivalentes a los que consagraron al bambuco como fundador de una música nacional propia y mestiza, se constituyó, -a partir de su gran aceptación, popularidad y el interés de los compositores en el género-, en el primer representante de una “música nacional” urbana.¹⁸

A demás de esto, se amplía más la percepción del pasillo teniendo en cuenta que dentro de las fronteras colombianas el pasillo no se considera como un resultado del mestizaje sufrido durante la colonia, sino que se toma en cuenta como una reinterpretación del vals europeo.

Lo reconocemos como un género europeo, fundacional de lo colombiano, que se arraigó sin mestizajes, el pasillo no es el resultado de una hibridación sino una reinterpretación

Sabemos que dentro del proceso de colonización se vivió una etapa de aculturación en el cual la música fue usada como herramienta de dominación por lo tanto el pasillo, que llegó de Europa en forma de Vals, puede ser visto como parte del proceso de expansión de la cultura europea sobre la cultura local indígena.

1.5. El pasillo ecuatoriano:

Carlos Coba cita a Gustavo Lemos en el texto *El pasillo en América*, para referirse al curioso nombre de este género musical, mencionando que: «*el pasillo es un género musical*

¹⁷ Martha Enna Rodríguez, «*Música nacional: El pasillo colombiano*», (Bogotá: Uniandes, S/f), 1.

¹⁸ Martha Rodríguez, «*Música nacional...*», 2.

y su nombre se da no solo a la composición sino también al baile». ¹⁹ Dado que originalmente el pasillo, fue un género musicalailable. Su nombre proviene del diminutivo de la palabra paso, quedando como pasillo, que quiere decir paso corto o pequeño (pasito), ya que al momento de bailar se dan pasos cortos que tienen un parecido al Valse Vienés.

El pasillo, según nos relata el maestro Julio Bueno, llega al Ecuador junto con las guerras independentistas: «Las luchas por la independencia pusieron al Ecuador en contacto con la música de las tierras de las actuales Colombia y Venezuela. [...] Así llegó el pasillo derivado del vals europeo, género musical que se consolidó en el país desde entonces»²⁰. Es decir que, el Pasillo se encontraba en constante tránsito, circulando por Venezuela al este, pasando por Colombia y descendiendo por el oeste, hasta llegar a Ecuador.

El pasillo, en Ecuador, se considera un género mestizo, cuyo origen, presumiblemente, se dio fuera de los límites de lo que hoy constituye nuestro territorio nacional y llega a convertirse en un símbolo nacional. Citando a Miguel Mora Witt:

Se afirma que nuestra música en general tiene dos raíces o vertientes básicas: prehispánica o indígena, y la influencia española que irrumpe con la conquista y coexiste con la primera, adecuándola, modificándola, y generando así nuevas formas²¹.

El, nos habla acerca de un proceso de hibridación y mestizaje surgido a partir del proceso de conquista que tuvo lugar en América latina. Dejando en claro que nuestra música se compone principalmente de raíces indígenas y prehispánicas y la influencia de la música europea.

Durante su periodo de adaptación en el Ecuador en el siglo XVIII, Carlos Coba, se refiere a este género, recientemente introducido, como proto-pasillo haciendo referencia a una primigenia idea de lo que constituirá este género musical en donde se encuentran 3 variantes del pasillo, Carlos Coba nos dice al respecto: «los primeros {...} fueron alegres, los segundos por orden cronológico, fueron tristes, los terceros, fueron una mezcla de tristeza y alegría,

¹⁹ Gustavo Lemos en Carlos Coba, «El pasillo» (Quito: C.C.E. Benjamín Carrión, 2018), 173.

²⁰ Julio Bueno, El pasillo lojano y otros géneros entre 1900 al 2000. Muestra viva del patrimonio intangible: antología y análisis musicológico, en Memorias del II Encuentro Internacional de Musicología, Musicología desde el Ecuador Vol. 1. Loja, Gráficas Argenis.

²¹ Miguel Mora Witt, et al., «El pasillo, la canción nacional» en El pasillo en América, (Quito: C.C.E. Benjamín Carrión, 2018), 288.

de tranquilidad, de ternura y de movimiento. Estas clases de géneros musicales son los prototipos o arquetipos de los pasillos»²².

Al igual que el vals, el pasillo se escribe e interpreta en un compás de $\frac{3}{4}$ y mantiene una forma «A-A» o «A-B», incluso en la actualidad esta forma se mantiene. Los protopasillos tienen, cada uno, diferentes movimientos y características, como dice Carlos Coba: *«Los primeros {...} eran rápidos y alegres. La gente los bailaba a modo de vals y en parejas. {...} Los segundos eran tristes y únicamente para ser cantados, conocidos como «Pasillos de Tertulia y los terceros, tenían movimientos alternos.»²³* Cada uno de estos, citados en orden cronológico con características únicas, por ejemplo, en primer lugar, tenemos el caso de una forma de pasillo instrumental que se popularizó como baile de salón con influencias del Vals como un proceso de adaptación a la estratificación social, intentando imitar los bailes de salón europeos. Por consecuencia era un ritmo ligeramente más rápido y alegre que el que conocemos actualmente, correspondiendo a la danza por ser un géneroailable. En segunda instancia tenemos una forma de pasillo cantado que toma como nombre «pasillo de tertulia» convirtiéndose en un género popular adaptado por “el pueblo”, de carácter triste e informal que se interpretaba, generalmente, en reuniones sociales. Y por último tenemos una forma de pasillo que combina entre movimientos rápidos y lentos con secciones instrumentales y vocales.

En cuanto al contexto armónico, a grandes rasgos, Carlos Coba dice que: *«Casi por lo general, la primera estrofa se iniciaba en modo menor y la segunda estrofa pasaba al modo mayor y regresaba al modo menor o viceversa. Siempre con el estribillo, que es invariable en su estructura».* Cosa que se mantiene en la actualidad, como podemos apreciar en el libro: Análisis armónico y melódico del pasillo ecuatoriano, publicado en el 2014, en donde Omar Domínguez tras el exhaustivo estudio y análisis de varias obras musicales tratadas en su libro concuerda con lo afirmado por Carlos Coba. Otro de los aportes europeos que adquirió el pasillo en su largo proceso de adaptación son los sistemas de pensamiento musical tonal-funcional como las cadencias auténticas: T-S-D-T.²⁴

Julio Bueno habla acerca del ritmo del pasillo y hace una exhaustiva búsqueda bibliográfica y análisis de varios patrones rítmicos rastreándolos a través del tiempo para

²² Carlos Coba et al., «El pasillo» en *El pasillo en América*, (Quito: C.C.E. Benjamín Carrión, 2018), 173.

²³ Carlos Coba et al., «El pasillo», 173

²⁴ T: Tónica; S: Subdominante; D: Dominante.

encontrar su origen. Todo esto en un capítulo del libro *El pasillo en América*, denominado: *El pasillo lojano y otros géneros*, entre 1900 y 2000, muestra viva del patrimonio intangible. Textualmente, Julio Bueno nos dice:

En el caso del pasillo, género musical con métrica ternaria, que se origina en el vals europeo, la fórmula rítmica de base sufre las siguientes transformaciones de vals a pasillo:

Fórmula rítmica de base.²⁵

- a. *Fórmula rítmica de base del género vals: ictus-postictus-preictus*
- b. *Desplazamiento del postictus*
- c. *Se fragmenta el ictus*
- d. *Se acorta el preictus recibiendo un acento secundario*



Imagen n°1. Fuente: *El pasillo lojano y otros géneros entre 1900 y 2000*²⁶

En donde podemos encontrar que el primer patrón rítmico, perteneciente al vals, constituido por tres negras, de las cuáles la primera posee un acento en el primer pulso, se va transformando paulatinamente. Aumentando un puntillo a la negra perteneciente al primer pulso del literal b) ocupando un pulso y medio, seguido de una corchea y una negra en la mitad del segundo pulso y en el tercero, respectivamente. Conservando el acento en el primer pulso del compás. En el literal c) encontramos dos corcheas en el primer pulso, seguido de un silencio de corchea y una corchea en la segunda mitad del segundo pulso. Y por último una negra. De igual forma conservando el acento en la primera mitad del primer pulso. Y, por último, en el literal d), encontramos que el patrón resultante se forma a partir del compás c) con unas pequeñas variantes. Se mantienen las dos corcheas en el primer pulso, la primera de ellas conserva el acento. Van seguidas de un silencio de corchea y una corchea en el segundo pulso, esta también lleva un acento, que es el principal cambio en el patrón rítmico que se da entre el compás c) y el compás d) otorgándole otro sentido al fraseo rítmico.

²⁵ Ictus: También llamado célula o inciso, es el elemento primario y fundamental de la composición **musical**. Es un diseño melódico -rítmico **que** se produce sobre dos tiempos rítmicos diferentes (tesis-arsis o dar-alzar), y puede estar realizado en la amplitud de uno o dos compases. (poner toda la referencia bibliográfica). Acceso el 21/05/2021 <https://aularvirtualmtardio.files.wordpress.com/2013/04/formas-musicales.pdf>

²⁶ Julio Bueno, «El pasillo lojano y otros géneros» Vol. 1.

La célula rítmica resultante en la transformación de vals a pasillo, principalmente, se utiliza en el bajo que caracteriza a la guitarra bordonera que corresponde a la principal célula rítmica o Ictus que posee el pasillo. En sus primeras formas el pasillo no contaba con acompañamiento rítmico más allá de instrumentos de percusión idiófonos o de entrechoque, por lo tanto, su base rítmica recae en la guitarra bordonera. La misma que se encargaba de tocar el acompañamiento armónico.

Por lo que el maestro Julio Bueno define al pasillo como:

Género musical, estrófico, danza o canción: solística con acompañamiento instrumental (monodia acompañada), construido en sistemas bistróficos o tristróficos, en donde sus partes van precedidas y continuadas por introducciones o interludios instrumentales²⁷.

El pasillo es considerado como un género musical popular y urbano y de esto podemos decir mucho más, ya que es un género extranjero traído por migrantes, en el contexto de la guerra de independencia y adoptado por pueblo, Miguel Mora Witt dice al respecto: «*Catalogado como ritmo de migrantes, producto del asentamiento poblacional en la ciudad, y su unificación con la migración extranjera (soldados granadinos), el pasillo es urbano y republicano. Como baile, sus pasos cortos (pasillo o pasitos), en los espacios pequeños que les correspondía a los estratos medios y bajos*». Por lo tanto, el pasillo se convierte en un agente de estratificación social.

1.6. Referentes Artísticos.

Si uno escucha la música del Dúo Benítez y Valencia en su periodo de auge, entre los años 50 y 70, década en la que falleció Luis Alberto 'Potolo' Valencia, puede escuchar el pasillo en su forma más tradicional, cuya instrumentación consta de requinto, guitarra bordonera, piano y el dúo de voces, principalmente²⁸.

De igual manera, podemos hablar de la música que hacía Carlota Jaramillo, quien tuvo un amplio periodo de actividad artística que abarca desde al año 1933 hasta 1970, cuando decide retirarse de los escenarios. Reconocida por su interpretación del pasillo *Sendas distintas* en 1942, cuyos autores fueron Jorge Araujo, esposo de Carlota Jaramillo, y Luis

²⁷ Julio Bueno, «*El pasillo lojano y otros géneros*» Vol. 1.

²⁸ Esta instrumentación, por ejemplo, se puede apreciar en el álbum *Leña verde*, del Dúo Benítez y Valencia y el conjunto de Luis Aníbal Granja. LP-vinilo, 0593-12-LAG (Quito: Granja, 1965).

Alberto Valencia. Es hasta 1970 que se puede apreciar dentro de su discografía la instrumentación tradicional conformada por guitarra bordonera, guitarra repiquera, piano y voz solista.²⁹

En la actualidad es común el uso de instrumentos de percusión como cajones peruanos, timbales y sobre todo de batería en ensambles que se dedican a tocar música nacional. Entre 2005 hasta el 2016, el pasillo ecuatoriano tuvo un resurgimiento que nace de la introducción de instrumentos ajenos a la instrumentación tradicional del pasillo, generando una nueva estética en torno a este género. Por lo cual se considera pertinente mencionar a artistas nacionales como Los hermanos Miño Naranjo, quienes llevan una larga trayectoria musical de más de 64 años dedicada a la interpretación, composición y divulgación de música nacional, especialmente del pasillo ecuatoriano, a partir del año 2006 —como se evidencia en su discografía— hacen uso de secuenciadores de ritmos con sonidos de batería, pero al mismo tiempo, mantienen la esencia original que los ha caracterizado a lo largo de su carrera musical, cantando a dúo y manteniendo el formato tradicional de requinto y una guitarra bordonera³⁰.

El acompañamiento musical de la interprete Paulina Tamayo, a lo largo de su carrera artística, también ha usado instrumentos de percusión como timbales y baterías, como se puede observar en sus más recientes conciertos virtuales presentados en el contexto de la pandemia por covid-19; pero ya en 2016, en el programa *Esto es Ecuador*, usó una batería híbrida, entre acústica y electrónica, y un cajón peruano³¹.

1.7. Marco teórico.

1.8. Modernización del pasillo:

En diciembre del 2004, cuando se publicó la revista *Ecuador debate* N°63, Ketty Wong, al finalizar su artículo: *La “nacionalización” y “rocolización” del pasillo ecuatoriano*, nos deja con la siguiente interrogante, tras decir:

²⁹ Carlota Jaramillo y Luis Alberto Valencia acompañados de las guitarras de Rodríguez y Palomeque, *Amor imposible*, LP-Vinilo, 45-1004-OD (Ecuador: Lluvia de estrellas, 1967) 45Rpm.

³⁰ Héctor Miño Naranjo, Eduardo Miño Naranjo (Hermanos Miño Naranjo), interpretación del tema musical *Amor dolor*, La Hora Nacional, segunda temporada, una coproducción de www.estacionweb.com, Satré y Canal 1 (Quito-Ecuador: Canal, 2005-2006).

³¹ Paulina Tamayo, interpretación del tema musical *¿Por que?*, La Hora Nacional, segunda temporada, una coproducción de www.estacionweb.com, Satré y Canal 1. (Quito-Ecuador: Canal 1, 2006).

Algunos empresarios explican esta supuesta “extinción” al hecho de que no ha habido una renovación de artistas jóvenes que mantengan este repertorio, mientras que otros distinguen la falta de amor por “lo nuestro”, así como los efectos de la globalización. ¿Se convertirá el pasillo en una “pieza de museo” que acumule polvo del tiempo o seguirá cantando los amores y desamores del pueblo ecuatoriano como antaño?³²

Ketty Wong se refiere a lo que estaba pasando en las décadas de 1970-1980, cuando el pasillo empieza a decaer. Debido a los problemas propios de la globalización,³³ asociados con una naciente estratificación social causada por las migraciones internas de los mestizos e indígenas del sector rural a la ciudad.³⁴

Veremos como el pasillo se va transformando en cada época, tomando diferentes características que corresponden a los diferentes fenómenos sociales, políticos y culturales que se van desarrollando a lo largo de cada periodo a partir de la modernidad. Distinguiendo finalmente, un periodo posterior a 1990, en el que el pasillo se moderniza utilizando diferentes herramientas. Pero, para llegar aquí y entender por qué se habla de una posible extinción del pasillo, debemos partir de una retrospectiva que nos guíe, a conciencia, de lo que fue el pasillo en la memoria colectiva de los ecuatorianos. Por lo que nos remontaremos a los inicios del siglo XX para entender como el pasillo se asienta en la memoria social de aquella época.

Se inauguraba el siglo XX con el modernismo como corriente estética, periodo que comprendía desde las dos últimas décadas del siglo XIX (1880) y se extiende hasta las dos primeras décadas del siglo XX (1920). Tuvo mayor influencia en las artes literarias con el surgimiento tardío, en Ecuador, de la denominada Generación decapitada, que estuvo constituida por los poetas guayaquileños, Medardo Ángel Silva, Ernesto Noboa y Caamaño y por los poetas quiteños, Arturo Borja y Humberto Fierro.

Es justo en esta época que el pasillo sale de los salones de baile como género instrumental y se transforma en el pasillo canción dotado de letra y poesía.³⁵ Surge,

³² Ketty Wong, «La “nacionalización” y “rocolización” del pasillo ecuatoriano». Ecuador debate, n° 63 (2004), 281.

³³ Desde mi punto de vista, a partir de lo leído en, *La globalización: consecuencias humanas*. La globalización es un proceso económico, tecnológico, político, social y cultural a nivel mundial, que se da a partir de la creciente comunicación e interdependencia entre los países del mundo. Zygmunt Bauman, *La globalización: consecuencias humanas*. Segunda edición en español, (México: Fondo de Cultura Económica, 2002).

³⁴ Ketty Wong, «La rocolización del pasillo...», 278.

³⁵ Carlos Coba et al., «El pasillo», 173

entonces, una nueva corriente estética transversal que combina la música y la literatura. Se comienzan a musicalizar poemas, siendo el pasillo, el género que más destacó dentro de esta corriente, debido a su carácter melancólico y su estructura rítmica ternaria que facilitaba la inclusión de los poemas a sus líneas melódicas para ser cantadas. Carlos Freire Soria aporta más información al decir:

La estructura musical que mejor se prestaba para melodizar los versos de los escritores modernistas era el pasillo. La influencia de Arturo Borja, que era profesor de francés en Quito, posibilitó la utilización de los versos alejandrinos pareados, detalle que facilitaba la sinergia con la mencionada forma musical.³⁶

Al respecto de las composiciones y su estilo, Freire, destaca aspectos propios de la época al decir:

Estos vínculos cercanos entre poetas modernistas y compositores de la época propiciaron la creación de pasillos con versificaciones cuidadosamente elaboradas que facilitan su métrica musical, poemas con profunda simbología existencial, que hablan de amores imposibles, de melancolía, del sufrimiento como una forma de elevación espiritual, de la evasión como alternativa de la vida o de la muerte como una inspiración para superar los sufrimientos producidos por el amor.³⁷

Para 1930 el pasillo se convierte en una expresión cultural dominante con el que todas las clases sociales pueden sentirse identificadas. Según Ketty Wong, *«Esto fue posible gracias a la memoria social y colectiva presente en el pasillo»*.³⁸ Históricamente, está relacionado con las guerras independentistas y el pasó que da Ecuador como república independiente. No solo fue cantado y bailado en sectores populares, sino que también formó parte de los bailes de salón en las casas aristocráticas a finales del siglo XIX como se había visto anteriormente.

Con la aparición de los primeros gramófonos alrededor de 1890, la vida familiar se vuelca en torno a los avances tecnológicos que facilitan el día a día. Para 1930 la radio forma parte sustancial de la vida en las familias ecuatorianas. Citando a Wong:

³⁶ Carlos Freire Soria en Mario Godoy, Ed., *«El pasillo en América»* (Quito: Casa de la cultura ecuatoriana, 2018), 353.

³⁷ Carlos Freire, *«La generación decapitada y el pasillo...»*, 353.

³⁸ Ketty Wong, *«La rocolización del pasillo...»*, 277.

En la década de 1930, la vida familiar estaba centrada alrededor de la radio, y, por ende, del pasillo, ya que este era el género musical más difundido, ya sea por grabaciones en discos de pizarra o interpretaciones en vivo.³⁹

Queda marcado así en la memoria de los ecuatorianos el pasillo durante la primera mitad del siglo XX. Su gran popularidad a nivel internacional, tanto, como local permitieron la creación de tradiciones alrededor de él, como las retretas o las serenatas, pero también dio paso a la creación de políticas públicas y privadas, según Wong:

La creación de políticas de protección por parte de instituciones públicas y privadas, sin duda alguna contribuyeron a reforzar y mantener al pasillo clásico como símbolo de la “ecuatorianidad” durante la segunda mitad del siglo XX.⁴⁰

Entre ellas Wong destaca a los concursos de composición de pasillo organizados por instituciones culturales y el decreto oficial que designa el 1 de octubre, día del nacimiento de Julio Jaramillo, como día del pasillo nacional.⁴¹

Para 1970 una naciente estratificación social causada por las migraciones internas de los mestizos e indígenas del sector rural a la ciudad y los procesos de urbanización y modernización en Ecuador generan lo que Ketty Wong describe como un proceso de “rocolización”. Según Wong: «[...] no solo cambiaron la fisonomía urbana, sino también las dinámicas sociales y prácticas musicales de sus habitantes».⁴²

Para 1980 este fenómeno se ve relacionado con tres géneros musicales: el bolero, el vals y el pasillo. Estar relacionado con la música rocolera supone un estigma de inmoralidad y vulgaridad lo que conduce al decaimiento de este género. Wong dice que: «En un sentido peyorativo, la música rocolera suele identificarse con la cantina, el alcohol y la prostitución».⁴³ Lo que cambia el sentido que tenía originalmente el pasillo.

En un acercamiento más amplio, Wong nos ofrece un vistazo de lo que sucede en 1990 con la ya posicionada música rocolera que «aglutina todo tipo de música popular

³⁹ Ketty Wong, «La rocolización del pasillo...», 277.

⁴⁰ Ketty Wong, «La rocolización del pasillo...», 277.

⁴¹ Ketty Wong, «La rocolización del pasillo...», 277.

⁴² Ketty Wong, «La rocolización del pasillo...», 278.

⁴³ Ketty Wong, «La rocolización del pasillo...», 278.

*ecuatoriana (tecnocumbia, música chicha y música nacional), en el sentido de música del pueblo».*⁴⁴

Hay diferencias notables entre el pasillo clásico y el rocolero, como el uso de melodías y armonías menos elaboradas y la voz se caracteriza por un timbre agudo y nasal dentro del pasillo rocolero, siendo todo lo contrario en el pasillo clásico. También son criticados, los pasillos rocoleros, por la banalidad de sus textos y la simplificación de las formas musicales.⁴⁵

Por estas razones, se habla de la extinción del pasillo. El acuerdo o desacuerdo que se dé con la generación de nuevas corrientes estéticas en torno al pasillo, entre los ecuatorianos de diferentes generaciones, desde su juventud hasta su madurez, no significa que uno de los dos sea bueno o malo, bien construido o no, sino no, que responden a procesos sociales, culturales y políticas, a veces de manera contestaría, que materializan la ideología de diferentes colectividades

Contestando a la interrogante que plantea Ketty Wong al inicio de este acápite: *¿Se convertirá el pasillo en una “pieza de museo” que acumule polvo del tiempo o seguirá cantando los amores y desamores del pueblo ecuatoriano como antaño?*

Artistas como Fernando Vargas, Los hermanos Miño Naranjo, quienes llevan una larga trayectoria musical, de más de 64 años, dedicada a la interpretación, composición y divulgación de música nacional, especialmente del pasillo ecuatoriano y artistas que se han desarrollado en la actualidad como: Juan Castro Ortiz, María Tejada, Mauricio Noboa, Julio Andrade, Fernando Terán, han trabajado sobre el pasillo ya no con una visión patrioterica, como decía Mario Godoy, sino, plantean, a su manera, una resignificación de este género musical, volviéndolo a la circulación utilizando recursos como: la inclusión de instrumentos ajenos al pasillo tradicional, la fusión con otros lenguajes armónicos y con otros géneros musicales, la composición y adaptación de este género para formatos orquestales, entre otros. Lo que constituye un cambio estético y lo vuelca en un proceso de modernización, no solo por el hecho de usar nuevos instrumentos, tanto acústicos como eléctricos, sino por el hecho de expandir su lenguaje armónico, la lírica que se ve inmersa

⁴⁴ Ketty Wong, «La “nacionalización” y “rocolización” del pasillo ecuatoriano». Ecuador debate, n° 63 (2004), 278.

⁴⁵ Ketty Wong, «La rocolización del pasillo...», 279.

en él, encontrar nuevos timbres que se relacionan con la interpretación y el mensaje que se quiere transmitir.

1.9. El pasillo desde 1990:

Si uno escucha la música del Dúo Benítez y Valencia en su periodo de auge, entre los años 50 y 70, década en la que falleció Luis Alberto 'Potolo' Valencia, puede escuchar el pasillo en su forma más tradicional, cuya instrumentación consta de requinto, guitarra bordonera, piano y el dúo de voces, principalmente⁴⁶.

De igual manera, al escuchar la música compuesta e interpretada por Ángel Leónidas Araujo Chiriboga, reconocido por escribir el pasillo *Rebeldía*⁴⁷, podemos notar que se apega al estilo tradicional del pasillo. También podemos hablar de la música que hacía Carlota Jaramillo, quien tuvo un amplio periodo de actividad artística que abarca desde al año 1933 hasta 1970, cuando decide retirarse de los escenarios. Reconocida por su interpretación del pasillo *Sendas distintas* en 1942, cuyos autores fueron Jorge Araujo, esposo de Carlota Jaramillo, y Luis Alberto Valencia. Es hasta 1970 que se puede apreciar dentro de su discografía la instrumentación tradicional conformada por guitarra bordonera, guitarra repiquera, que posteriormente dio paso al requinto en 1950,⁴⁸ piano y voz solista.

Gracias a la información recopilada a través de entrevistas y relatos, el material discográfico disponible que ha sido citado en el presente trabajo podemos decir que durante un periodo de tiempo comprendido entre 1930, periodo en el que el pasillo absorbe todo lo consecuente con la estética modernista, dejando de ser un géneroailable, pasando a convertirse en el pasillo canción, hasta 1950 su instrumentación consta de guitarra bordonera, guitarra repiquera, piano y voz principalmente. Después de 1950, en adelante, se une el requinto al conjunto de instrumentos que se utilizan para tocar pasillos⁴⁹. Tomando mayor fuerza en esta época el formato de dúos, tríos o cantantes solistas que siempre iban acompañados de los instrumentos antes mencionados.

⁴⁶ Esta instrumentación, por ejemplo, se puede apreciar en el álbum *Leña verde*, del Dúo Benítez y Valencia y el conjunto de Luis Aníbal Granja. LP-vinilo, 0593-12-LAG (Quito: Granja, 1965).

⁴⁷ Jorge Araujo Chiriboga, *Canta Ecuador*, LP-vinilo, 335-0012 (Quito: Orión, 1976).

⁴⁸ Después de 1950 se une el requinto al conjunto de instrumentos que se utilizan para tocar pasillos. Mario Godoy, «*Historia del pasillo*» (Guayaquil-Ecuador: Museo del pasillo, s.f.), 13.

⁴⁹ Mario Godoy, *Historia del pasillo* (Guayaquil-Ecuador: Museo del pasillo, s.f.), 13.

Entre el año 2005 y el 2016, el pasillo ecuatoriano tuvo un resurgimiento que nace de una hibridación con otros estilos musicales, además, se mezcla el requinto con guitarras eléctricas y *loops* electrónicos; tal es el caso de La Toquilla, joven artista manabita que con esta propuesta en la instrumentación hace un intento, para, a su manera, ‘actualizar’ la música nacional por medio de la divulgación de temas populares⁵⁰.

Los hermanos Miño Naranjo, quienes llevan una larga trayectoria musical de más de 64 años dedicada a la interpretación, composición y divulgación de música nacional, especialmente del pasillo ecuatoriano, a partir del año 2006 —como se evidencia en su discografía— hacen uso de secuenciadores de ritmos con sonidos de batería e incluyen al bajo eléctrico, pero al mismo tiempo, mantienen la esencia original que los ha caracterizado a lo largo de su carrera musical, cantando a dúo y manteniendo el formato tradicional del requinto y una guitarra bordonera⁵¹.

Fernando Vargas es otro de los músicos jóvenes que apuestan por el pasillo, manteniendo un perfil instrumental apegado a lo tradicional dentro del imaginario colectivo, pero también apuesta por usar las tímbricas de diferentes instrumentos de percusión como timbales, cajón peruano y entre otros ideófonos, en ocasiones, todos en conjunto. Una muestra de esto se realizó en el Homenaje a Carlos Rubira Infante, del programa *Autores en vivo* (mayo de 2016), con producción de Christian Valencia EcuadorTV y Sayce.

El acompañamiento musical de la interprete Paulina Tamayo, a lo largo de su carrera artística, también ha usado instrumentos de percusión como timbales y batería, como se puede observar en sus más recientes conciertos virtuales presentados en el contexto de la pandemia por covid-19; pero ya en 2016, en el programa *Esto es Ecuador*, usó una batería híbrida, entre acústica y electrónica, y un cajón peruano⁵².

Hasta el año 2016, esta resignificación del pasillo, hibridado con géneros actuales, transgreden y proponen un nuevo estilo y estética que vuelve a la circulación al pasillo;

⁵⁰ Esta propuesta se puede escuchar en: Alejandra García, *La Toquilla*, CD edición especial (Ecuador: La Toquilla producciones, 2014).

⁵¹ Héctor Miño Naranjo, Eduardo Miño Naranjo (Hermanos Miño Naranjo), interpretación del tema musical *Amor dolor*; La Hora Nacional, segunda temporada, una coproducción de www.estacionweb.com, Satré y Canal 1 (Quito-Ecuador: Canal, 2005-2006).

⁵² Paulina Tamayo, interpretación del tema musical *¿Por que?*, La Hora Nacional, segunda temporada, una coproducción de www.estacionweb.com, Satré y Canal 1. (Quito-Ecuador: Canal 1, 2006).

posteriormente, con esta influencia, músicos como Juan Castro Ortiz, María Tejada, Mauricio Noboa, Julio Andrade, Fernando Terán, entre otros, rompen con el lenguaje armónico del pasillo tradicional y lo fusionan con distintos géneros como el jazz, el pop, el rock, incluso escriben arreglos para formatos orquestales.

1.10. La fusión del pasillo en instrumentación y sonoridad:

Como punto de partida, debemos aclarar que:

La cultura americana en general y la música americana en particular, y nos referimos aquí al continente americano todo, son el resultado de la interacción de tres grandes vertientes: la indígena, es decir, la de los nativos de las tierras americanas; la europea occidental, es decir, la de los conquistadores e invasores; y la negra-africana o aguisimbia, es decir, la de los pueblos traídos como esclavos desde un tercer continente.⁵³

Lo que trae consigo un muy variado mestizaje a lo largo de los siglos, y dependiendo de su distribución a largo del continente, es decir, dependiendo de la concentración poblacional de cada uno de estos tres grupos sociales en una determinada región, dependerá la fuerza de su incidencia dentro las culturas de determinados territorios o asentamientos poblacionales.

Por ejemplo, en Ecuador, existe una densa población afroecuatoriana en los territorios de Guayaquil y Esmeraldas ocupando un %35,9 en Guayas y un %25, 5 en Esmeraldas del total de las personas que se identifican con este grupo étnico. De igual manera, un porcentaje importante de la población indígena se asienta en la sierra, con un % 38 del total las personas que se identifican con este grupo étnico en la provincia de Chimborazo y un % 25,3 en la provincia de Imbabura.⁵⁴ Cada una de estas poblaciones tiene sus propias festividades y ritos religiosos que se derivaron de las culturas que habitaban estos territorios antes de la conquista con las tradiciones religiosas impuestas por los conquistadores. Su música, sus danzas, pinturas, esculturas, en fin, sus corrientes culturales y creencias religiosas se vieron afectadas por la hibridación ocurrida.

⁵³ Coriún Aharonián, «Factores De Identidad Musical Latinoamericana Tras Cinco Siglos De Conquista, Dominación Y Mestizaje». *Latin American Music Review / Revista De Música Latinoamericana* 15, no. 2 (1994): 189. Acceso June 24, 2021. doi:10.2307/780232.

⁵⁴ Fernando Guerrero, «Población indígena y afroecuatoriana en Ecuador: Diagnóstico sociodemográfico a partir del censo de 2001», (Chile: C. E. P. A. L., 2015), 28.

La música en el Ecuador, como vimos anteriormente, se compone de raíces europeas como las: «alemanas, italianas, francesas y españolas a través de sus agentes y comisionados durante la segunda mitad del siglo XIX»,⁵⁵ mezcladas con la música nativa del Ecuador, en este caso en particular, el pasillo, que es nuestro objeto de estudio, tiene influencias del yaraví. Cabe resaltar que este género musical no nació aquí, sino, viene de un largo proceso de adaptación de aproximadamente 2 siglos.

Tenemos evidencia discográfica, reciente, que data del año 2005 en la que el pasillo comienza a sufrir varios cambios estéticos como los ya mencionados con anterioridad: La inclusión de instrumentos ajenos al formato del pasillo original, la fusión con otros lenguajes armónicos, la fusión con diferentes géneros musicales y la adaptación de este género musical a formatos sinfónicos con la finalidad de expandir los límites conocidos en torno a este género, tanto armónicos como tímbricos.

Por ejemplo, tenemos músicos y agrupaciones como las de *Mancero Trio*, conformada por: Daniel Mancero en el piano, Sergio Reggiani en la batería y Rodrigo Becerra en el Contrabajo. En una entrevista realizada en el año 2013 relatan que:

Se trata de una propuesta que utiliza un formato innovador que replantea el entendimiento sobre nuestra música ecuatoriana, acercando las distancias entre lo académico y lo popular, así como entre lo antiguo y lo contemporáneo. Su música rompe con algunos paradigmas, pues sugiere un abordaje dinámico de la música patrimonial, mediante la innovación y renovación del repertorio nacional, evitando la fusión con otros géneros.⁵⁶

El uso de instrumentos ajenos a los del pasillo tradicional son visibles, no solo en sus reinterpretaciones, sino también, en sus composiciones como los pasillos: *Pasillo para el tío enrique* y *pasillo en triciclo*, lo cuales podemos apreciar en el disco denominado *Yangana*, estrenado en el año 2011, en la ciudad de Quito. Cuyo género musical, según la agrupación, es Poscolonial e instrumental.

⁵⁵ Walter Guido, «El pasillo en la zona andina: aspectos históricos y estéticos», *Escritos en arte, estética y cultura*, N° 7-8 (1997): 9

⁵⁶ S/n. «Mancero trio», párrafo 2, Solo Rock ecuatoriano. (Quito: 2013). Acceso el 24/06/2021. <https://descargarockecuatoriano.blogspot.com/2013/05/mancero-trio-yangana-2011.html>

El repertorio de Yangana se creó tras un período de investigación sobre la música nacional, y mediante la experimentación de sus géneros en este poco usual formato de trío acústico. Se trata de una propuesta que utiliza un formato innovador que replantea el entendimiento sobre nuestra música ecuatoriana, acercando las distancias entre lo académico y lo popular, así como entre lo antiguo y lo contemporáneo.⁵⁷

También, tenemos a María Tejada, reconocida música ecuatoriana, quien desde el año 2008 ha lanzado cuatro discos con la temática de fusión: *Al Cantar tus Flores*, *Nocturnal*, *Canciones de Bruma* y *Puentes* (que será lanzado a finales de abril de este año). Recientemente desarrolló un concierto en *La casa de la música*, llevado a cabo el 11 de abril del presente año, denominado *Pasillo Jazz*. Del cual nos dice:

El recital recoge parte de este largo camino de encuentros y exploraciones, seleccionando como referente el género más abrazado en el país, el pasillo que concilia y abarca varias generaciones de ecuatorianos. El jazz, género musical nacido en los Estados Unidos ha atravesado múltiples fronteras y en esta ocasión cumple el rol de enriquecer los acordes de estas melodías tradicionales, de aportar nuevos colores y matices.⁵⁸

Por otra parte, también tenemos al Lojano Juan Carlos Ortiz, quien se ha desempeñado como músico, compositor y maestro dentro y fuera del país, quien se ha dedicado a fusionar, no solo la música vernácula del Ecuador con géneros de otros países, sino que apuesta por la fusión de géneros propios del Ecuador. Dice al respecto:

El material musical de partida son las tradiciones locales: el pasillo -género nacional por excelencia consistente en una danza popular en 3/4-, la bomba -un ritmo afroecuatoriano-, el yumbo -prehispánico y típico de la región amazónica- o el albazo, propio de la región serrana.⁵⁹

Su trabajo pretende demostrar sus influencias musicales, recolectadas a lo largo de los años. Citando a Ortiz: «*La propuesta mía es mostrar la belleza natural y cultural del país, con*

⁵⁷ S/n. «*Mancero trio*», párrafo 3.

⁵⁸ Gorka Molero y Felipe Maqui, «*Pasillo Jazz*», (Quito: Casa de la música. Ec., 2021), Acceso el 24/06/2021. <https://casadelamusica.ec/obras/pasillojazz>

⁵⁹ S/n. «*Juan Castro, el pianista ecuatoriano que apuesta por la fusión*», Solo Rock ecuatoriano. (Quito: El universo, 2013), párrafo 2. Acceso el 24/06/2021. <https://www.eluniverso.com/entretenimiento/2019/05/18/nota/7336037/juan-castro-pianista-ecuatoriano-que-apuesta-fusion/>

*ritmos vernáculos, pero realizando esa fusión con los estilos globales, como son académicos, el jazz, el new age».*⁶⁰

Sus propuestas musicales más recientes muestran una tendencia por la adaptación de sus composiciones a un formato sinfónico. Para componer sus obras, Ortiz menciona que: «*Algunas de las piezas, de breve duración, están compuestas en torno a una idea narrativa, a la manera de los poemas sinfónicos de Richard Strauss, como Till Eulenspiegel o Muerte y Transfiguración*»⁶¹. Y el motivo principal, como Ortiz nos cuenta, para componer sus obras en este estilo fue:

Yo me cuestionaba por qué no puedo tocar un pasillo o un albazo al mismo nivel que una sonata de Beethoven o un preludio de Bach. Así que empecé a investigar, a componer", hasta alumbrar este disco.⁶²

2. Planteamiento del problema.

En la actualidad se estila que una batería toque pasillos (al igual que otros instrumentos de percusión como cajones peruanos y más comúnmente timbales) aun sin ser parte de la instrumentación tradicional del pasillo ecuatoriano.

Si uno escucha la música del Dúo Benítez y Valencia en su periodo de auge, entre los años 50 y 70, década en la que falleció Luis Alberto Valencia, puede escuchar el pasillo en su forma más tradicional, cuya instrumentación consta de requinto, guitarra bordonera, piano y el dúo de voces, principalmente⁶³.

De igual manera, al escuchar la música compuesta e interpretada por Ángel Leónidas Araujo Chiriboga, reconocido por escribir el pasillo *Rebeldía*,⁶⁴ podemos notar que se apega al estilo tradicional del pasillo. También podemos hablar de la música que hacía Carlota Jaramillo, quien tuvo un amplio periodo de actividad artística que abarca desde al año 1933 hasta 1970, cuando decide retirarse de los escenarios. Reconocida por su interpretación del pasillo *Sendas distintas* en 1942, cuyos autores fueron Jorge Araujo, esposo de Carlota

⁶⁰ S/n. «*Juan Castro, el pianista ecuatoriano...*» Cap. La naturaleza omnipresente.

⁶¹ S/n. «*Juan Castro, el pianista ecuatoriano...*» Cap. La naturaleza omnipresente.

⁶² S/n. «*Juan Castro, el pianista ecuatoriano...*» Cap. La naturaleza omnipresente.

⁶³ Esta instrumentación, por ejemplo, se puede apreciar en el álbum *Leña verde*, del Dúo Benítez y Valencia y el conjunto de Luis Aníbal Granja. LP-vinilo, 0593-12-LAG (Quito: Granja, 1965).

⁶⁴ Jorge Araujo Chiriboga, *Canta Ecuador*, LP-vinilo, 335-0012 (Quito: Orión, 1976).

Jaramillo, y Luis Alberto Valencia. Es hasta 1970 que se puede apreciar dentro de su discografía la instrumentación tradicional conformada por guitarra bordonera, guitarra repiquera, piano y voz solista.⁶⁵

Con base en la información obtenida de material discográfico, entrevistas y relatos biográficos de estos artistas y del libro *Historia del pasillo*, de Mario Godoy Aguirre, se puede afirmar que desde 1920, época modernista en la que el pasillo pasa de ser un géneroailable para convertirse en el pasillo canción, hasta 1950, la instrumentación con la que se identificaba el pasillo fue: guitarra bordonera, guitarra repiquera, piano y voz principalmente. Después de 1950 se une el requinto al conjunto de instrumentos que se utilizan para tocar pasillos⁶⁶. En la actualidad es común el uso de instrumentos de percusión como cajones peruanos, timbales, secuenciadores de ritmos, y sobre todo de batería en ensambles que se dedican a tocar música nacional, los que serán sujeto de estudio durante este proyecto al incorporar estos instrumentos y mantener el formato tradicional de instrumentación reconocido del pasillo durante la época moderna.

Entre 2005 y 2016, el pasillo ecuatoriano tuvo un resurgimiento que nace de la inclusión de otros instrumentos ajenos a él, debido a la hibridación con otros estilos musicales. En el caso de los Hermanos Miño Naranjo, quienes llevan una larga trayectoria musical de más de 64 años dedicada a la interpretación, composición y divulgación de música nacional, especialmente del pasillo ecuatoriano, a partir del año 2006 —como se evidencia en su discografía— comienzan a utilizar instrumentos como el bajo eléctrico, en primera instancia y, consecuentemente el uso de secuenciadores o cajas de ritmos, pero al mismo tiempo, mantienen la esencia original que los ha caracterizado a lo largo de su carrera musical, cantando a dúo y manteniendo el formato tradicional del requinto y una guitarra bordonera⁶⁷.

También tenemos el caso del dúo Benítez y Valencia que hasta los años 70, cuando falleció el ‘Potolo’ Valencia, utilizaron la instrumentación tradicional apegada al género del

⁶⁵ Carlota Jaramillo y Luis Alberto Valencia acompañados de las guitarras de Rodríguez y Palomeque, *Amor imposible*, LP-Vinilo, 45-1004-OD (Ecuador: Lluvia de estrellas, 1967) 45Rpm.

⁶⁶ Mario Godoy, *Historia del pasillo* (Guayaquil-Ecuador: Museo del pasillo, s.f.), 13.

⁶⁷ Héctor Miño Naranjo, Eduardo Miño Naranjo (Hermanos Miño Naranjo), interpretación del tema musical *Amor dolor*, La Hora Nacional, segunda temporada, una coproducción de www.estacionweb.com, Satré y Canal 1 (Quito-Ecuador: Canal, 2005-2006).

pasillo popular (requinto, guitarras y voces). A partir de 1990, Gonzalo Benítez, quien continua con su carrera musical, en ocasiones deja de lado la alineación tradicional y utiliza un ensamble mucho más grande conformado por dos guitarras, dos requintos, un bajo eléctrico, piano de cola e instrumentos de percusión como timbales o cajón peruano o los dos juntos. Como podemos apreciar en una recopilación de las presentaciones en vivo de estos dúos emblemáticos en el programa La Hora nacional durante su segunda temporada.⁶⁸

Fernando Vargas es otro de los músicos jóvenes que apuestan por el pasillo, manteniendo un perfil instrumental apegado a lo tradicional dentro del imaginario colectivo, pero también apuesta por usar las tímbricas de diferentes instrumentos de percusión como timbales, cajón peruano e ideófonos, en ocasiones, todos en conjunto. Una muestra de esto se realizó en el Homenaje a Carlos Rubira Infante, del programa *Autores en vivo* (mayo de 2016), con producción de Christian Valencia EcuadorTV y Sayce.

El acompañamiento musical de la interprete Paulina Tamayo, a lo largo de su carrera artística, también ha usado instrumentos de percusión como timbales y baterías, como se puede observar en sus más recientes conciertos virtuales presentados en el contexto de la pandemia por covid-19; pero ya en 2016, en el programa *Esto es Ecuador*, usó una batería híbrida, entre acústica y electrónica, y un cajón peruano⁶⁹.

La introducción de cualquier tipo de instrumentación que no sea parte de la original ya supone un cambio en la estética propia de este género, por lo tanto, constituye parte de la representación del imaginario colectivo en torno al mismo, al aplicar las funciones que la batería desempeña en un ensamble normal, como marcar la métrica y la subdivisión del patrón rítmico del género a interpretar, marcar los diferentes acentos (*kicks over times*), delimitar la forma, etc. Conlleva un proceso de experimentación sonora en torno a las posibilidades que este género ofrezca⁷⁰.

⁶⁸ Hermanos Miño Naranjo, Hermanos Villamar, recopilación de sus interpretaciones durante la segunda temporada del programa *Estos es Ecuador*, segunda temporada, una coproducción de www.estacionweb.com, Satré y Canal1. (Quito-Ecuador: Canal1, 2005-2006). <https://www.youtube.com/watch?v=q5KQQ-0JUGc&t=892s>

⁶⁹Paulina Tamayo, interpretación del tema musical *¿Por que?*, La Hora Nacional, segunda temporada, una coproducción de www.estacionweb.com, Satré y Canal1. (Quito-Ecuador: Canal 1, 2006).

⁷⁰ Mullo, «*Música patrimonial del Ecuador...*», 32.

Este cambio estético que se da al transgredir en el pasillo al introducir instrumentos ajenos a su origen resulta inconveniente al momento de buscar información actual que nos indique cómo interpretar este ritmo, en este caso particular en la batería. La mayoría de datos los podemos encontrar en tesis de grado en las que se habla de fusionar diferentes géneros musicales para conseguir un fin específico, como expandir el imaginario colectivo acerca de la sonoridad del pasillo fusionando su lenguaje armónico con otros. Dando otros tipos de sonoridad pertenecientes a otras latitudes. Por ejemplo, el Jazz, el blues o el pop, que son los géneros más frecuentados para este fin por sus cualidades armónicas al ser una herramienta de adaptación. Pero no existe un consenso de como interpretar este ritmo en la batería, las visiones que se dan a partir de la divulgación oral de este saber constituyen una visión unilateral. Y esto se evidencia al momento de preguntar a músicos profesionales sobre sus carreras y su aprendizaje acerca de este ritmo en particular. Carlos Bravo, quien ha sido a músico, educador e interprete por más de veinte años de carrera artística, comenta que su primera experiencia tocando pasillo fue en el año 2016, en el programa Autores en vivo, tocando la batería para Fernando Vargas:

Antes de este programa no había tenido contacto cercano con la música nacional. Con el pasillo específicamente. Era reacio a tocar por el hecho de que es un género que no tiene batería dentro de su repertorio. No es muy común que te salga una tocada con pasillo. Por lo general, los seguidores del pasillo son personas muy apegadas al estilo original. Hasta ese momento no había tenido que adaptar este género por primera vez⁷¹.

Y al respecto de cómo aprendió a interpretar este ritmo en el batería nos cuenta:

Yo toco pasillos con escobillas y se escucha un estilo muy marcado del jazz, pero no suena mal. Es una adaptación al contexto musical del pasillo desde mi perspectiva. Yo nunca aprendí a tocar estos ritmos en la universidad, los aprendí empíricamente. Pero cuando me toca adaptarlos yo siempre los abordo desde la perspectiva del jazz⁷².

⁷¹ Entrevista a Carlos Bravo, Guayaquil (julio del 2020)

⁷² Ibid.

Por lo tanto, se plantea la elaboración de una guía práctica a partir de la recolección de los fraseos rítmicos más comunes, utilizados en diferentes instrumentos: Timbales, cajones peruanos, secuenciadores de ritmo y batería, a través de la discografía de varios autores, que ya han sido mencionados con anterioridad, para la instrumentación de cuatro temas musicales: «Romance de mi destino», en la versión de Margarita Lasso en su disco *Vivir en este carpuela* (2001)⁷³; «Amor dolor», en la voz de los Hermanos Miño Naranjo (2006)⁷⁴; «Sombras», interpretado por el trío Los Panchos en el álbum *South of the border-SEECO* de 1956⁷⁵; y, por último, «Despedida», en la versión interpretada a dúo por Paulina Tamayo y Patricia Rameix como parte del concierto A lo grande con la grande que se llevó a cabo el 6 de mayo del 2016⁷⁶. con el propósito de compilar información discográfica que dé cuenta de la transformación que ya se viene presentando en los escenarios desde hace décadas, y mediante el análisis de obras musicales sugerir una manera, a través de varias perspectivas, de cómo aproximarse al pasillo a través de la batería.

Este proyecto partirá de explorar las cualidades rítmicas, tímbricas y melódicas de la batería como instrumento acompañante dentro de un ensamble de pasillo ecuatoriano. Se analizarán los consecuentes cambios en la estética, a partir de la introducción de la batería en este género, tradicionalmente acústico. Se explorarán los aportes que ofrece la riqueza rítmica de este instrumento y las reacciones positivas o negativas que genere su uso dentro de la comunidad académica. Vale recalcar que este proyecto no se enfoca en argumentar si la introducción de la batería u otros instrumentos de percusión o instrumentos electrónicos es buena o mala, viable o inviable, ya que su uso está latente desde el año 2005 aproximadamente.

⁷³ «Romance de mi destino» es un poema de Abel Romeo Castillo, escrito en 1935; de acuerdo con el texto *Pasillo y pasilleros del Ecuador. Breve antología y diccionario biográfico*, de Edwin Guerrero Blum (Quito: Abya-Yala, 2000), 109, fue musicalizado por Nicasio Safadi. Otras versiones apuntan a que fue musicalizado con ritmo de pasillo por el compositor Gonzalo Vera Santos en abril de 1940.

Margarita Lasso, «Romance de mi destino», *Vivir en este carpuela* (Quito: Gallito verde, 2001). <https://music.apple.com/ec/album/vivir-en-este-carpuela/1180647726>

⁷⁴ «Amor dolor» es un poema del escritor mexicano Juan de Dios Peza, con música de Carlos Chávez Bucheli [Guerrero Blum, *Pasillo y pasilleros del Ecuador...*, 71].

Hermanos Miño Naranjo, «Amor dolor», presentado en La Hora Nacional, segunda temporada, una coproducción de www.estacionweb.com, Satré y Canal 1 (Quito-Ecuador: Canal 1, 2005-2006).

⁷⁵ «Sombras» fue escrito por la poeta mexicana Rosario Sansores y musicalizado por el quiteño Carlos Brito [Guerrero Blum, *Pasillo y pasilleros del Ecuador...*, 113]. Se utilizará la versión del Trío Los Panchos, en el álbum *South of the border-SEECO*, 1956

⁷⁶ «Despedida» es un tema del compositor Gerardo Guevara (1957).

3. Metodología:

A través de la observación y escucha de varios discos y videos de artistas en presentaciones en vivo, se llegó a la conclusión de que existen varias maneras de orquestrar el pasillo en diferentes instrumentos de percusión, en concreto estamos hablando de: timbales, cajones peruanos y adaptaciones en baterías, formando híbridos entre acústicas y baterías electrónicas programadas con sonidos pertenecientes a los timbales y otros como, las claves, cencerros, cortinas, entre otros. En ocasiones se combinan estos instrumentos, como podemos apreciar en el programa autores en vivo en el año 2016. De la mano de Fernando Vargas, homenajeando a Carlos Rubira Infante, su mentor.⁷⁷ En donde utilizan como parte de la instrumentación una batería acústica, ejecutada por Carlos Bravo, acompañado en la percusión por Javier León. La sección de percusiones que se utilizó para grabar este video consta de varios instrumentos como: cajón peruano; udu; maracas, entre otros idiófonos; cortinas y platillos. Los mismos que son utilizados a lo largo del programa y en particulares ocasiones.

De igual manera podemos apreciar una combinación similar a esta, ahora, de la mano de Paulina Tamayo en un popurrí de canciones, que van desde el albazo hasta el pasillo⁷⁸. Aquí se puede observar a diferentes percusionistas, combinando entre baterías híbridas (partes acústicas con componentes de una batería electrónica), pero esta vez se puede apreciar, también, que el baterista implementa claves y cencerros sobre el redoblante, al estilo de un timbal; todo esto acompañado del cajón peruano.

Cabe mencionar también a: Los hermanos Miño Naranjo, quienes utilizan secuenciadores de ritmos en sus presentaciones o en ocasiones van acompañados de percusionistas y timbaleros⁷⁹; Los Hermanos Núñez, en el programa autores en vivo hacen

⁷⁷ Fernando Vargas, «Homenaje a Carlos Rubira Infante», *Autores en vivo* (mayo de 2016), con producción de Christian Valencia EcuadorTV y Sayce. Video en YouTube, 30:03. Acceso el 22 de julio de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=5B79jCiTb3Y&t=537s>

⁷⁸ Podemos evidenciar con mayor detalle la instrumentación antes mencionada en el minuto 3:33 cuando se interpreta el pasillo «*La pena de mi viejo*» de Roberto Calero. Paulina Tamayo, «*La grande del Ecuador*», Video publicado el 18 de diciembre de 2016. Video en YouTube, 38:33. Acceso el 23 julio de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=ao0FUzVehI4&list=PLj9NBGm2erw85oAYQdqU7P1QadoreoxGG&index=3&t=193s>

⁷⁹ Hermanos Miño Naranjo, «*Hermanos Miño Naranjo, Hermanos Villamar Popurrí de pasillos*», subido octubre 26 del 2016. Video en YouTube, 9:26. Acceso el 26 de julio 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=q5KQQ-0JUGc&list=PLj9NBGm2erw85oAYQdqU7P1QadoreoxGG&index=2&t=782s>

uso de batería y cajón peruano para interpretar el tema *Amor dolor* del poeta mexicano Juan de Dios Pesa, musicalizado por Carlos Chávez Bucheli⁸⁰.

Estos interpretes tienen en común el uso de instrumentos tradicionales del pasillo como la guitarra y el requinto y a esto, sumado, que mantienen el formato de dúo, que fue bastante popular en su época dorada, al igual que el cantante solista. A esto se suman nuevos instrumentos como el bajo eléctrico, la batería y las percusiones. Tratando de mantener siempre una sonoridad y estética lo más apegada a la tradicional del pasillo.

Durante la escucha de varias interpretaciones de diferentes artistas se pudo determinar que los instrumentos de percusión no tienen un papel preponderante dentro de la interpretación del pasillo. Siempre está en segundo plano, manteniendo el patrón rítmico que acompañará durante toda la canción, incluso los remates que se utilizan para delimitar el cambio de una sección a otra están protagonizados por el requinto, la guitarra bordonera, piano o bajo; en general el instrumento que esté acompañando la melodía, tanto, de manera armónica (guitarra bordonera) o melódica (guitarra repiquera), debido a que no se utilizaban instrumentos de percusión dentro del pasillo en la época en la que fueron compuestos la mayoría de ellos. Formando una estética marcada por el repiqueo⁸¹ y el bordoneo⁸², propios de la guitarra bordonera y la guitarra repiquera, los cuales podemos considerar que fueron los instrumentos más populares del pasillo canción alrededor de 1920 hasta 1940, cuando la guitarra repiquera es remplazada por el requinto y desde entonces esta instrumentación se mantiene. La batería, el cajón peruano o los timbales acompañan estos repiques o bordoneos que hacen los demás instrumentos.

3.1. Patrones rítmicos más comunes

A través de la observación y análisis de los patrones rítmicos usados por los bateristas y percusionistas en la discografía y conciertos disponibles en la red se pudo determinar algunos, que son utilizados de manera frecuente por varios percusionistas.

⁸⁰ Hermanos Núñez, «*Amor dolor*», Subido el 30 de junio de 2017. Video en YouTube: 3:05. Acceso el 27 de julio de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=1zJDL9MckA4&list=PLj9NBGm2erw85oAYQdqU7P1QadoreoxGG&index=15>

⁸¹ Repiqueo: Propio de la guitarra repiquera, la cual se encarga de hacer las melodías y contramelodías en un registro agudo. (Museo del pasillo)

⁸² Bordoneo: propio de la guitarra bordonera, encargada del acompañamiento armónico y del bajeo

Escuchado en:	Patrón rítmico	Variaciones:
<ul style="list-style-type: none"> • Hermanos Miño Naranjo- «<i>Angustia de vivir</i>». ⁸³ • Hermanos Miño Naranjo- «<i>Romance de mi destino</i>». ⁸⁴ • Hermanos Miño Naranjo- «<i>Sin tu amor</i>». ⁸⁵ 	Patrón rítmico N°1, (Secuenciador de ritmos): 	Ninguna
<ul style="list-style-type: none"> • Hermanos Miño Naranjo- «<i>Lamparilla</i>». ⁸⁶ • Hermanos Miño Naranjo- «<i>Amor dolor</i>». ⁸⁷ • Hermanos Villamar- «<i>Sendas distintas</i>». ⁸⁸ • Paulina Tamayo- «<i>Lamparilla</i>». ⁸⁹ • Paulina Tamayo- «<i>La pena de mi viejo</i>». ⁹⁰ • Paulina Tamayo- «<i>Faltándome tu</i>». ⁹¹ 	Patrón rítmico N°2: 	

⁸³ Hermanos Miño Naranjo, «*Hermanos Miño Naranjo, Popurri...*», 9:29.

⁸⁴ Hermanos Miño Naranjo, «*Hermanos Miño Naranjo, Popurri...*», 14:18.

⁸⁵ Hermanos Miño Naranjo, «*Sin tu amor*», Subido el 16 de mayo 2016. Video en YouTube, 2:25. Acceso el 26 de julio del 2021. https://www.youtube.com/watch?v=ws6Df_xi8w&list=PLj9NBGm2erw85oAYQdqU7P1QadoreoxGG&index=5

⁸⁶ Hermanos Miño Naranjo, «*Hermanos Miño Naranjo, Popurri...*».

⁸⁷ Hermanos Miño Naranjo, «*Hermanos Miño Naranjo, Popurri...*», 22:06.

⁸⁸ Hermanos Villamar, «*Hermanos Villamar, Popurri...*», 29:03.

⁸⁹ Paulina Tamayo, «*La grande del Ecuador...*», 2:00.

⁹⁰ Paulina Tamayo, «*La grande del Ecuador...*», 3:30.

⁹¹ Paulina Tamayo, «*La grande del Ecuador...*», 6:24.

<ul style="list-style-type: none"> • Paulina Tamayo- «Esposa». ⁹² 		
<ul style="list-style-type: none"> • Hermanos Villamar- «¿Por qué?»⁹³ • Hermanos Villamar- «Despedida». ⁹⁴ • Paulina Tamayo- «Lamparilla». ⁹⁵ • Paulina Tamayo- «Faltándome tu». ⁹⁶ • Paulina Tamayo- «Esposa». ⁹⁷ 	Patrón rítmico N°3, (timbales): 	
<ul style="list-style-type: none"> • Paulina Tamayo- «Amor dolor». ⁹⁸ 	Patrón rítmico N°3, (timbales): 	Variación N°1, sobre el patrón N°3: 

Tabla N.º 1, Patrones rítmicos más comunes y variaciones. Fuente: elaboración propia.

Si se toma en cuenta al primer patrón rítmico que aparece en la lista, podemos observar que no es repetido o imitado muy frecuentemente por otros percusionistas y esto se debe a que el dúo de los hermanos Miño Naranjo utiliza un secuenciador de ritmos. En ocasiones y dependiendo del arreglo que se haya hecho para ciertos temas utilizan solo este patrón con sonidos de batería como hi-hat abierto en el primer pulso y los bordes de un timbal

⁹² Paulina Tamayo, «La grande del Ecuador...», 12:21.

⁹³ Hermanos Villamar, «Hermanos Villamar Popurri...», 24:17.

⁹⁴ Hermanos Villamar, «Hermanos Villamar Popurri...», 26:19.

⁹⁵ Paulina Tamayo, «La grande del Ecuador...», 0:00.

⁹⁶ Paulina Tamayo, «La grande del Ecuador...», 6:24.

⁹⁷ Paulina Tamayo, «La grande del Ecuador...», 12:21.

⁹⁸ Paulina Tamayo, «Paulina Tamayo-Amor, Dolor con Willie Tamayo (Basílica)», Estreno el 15 de abril del 2021. Disponible en YouTube 0:24. Acceso el 26 de julio del 2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=iCRXoco9fKQ>

continuando con el patrón o solo con el sonido de un hi-hat, alternado entre abierto y cerrado según corresponda. Al no tener mayor instrumentación se convierte en una herramienta valiosa para timbaleros y bateristas que se basan en este patrón para modificarlo según su conveniencia.

De estos tres patrones rítmicos, el más utilizado es el número dos, que cuenta con más de 7 apariciones de un total de 15 canciones enlistadas hasta este momento; todos estos patrones fueron obtenidos a lo largo de más de 4 horas de escucha.⁹⁹ Constituyendo la mitad de la lista, siendo recurrente en 3 artistas diferentes, en diferentes periodos de tiempo.

Y, así, como se puede apreciar claramente en estos pasillos los patrones rítmicos antes mencionados, que vale la pena recalcar, aparecen en muchos otros conciertos y canciones aparte de los ya mencionados; aproximadamente en 21 temas musicales diferentes. Dejan una brecha abierta, ya que, se considera una muestra suficiente el material expuesto y no se pretende recabar fuera de los artistas ya mencionados, dejando fuera interpretas no tan conocidos, lo que podría aumentar el número de veces que son repetidos por los percusionistas, dichos patrones rítmicos.

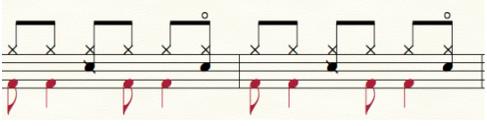
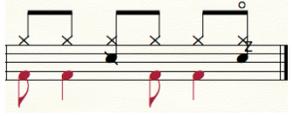
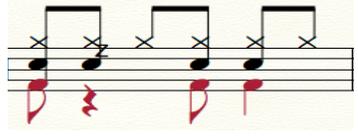
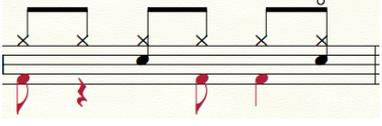
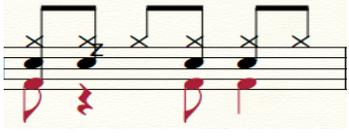
También, existen varios otros que no son tan populares pero que funcionan bien dentro del pasillo y se mezclan con algunos antes ya mencionados, obteniendo diferentes variaciones, estas pueden ser rítmicas, así como, tímbricas.

Escuchado en:	Patrón rítmico	Variaciones:
<ul style="list-style-type: none"> • Paulina Tamayo- «Herida de amor». ¹⁰⁰ • Paulina Tamayo- «17 años». ¹⁰¹ 	<p>Patrón rítmico N°2:</p> 	<p>Variación N°1, sobre el patrón N°2:</p> 

⁹⁹ En esta lista vamos a encontrar material audiovisual en el cual es fácil distinguir estos patrones rítmicos.

¹⁰⁰ En este acápite podemos apreciar una variación del ritmo número dos expuesto con anterioridad. Paulina Tamayo, «La grande del Ecuador...», 14:23.

¹⁰¹ Paulina Tamayo, «Paulina Tamayo Concierto Completo España. 2016 Canalevento», Estrenado el 10 de julio de 2016. Disponible en YouTube, 16:18. Acceso el 24 de julio 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=mkdaw5v4FGo>

<ul style="list-style-type: none"> • Paulina Tamayo- «<i>Mi último adiós</i>». ¹⁰² • Paulina Tamayo- «<i>Amor profundo</i>». ¹⁰³ 	<p>Patrón rítmico N°2:</p> 	<p>Variación N°2, sobre el patrón N°2:</p> 
<ul style="list-style-type: none"> • Paulina Tamayo- «<i>Mi último adiós</i>». ¹⁰⁴ 	<p>Patrón rítmico N°4:</p> 	<ul style="list-style-type: none"> • Variación N°1, sobre el patrón N°4 • Variación N°2, sobre el patrón N°4:  
<ul style="list-style-type: none"> • Hnos. Nuñez Feat. Hnos. Miño Naranjo- «<i>Tu y yo</i>». ¹⁰⁵ 	<p>Patrón rítmico N°4:</p> 	
<ul style="list-style-type: none"> • Paulina Tamayo- «<i>Amor profundo</i>». ¹⁰⁶ 	<p>Patrón rítmico N°4:</p> 	

¹⁰² Aquí podemos apreciar una variación tímbrica en el patrón rítmico número dos, expuesto con anterioridad. Paulina Tamayo, «*La grande del Ecuador...*», 17:05.

¹⁰³ Paulina Tamayo, «*La grande del Ecuador...*», 19:40.

¹⁰⁴ Paulina Tamayo, «*La grande del Ecuador...*», 17:05.

¹⁰⁵ Hermanos Núñez, «*Tu y yo*» Disponible el de julio de 2017. Video en YouTube, 3:22. Acceso el 27 de julio 2021.

https://www.youtube.com/watch?v=fg53h8yzxQE&list=PLj9NBGM2erw_SS_H7LGveg2SMnVbKd0wF&index=14

¹⁰⁶ Paulina Tamayo, «*La grande del Ecuador...*», 19:40.

<ul style="list-style-type: none"> Paulina Tamayo- «Herida de amor». ¹⁰⁷ 	Patrón rítmico N°4: 	
<ul style="list-style-type: none"> La toquilla- «El aguacate». ¹⁰⁸ 	Patrón rítmico N°5, (cajón peruano): 	Ninguna

Tabla N° 2, Patrones rítmicos no tan comunes y variaciones. Fuente: elaboración propia.

También podemos encontrarnos con bateristas modernos que utilizan herramientas de otros géneros para instrumentar el pasillo en la batería. En ocasiones este recurso provoca que de manera muy marcada se noten que los fraseos rítmicos provienen de otros géneros, pero en otras ocasiones combinan muy bien con el ritmo del pasillo. Vale aclarar que en este punto todavía no se trata a fusión de géneros musicales con el pasillo. Se puede observar, como ejemplo y entre otros artistas a los Hermanos Núñez en el programa autores en vivo interpretando el pasillo amor dolor,¹⁰⁹ con Carlos Bravo en la batería tocando un patrón rítmico en $\frac{3}{4}$ que nos recuerda un poco al funk, pero que, a la vez, combina muy bien con el arreglo del pasillo amor dolor interpretado en ese video.

¹⁰⁷ En este acápite podemos apreciar una variación del ritmo número dos expuesto con anterioridad. Paulina Tamayo, «La grande del Ecuador...», 14:23.

¹⁰⁸ La toquilla «El aguacate», Disponible desde el 12 de febrero de 2014. Subido a YouTube, 3:14. Acceso el 27 de julio del 2021.
<https://www.youtube.com/watch?v=tDzDOBRlzcQ&list=PLj9NBGM2erw85oAYQdqU7P1QadoreoxGG&index=11>

¹⁰⁹ Hermanos Núñez, «Amor dolor» Disponible el 30 de junio de 2017. Video en YouTube, 3:05. Acceso el 27 de julio 2021.
https://www.youtube.com/watch?v=1zJDL9MckA4&list=PLj9NBGM2erw_SS_H7LGveg2SMnVbKd0wF&index=15

Escuchado en:	Patrón rítmico	Variaciones:
<ul style="list-style-type: none"> Hermanos Núñez- «Amor Dolor».¹¹⁰ Hermanos Núñez «tú y yo».¹¹¹ 	Patrón rítmico N°6 	Ninguna.
<ul style="list-style-type: none"> Hermanos Núñez- «Amor Dolor».¹¹² Hermanos Núñez «tú y yo».¹¹³ 	Patrón rítmico N°7, (Cajón peruano): 	
Paulina Tamayo- «La pena de mi viejo». ¹¹⁴	Patrón rítmico N°7, (Cajón peruano): 	Variación N°1, sobre el patrón N°1: 

Tabla N° 3, Patrones rítmicos no tan comunes y variaciones. Fuente: elaboración propia.

Después de que se obtuvieron estos patrones rítmicos, se procedió a la experimentación tímbrica y rítmica mediante la aplicación y modificación de estos patrones rítmicos en los 4 pasillo que hemos seleccionado para este trabajo: *Amor dolor*, *Romance de mi destino*, *Sombras* y el pasillo *Despedida*. Cada uno con su particular arreglo musical. Se utilizaron partes o patrones completos de los diferentes instrumentos antes mencionados con la finalidad de obtener un acompañamiento que se adapten al género musical del pasillo y de manera más específica a estos 4 pasillos.

¹¹⁰ Hermanos Núñez, «Amor dolor».

¹¹¹ Cabe destacar que, para esta interpretación, Carlos Bravo, utiliza el mismo patrón rítmico, pero esta vez está utilizando escobillas, lo que constituye un cambio tímbrico. Hermanos Núñez, «Tu y yo».

¹¹² Hermanos Núñez, «Amor dolor».

¹¹³ Cabe destacar que, para esta interpretación, Carlos Bravo, utiliza el mismo patrón rítmico, pero esta vez está utilizando escobillas, lo que constituye un cambio tímbrico. Hermanos Núñez, «Tu y yo».

¹¹⁴ Hermanos Núñez, «Amor dolor».

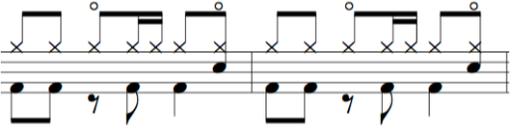
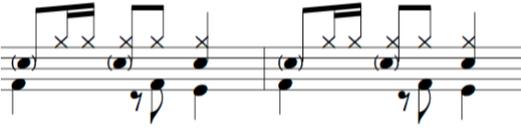
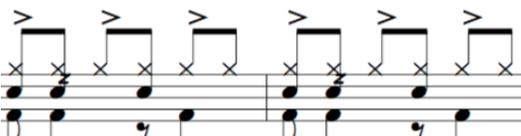
Título:	Autor:	Acompañamiento rítmico sugerido:
<i>Sombras</i>	Letra de Rosario Sansores y musicalizado por Carlos Brito.	
Amor dolor	Letra de Juan de Dios Peza y música de Carlos Chávez Bucheli.	
Romance de mi destino	Letra Abel Romeo Castillo y musicalizado por Nicasio Safadi.	
Despedida	Letra y música Gerardo Guevara	

Tabla N° 4, Patrones rítmicos empleados en la instrumentación de los 4 pasillos seleccionados. Fuente: elaboración propia.

4. Conclusiones:

Se puede concluir que, las técnicas más utilizadas por los percusionistas que tocan pasillo son: Open-Close, redobles y el cerco o cross stick. Lo que fue evidenciable a través de más de 4 horas de escucha entre presentaciones en vivo, videos y la discografía disponible de los artistas ya mencionados y su correspondiente análisis.

El presente proyecto identifica de manera clara quienes fueron los principales exponentes que han utilizado instrumentos de percusión desde el año 2005 hasta el 2016 y recoge los principales fraseos rítmicos característicos que han sido utilizados por varios instrumentistas. Existen muchos otros percusionistas que no se han mencionado dentro del presente proyecto debido a que utilizan frases rítmicas similares a las expuestas durante el desarrollo de este texto, de manera que, hay un camino todavía no explorado, que deja una brecha abierta para su estudio.

Los instrumentos de percusión no solo están latentes en el pasillo desde el año 2005, si no que, se han incluido otros instrumentos electrónicos como baterías y secuenciadores de ritmos, además, de los instrumentos de percusión acústicos que ya hemos mencionado.

Al momento de la realización y aplicación de la guía didáctica se encontró que es viable el uso de instrumentos de percusión en el pasillo, sin la necesidad de realizar fusiones o hibridaciones con otros géneros musicales.

Esta experimentación sonora a través del género musical del pasillo, tanto tímbrica como rítmica proporciona una visión abierta del pasillo al no ofrecer un punto de vista unilateral, unificando la visión de varios instrumentistas a través del análisis, transcripción y clasificación de los patrones rítmicos más comunes utilizados entre ellos. También brinda un punto de vista personal del autor al realizar 4 arreglos para batería basados en los patrones más comunes y retratando como fue su proceso para instrumentarlos a través de una guía didáctica.

El presente estudio comprende solo la punta del iceberg, ya que las posibilidades tímbricas y rítmicas que ofrece la batería son casi ilimitadas, por tal motivo animo a todas las personas que han visto o leído este texto a sacar sus propias conclusiones y encontrar nuevas

formas de instrumentar el pasillo en la batería a partir de sus propios estudios y experimentaciones sonoras a través de este género musical.

5. Bibliografía

- Aharonián, Coriún. «Factores De Identidad Musical Latinoamericana Tras Cinco Siglos De Conquista, Dominación Y Mestizaje». *Latin American Music Review / Revista De Música Latinoamericana* 15, no. 2 (1994): 189. Acceso June 24, 2021. doi:10.2307/780232.
- Araujo Chiriboga, Jorge. *Canta Ecuador*, LP-vinilo, 335-0012 (Quito: Orión, 1976).
- Bauman, Zygmunt. *La globalización: consecuencias humanas*. Segunda edición en español, (México: Fondo de Cultura Económica, 2002).
- Bueno, Julio. «*El pasillo lojano y otros géneros entre 1900 al 2000*». Muestra viva del patrimonio intangible: antología y análisis musicológico, en *Memorias del II Encuentro Internacional de Musicología, Musicología desde el Ecuador Vol. 1*. Loja, Gráficas Argenis.
- Coba, Carlos et al. «El pasillo» en *El pasillo en América*, (Quito: C.C.E. Benjamín Carrión, 2018),
- Davidson, Harry. «Diccionario folklórico de Colombia, Música, instrumentos y danzas». tomo II. (Bogotá: Banco de la República, 1970), 23.
- Entrevista a Carlos Bravo, Guayaquil (julio del 2020).
- Freire Soria, Carlos en Godoy, Mario. Ed. «El pasillo en América» (Quito: Casa de la cultura ecuatoriana, 2018), 353.
- García, Alejandra. *La Toquilla*, CD edición especial (Ecuador: La Toquilla producciones, 2014).
- Godoy, Mario «Historia del pasillo» (Guayaquil-Ecuador: Museo del pasillo, s.f.), 13.
- Godoy, Mario ed. «El pasillo en América», (Quito: C.C.E. Benjamín Carrión Sede Nacional, 2018), 13.
- Godoy, Mario. *Historia del pasillo* (Guayaquil-Ecuador: Museo del pasillo, s.f.).
- Guerrero Blum, Edwin. «Pasillo y pasilleros del Ecuador. Breve antología y diccionario biográfico». (Quito: Abya-Yala, 2000), 109.
- Guerrero, Fernando. «Población indígena y afroecuatoriana en Ecuador: Diagnóstico sociodemográfico a partir del censo de 2001», (Chile: C. E. P. A. L., 2015), 28.
- Guido, Walter. «El pasillo en la zona andina: aspectos históricos y estéticos», *Escritos en arte, estética y cultura*, N° 7-8 (1997): 9

Guido, Walter. «El pasillo en la zona andina: aspectos históricos y estéticos», Escritos en arte, estética y cultura, N° 7-8 (1997): 9

Hermanos Miño Naranjo, «Hermanos Miño Naranjo, Hermanos Villamar Popurrí de pasillos», subido octubre 26 del 2016. Video en YouTube, 9:26. Acceso el 26 de julio 2021. [https://www.youtube.com/watch?v=q5KQQ-](https://www.youtube.com/watch?v=q5KQQ-0JUGc&list=PLj9NBGm2erw85oAYQdqU7P1QadoreoxGG&index=2&t=782s)

[0JUGc&list=PLj9NBGm2erw85oAYQdqU7P1QadoreoxGG&index=2&t=782s](https://www.youtube.com/watch?v=q5KQQ-0JUGc&list=PLj9NBGm2erw85oAYQdqU7P1QadoreoxGG&index=2&t=782s)

Hermanos Miño Naranjo, «Sin tu amor», Subido el 16 de mayo 2016. Video en YouTube, 2:25. Acceso el 26 de julio del 2021. [https://www.youtube.com/watch?v=ws6Df_-](https://www.youtube.com/watch?v=ws6Df_xi8w&list=PLj9NBGm2erw85oAYQdqU7P1QadoreoxGG&index=5)

[xi8w&list=PLj9NBGm2erw85oAYQdqU7P1QadoreoxGG&index=5](https://www.youtube.com/watch?v=ws6Df_xi8w&list=PLj9NBGm2erw85oAYQdqU7P1QadoreoxGG&index=5)
Hermanos Miño Naranjo, Hermanos Villamar, recopilación de sus interpretaciones durante la segunda temporada del programa Estos es Ecuador, segunda temporada, una coproducción de www.estacionweb.com, Satré y Canal1. (Quito-Ecuador: Canal1, 2005-2006). <https://www.youtube.com/watch?v=q5KQQ-0JUGc&t=892s>

Hermanos Núñez, «Amor dolor» Disponible el 30 de junio de 2017. Video en YouTube, 3:05. Acceso el 27 de julio 2021.

[https://www.youtube.com/watch?v=1zJDL9MCkA4&list=PLj9NBGm2erw_SS_H7LGveg](https://www.youtube.com/watch?v=1zJDL9MCkA4&list=PLj9NBGm2erw_SS_H7LGveg2SMnVbKd0wF&index=15)

[2SMnVbKd0wF&index=15](https://www.youtube.com/watch?v=1zJDL9MCkA4&list=PLj9NBGm2erw_SS_H7LGveg2SMnVbKd0wF&index=15)
Hermanos Núñez, «Amor dolor», Subido el 30 de junio de 2017. Video en YouTube: 3:05. Acceso el 27 de julio de 2021.

[https://www.youtube.com/watch?v=1zJDL9MCkA4&list=PLj9NBGm2erw85oAYQdqU7](https://www.youtube.com/watch?v=1zJDL9MCkA4&list=PLj9NBGm2erw85oAYQdqU7P1QadoreoxGG&index=15)

[P1QadoreoxGG&index=15](https://www.youtube.com/watch?v=1zJDL9MCkA4&list=PLj9NBGm2erw85oAYQdqU7P1QadoreoxGG&index=15)
Hermanos Núñez, «Tu y yo» Disponible el de julio de 2017. Video en YouTube, 3:22. Acceso el 27 de julio 2021.

[https://www.youtube.com/watch?v=fg53h8yzxQE&list=PLj9NBGm2erw_SS_H7LGveg2S](https://www.youtube.com/watch?v=fg53h8yzxQE&list=PLj9NBGm2erw_SS_H7LGveg2SMnVbKd0wF&index=14)

[MnVbKd0wF&index=14](https://www.youtube.com/watch?v=fg53h8yzxQE&list=PLj9NBGm2erw_SS_H7LGveg2SMnVbKd0wF&index=14)
Jaramillo, Carlota y Alberto Valencia, Luis. Acompañados de las guitarras de Rodríguez y Palomeque. «Amor imposible». LP-Vinilo, 45-1004-OD (Ecuador: Lluvia de estrellas, 1967) 45Rpm.

La toquilla «El aguacate», Disponible desde el 12 de febrero de 2014. Subido a YouTube, 3:14. Acceso el 27 de julio del 2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=tDzDOBRlzcQ&list=PLj9NBGm2erw85oAYQdqU7P1QadoreoxGG&index=11>

Lasso, Margarita. «Romance de mi destino», Vivir en este carpuela (Quito: Gallito verde, 2001). <https://music.apple.com/ec/album/vivir-en-este-carpuela/1180647726>

Lemos, Gustavo en Coba, Carlos. «El pasillo» (Quito: C.C.E. Benjamín Carrión, 2018), 173.

Leña verde, del Dúo Benítez y Valencia y el conjunto de Luis Aníbal Granja. LP-vinilo, 0593-12-LAG (Quito: Granja, 1965).

Leña verde, Dúo Benítez y Valencia y el conjunto de Luis Aníbal Granja. LP-vinilo, 0593-12-LAG (Quito: Granja, 1965).

Londoño, María Eugenia y Tobón, Alejandra. «Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara», Artes 4, N°7 (2004): 46.

Miño Naranjo, Héctor y Miño Naranjo, Eduardo (Hermanos Miño Naranjo), «Amor dolor», La Hora Nacional, segunda temporada, una coproducción de www.estacionweb.com, Satré y Canal 1 (Quito-Ecuador: Canal, 2005-2006).

Molero, Gorka y Maqui, Felipe. «Pasillo Jazz», (Quito: Casa de la música. Ec., 2021), Acceso el 24/06/2021. <https://casadelamusica.ec/obras/pasillojazz>

Mora Witt, Miguel et al. «El pasillo, la canción nacional» en El pasillo en América, (Quito: C.C.E. Benjamín Carrión, 2018), 288.

Pazmiño, Terry. «*Recuperación del patrimonio musical intangible del Ecuador: El pasillo*». (Quito: Casa de la cultura ecuatoriana, 2014), 9.

Rodríguez, Martha. «Música nacional: El pasillo colombiano», (Bogotá: Uniandes, S/f.), 1. S/n. «Juan Castro, el pianista ecuatoriano que apuesta por la fusión», Solo Rock ecuatoriano. (Quito: El universo, 2013), párrafo 2. Acceso el 24/06/2021.

<https://www.eluniverso.com/entretenimiento/2019/05/18/nota/7336037/juan-castro-pianista-ecuatoriano-que-apuesta-fusion/>

S/n. «La Banda Municipal "Sucre", Patrimonio Musical de Lobatera», Universitat de les Illes Balears. Acceso el 10/06/2021. <https://fci.uib.es/Servicios/libros/veracruz/Samir/La-Banda-Municipal-Sucre-Patrimonio-Musical-de.cid214735>

S/n. «Mancero trio», párrafo 2, Solo Rock ecuatoriano. (Quito: 2013). Acceso el 24/06/2021. <https://descargarockecuatoriano.blogspot.com/2013/05/mancero-trio-yangana-2011.html>

Tamayo Paulina. «La pena de mi viejo» de Roberto Calero., «La grande del Ecuador», Video publicado el 18 de diciembre de 2016. Video en YouTube, 38:33. Acceso el 23 julio de 2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=ao0FUzVehI4&list=PLj9NBGm2erw85oAYQdqU7P1QadoreoxGG&index=3&t=193s>

Tamayo, Paulina. «¿Por que?», La Hora Nacional, segunda temporada, una coproducción de www.estacionweb.com, Satré y Canal1. (Quito-Ecuador: Canal 1, 2006).

Tamayo, Paulina. «Paulina Tamayo Concierto Completo España. 2016 Canalevento», Estrenado el 10 de julio de 2016. Disponible en YouTube, 16:18. Acceso el 24 de julio 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=mkdaw5v4FGo>

Tamayo, Paulina. «Paulina Tamayo-Amor, Dolor con Willie Tamayo (Basílica)», Estreno el 15 de abril del 2021. Disponible en YouTube 0:24. Acceso el 26 de julio del 2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=iCRXoco9fKQ>

Vargas, Fernando. «Homenaje a Carlos Rubira Infante», Autores en vivo (mayo de 2016), con producción de Christian Valencia EcuadorTV y Sayce. Video en YouTube, 30:03.

Acceso el 22 de julio de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=5B79jCiTb3Y&t=537s>

Wong, Ketty. «La rocolización de pasillo», Ecuador debate n° 63 (Quito: Centro andino de acción popular CAAP, 2004), 275.

6. Anexos:

6.1. Guía práctica para el aprendizaje de ritmos básicos en batería aplicados a la instrumentación de 4 pasillos.

Dentro del proceso de experimentación para instrumentar en la batería se debe tener en cuenta la transformación que tuvo este género para llegar a convertirse en el pasillo que conocemos hoy en día. Julio Bueno ha realizado una extensa investigación acerca del proceso de transformación y adaptación del Vals en pasillo resumiéndolo en lo siguiente:



Imagen N°2. Fuente: El pasillo lojano y otros géneros entre 1900 y 2000¹¹⁵

El compás del literal “a” nos da un vistazo de la formula rítmica básica del Vals, el compás del literal “b” muestra una variación de la formula rítmica antes expuesta iniciando el camino hacia la creación del ritmo del pasillo. En el literal “c” podemos apreciar una primera mirada de lo que será el ritmo del pasillo, alejándonos del vals y visto desde otro punto de vista, reinterpretando el vals proveniente de Europa con una visión latinoamericana. El literal “d” muestra la formula rítmica básica del pasillo que será utilizada para instrumentar en la batería, Con él instrumentaremos los diferentes cuerpos de la batería, uno por uno, explorando las cualidades tímbricas posibles en el instrumento que esta pequeña célula rítmica ofrece.

Probar diferentes combinaciones en el hi-hat con golpes sencillos y posteriormente intercalarlos abriendo el hi-hat en la primera, segunda, tercera o cuarta nota, una a la vez de la siguiente manera:

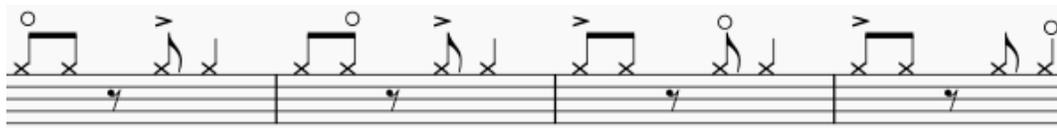


Imagen N°3, Instrumentación en hi-hat. Fuente: Elaboración propia.

¹¹⁵Julio Bueno, «El pasillo lojano y otros géneros» Vol. 1.

Después instrumentar este instrumento abriendo el hi-hat en la segunda y cuarta nota o también en la primera y tercera corchea que posee esta:



Imagen N°4, Instrumentación en hi-hat. Fuente: Elaboración propia.

Podemos también utilizar técnicas como la de open-close, que consiste en golpear de manera habitual el hi-hat, procurando que la baqueta vuelva a alzarse sola aprovechando la inercia del rebote que ofrece el hi-hat sobre la baqueta.



Imagen N°5, Open-Close (abierto). Fuente: Elaboración propia.

Cuando esto suceda procurar que los dedos queden desapegados de la baqueta, sin ejercer presión sobre ella y un contacto mínimo, para, posteriormente cerrar la mano, aplicando presión con los dedos que en el movimiento anterior quedaron desapegados aprovechando la fuerza que ofrece este movimiento para ejecutar el segundo golpe lo que nos permite, en esta instancia, que el primer golpe sea fuerte a modo de acento y el segundo golpe, al cerrar la mano, tenga una dinámica menor, entre meso forte y meso piano, dependiendo de la intensidad del ejecutante.



Imagen N°6, Open-Close (cerrado). Fuente: Elaboración propia

Se recomienda abrir y cerrar el hi-hat como se había propuesto al principio, en primera instancia, una nota a la vez y paulatinamente hacer combinaciones aplicando la misma técnica.

Para el redoblante se sugiere realizar el mismo ejercicio, instrumentar la célula rítmica básica del pasillo utilizando diferentes stickings, por ejemplo, tocaremos todos los golpes con la mano derecha:



Imagen N°7, Instrumentación en redoblante mano derecha. Fuente: Elaboración propia

Después con la mano izquierda:



Imagen N°8, Instrumentación en redoblante mano izquierda. Fuente: Elaboración propia

Proseguimos de manera intercalada:



Imagen N°9, Instrumentación en redoblante dos manos. Fuente: Elaboración propia

Invertimos el orden del sticking anterior:



Imagen N°10, Instrumentación en redoblante dos manos, invertido. Fuente: Elaboración propia

Una técnica muy utilizada en la música popular ecuatoriana es el redoble de tambor o también el buzz roll, tomaremos esta técnica para instrumentar la siguiente parte en el redoblante, probaremos las combinaciones anteriores, pero ahora aplicando un buzz roll en la primera, segunda, tercera, cuarta nota, una a la vez, de la célula rítmica básica del pasillo que se vería de la siguiente manera:

Redoblante 1 Mano derecha:



Imagen N°11, Instrumentación en redoblante, buzz roll. Fuente: Elaboración propia.

Redoblante 2 Mano derecha:



Imagen N°12, Instrumentación en redoblante, buzz roll, variación. Fuente: Elaboración propia.

Redoblante 3 Mano derecha:



Imagen N°13, Instrumentación en redoblante, buzz roll, variación 2. Fuente: Elaboración propia.

Redoblante 4 Mano derecha:



Imagen N°14, Instrumentación en redoblante, buzz roll, variación 3. Fuente: Elaboración propia.

De igual manera tocar os mismo con la mano izquierda e intercalando, empezando con la derecha y después empezando con la mano izquierda.

Para el bombo nos enfocaremos en utilizar el patrón rítmico básico del pasillo utilizando golpes sencillos, posterior a esto, iremos quitando una corchea del patrón rítmico y la sustituiremos con un silencio. Quedando:

Bombo n° 1:



Imagen N°15, Instrumentación en bombo. Fuente: Elaboración propia.

Bombo n°2:



Imagen N°16, Instrumentación en bombo, variación. Fuente: Elaboración propia.

Bombo n°3:



Imagen N°17, Instrumentación en bombo, variación 2. Fuente: Elaboración propia.

Bombo n°4:



Imagen N°18, Instrumentación en bombo, variación 3. Fuente: Elaboración propia.

Bombo n°5:



Imagen N°19, Instrumentación en bombo, variación 4. Fuente: Elaboración propia.

El cual vamos a descomponer a continuación:

Para el hi-hat se utiliza la siguiente célula rítmica:

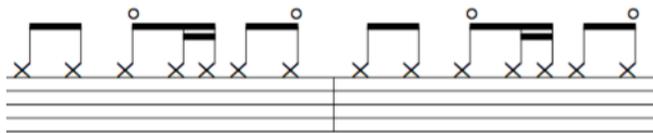


Imagen N°21, Instrumentación hi- hat, pasillo sombras. Fuente: Elaboración propia.

La cual podemos interpretar utilizando la mano derecha (en caso de ser diestros) con golpes simples en todas las notas, abriendo el hi-hat en los lugares señalados, en este caso en la tercera corchea que cae sobre el pulso número 2 y en la última nota de la célula rítmica que cae sobre la segunda corchea del tercer pulso.

Del mismo modo, teniendo en cuenta lo anterior, podemos utilizar una combinación de técnicas para ejecutar esta célula rítmica en el hi-hat. La técnica moller consiste en aprovechar al máximo la inercia que actúa sobre la baqueta, en este caso de la mano derecha. Por ende, para efectuar esta técnica debemos ejecutar tres golpes diferentes apoyándonos en la muñeca de nuestra mano derecha. El primer golpe se llama «*Down*», antes de empezar a explicar en detalle debemos tener en cuenta que, de manera habitual, al golpear con la baqueta cualquier superficie esta vuelve al su punto de inicio, por la inercia del golpe. Este golpe se puede aplicar sobre cualquiera de los cuerpos de la batería ejecutados con las manos. Ahora, nuestra muñeca deberá alzarse dejando la punta de la baqueta apoyada sobre la superficie de nuestro instrumento y posteriormente, soltar un golpe hacia abajo (de aquí su nombre en inglés *Down*), procurando que nuestra baqueta vuelva a subir a una altura media.



Imagen N°22, Posición de inicio, técnica Moller (punta de la baqueta pegada al parche y la muñeca levantada). Fuente: Elaboración propia.



Imagen N°23, Inicio del movimiento descendente para efectuar el golpe «Down». Fuente: Elaboración propia.

El segundo golpe se conoce como «*Tap*», para efectuar este golpe en la batería debemos aprovechar el movimiento y la inercia del golpe anterior, pero esta vez la muñeca no llegará hasta la parte superior, como si fuera a lanzar otro golpe, sino que, se mantendrá a una altura media, aprovechando que el golpe anterior no subió completamente con el rebote de la baqueta y en este movimiento ascendente de la muñeca, manteniendo la punta de la baqueta hacia abajo, esta debe impactar contra la superficie de nuestro instrumento.



Imagen N°24, Inicio del movimiento descendente para efectuar el golpe «Tap». Fuente: Elaboración propia.

Para finalizar esta secuencia utilizaremos el golpe conocido como Up, que consiste en impactar la baqueta con la superficie de nuestro instrumento cuando se realiza un movimiento ascendente con la muñeca en preparación para volver a comenzar con esta secuencia de tres golpes.



Imagen N°25, golpe «Up». Fuente: Elaboración propia.

Hay que recordar siempre que la parte más importante para ejecutar la técnica moller es enfocarse en la altura de la muñeca ya que esta nos proporcionará la fuerza y velocidad

necesaria para efectuar cada golpe de manera correcta. Par el «Down», partir desde un movimiento ascendente con la muñeca dejando la punta de la baqueta sobre nuestro instrumento y atacar con un golpe descendente que finaliza con el rebote de la baqueta en un punto medio. Para el «Tap», partiremos de una altura media, alzando nuestra muñeca para impactar nuestra baqueta contra la superficie del plato, aprovechando la altura media con la que finalizó el golpe anterior Y por último para el «Up», aprovechando que el rebote del golpe anterior quedó en la parte inferior, cerca del plato, impactaremos nuestra baqueta al hacer un movimiento ascendente como el que se describe al empezar el golpe Down.

En este caso, para el pasillo «Sombras» utilizamos la técnica moller en la segunda parte del pulso 2, sobre las dos semicorcheas y el tercer golpe sobre la primera corchea del pulso número 3. Después de haber ejecutado 3 golpes simples sobre las dos corcheas del pulso 1 y la primera corchea del pulso 2.

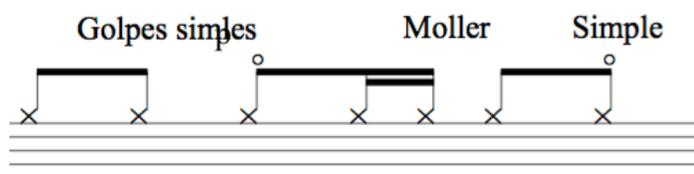


Imagen N°26, Técnicas a implementar en el hi-hat. Fuente: Elaboración propia.

Para finalizar la instrumentación de esta célula rítmica utilizaremos un golpe sencillo para ejecutar la última nota, la segunda corchea en el pulso número 3 abriendo el hi-hat como señala la partitura.

Se recomienda, primero, practicar cada golpe de manera individual hasta dominar la técnica de cada golpe, obteniendo la sonoridad característica de cada uno y de manera posterior, unir los tres golpes.

Para la instrumentación de la parte “A”, y la primera mitad de las partes “B” y “C” de esta canción, se utiliza una variación que se compone por una célula rítmica más sencilla en el hi-hat que consta, principalmente, de dos corcheas en las 3 pulsaciones, las cuales podemos ejecutar con golpes sencillos y abriendo el hi-hat en los lugares indicados, (la primera corchea del pulso 2 y la segunda corchea del pulso 3).

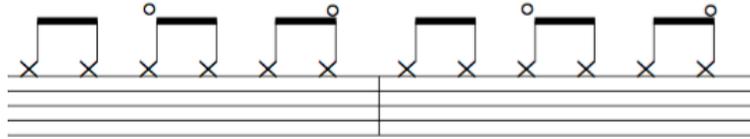


Imagen N°27, Variación sobre hi-hat. Fuente: Elaboración propia.

Otra manera de instrumentar esta célula rítmica será a través de la técnica *Open-Close*, que como vimos anteriormente, consiste en abrir la mano al momento de efectuar el golpe (manteniendo el grip o agarre) y cerrándola, aprovechando la inercia de la baqueta que quedó en la posición inicial. Al momento de cerrar la mano, aplicando fuerza sobre la baqueta con los dedos, esta bajará automáticamente, impactando la superficie del plato, obteniendo dos golpes con un solo movimiento de la muñeca.¹¹⁷



Imagen N°28, Movimiento de apertura (open). Fuente: Elaboración propia.

¹¹⁷ Para una explicación más detallada, ver la pagina 47.



Imagen N°29, Movimiento para cerrar (Close). Fuente: Elaboración propia.

Para Instrumentar la segunda sección de la parte “B” y “C” tenemos un patrón rítmico en el que cambian el bombo y el redoblante, que será especificado, respectivamente, en la explicación de cada uno de los cuerpos de la batería. El hi-hat en esta variación se mantiene usando la misma figuración, con una diferencia, ya no abrimos el hi-hat dentro de esta variación quedando un patrón sencillo que será acompañado de bombo y redoblante.

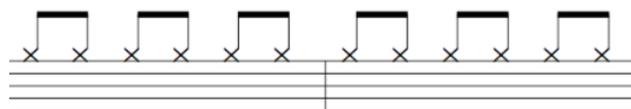


Imagen N° 30, variación 2 hi-hat. Fuente: elaboración propia.

Para nuestro redoblante, dentro de la introducción, se ha dispuesto usar un único golpe acentuando la última corchea del pulso 3, sonando al unisonó con el golpe abierto que finaliza la célula rítmica del hi-hat, complementando los patrones rítmicos efectuadas por el hi-hat y el bombo.



Imagen N° 31, redoblante y hi-hat. Fuente: elaboración propia.

Para la parte “A”, y la primera sección de las partes “B” y “C” se ha dispuesto una variación sobre este patrón que consiste en ejecutar el golpe del redoblante sobre el pulso 2

y seguido de esto se mantiene el patrón rítmico que se detalló en primera instancia. Formando un patrón rítmico de dos compases. 2



Imagen N° 32, Variación sobre redoblante y hi-hat. Fuente: Elaboración propia.

Para la segunda mitad de la parte “B” y “C” se ha dispuesto mantener el primer patrón rítmico, mismo que utilizamos en la introducción seguido de la siguiente frase rítmica:



Imagen N° 33, Variación sobre redoblante y bombo en las partes “B” y “C”. Fuente: Elaboración propia.

Quedando de la siguiente manera el patrón rítmico:

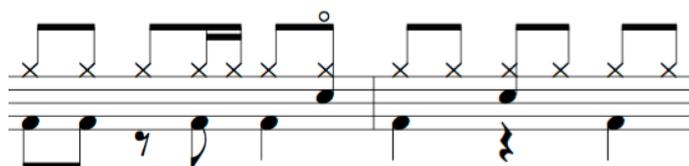


Imagen N° 34, Variación 2 sobre redoblante y bombo en las partes “B” y “C”. Fuente: Elaboración propia.

Para instrumentar el bombo en la introducción de la canción *Sombras* se implementará el siguiente patrón rítmico que consta de:



Imagen N° 35, patrón rítmico bombo. Fuente: Elaboración propia.

Que consiste en la reinterpretación de la célula rítmica básica del pasillo en el bombo. Se mantiene de esta manera durante la introducción y la parte “A” de la canción.

Durante la segunda sección de la parte “B” y “C” tenemos una variación rítmica que consiste en asentar el primer pulso y el tercero utilizando negras. El golpe correspondiente al pulso dos, igual con una negra, será ejecutado por el redoblante.



Imagen N° 36, Variación sobre patrón rítmico del bombo. Fuente: Elaboración propia.

De esta manera finalizamos la instrumentación en la batería sobre el tema «Sombras».

Con el siguiente patrón rítmico básico:



Imagen N° 37, Instrumentación del tema sombras. Fuente: Elaboración propia.

Y sus variaciones:

Variación n°1:

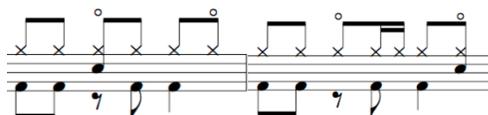


Imagen N° 38, Variación n°1. Fuente: Elaboración propia.

Variación n°2:

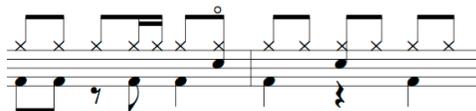


Imagen N° 36, Variación n°2. Fuente: Elaboración propia.

6.3. Amor dolor:

El pasillo «Amor dolor» es un poema del escritor mexicano Juan de Dios Peza musicalizado por Carlos Chávez Bucheli. En este caso, se trabajará sobre un arreglo musical basado en la interpretación Hermanos Miño Naranjo, «Amor dolor», presentado en el programa La Hora Nacional,¹¹⁸. Cuya forma es:

Intro	A	B	intro	C	interludio	A	B
-------	---	---	-------	---	------------	---	---

Tabla N°6, Forma pasillo «Amor dolor». Fuente: Elaboración propia.

Para instrumentar el acompañamiento rítmico en la introducción se utilizó el siguiente patrón rítmico



Imagen n° 37, Patrón rítmico para la instrumentación del pasillo «Amor dolor». Fuente: Elaboración propia.

Para instrumentar el hi-hat se propone la utilización de la siguiente célula rítmica:



Imagen N° 38 Célula rítmica de hi-hat, introducción. Fuente: Elaboración propia.

La cual se puede interpretar utilizando golpes simples en todas las notas y abriendo el hi-hat en el lugar señalado, en este caso, será en la última nota de nuestro patrón rítmico correspondiente a una negra.

De igual manera, en lo explicado en el acápite anterior, se puede instrumentar el hi-hat implementando las dos técnicas antes mencionadas. La técnica Moller puede ser

¹¹⁸ «Amor dolor» es un poema del escritor mexicano Juan de Dios Peza, con música de Carlos Chávez Bucheli [Guerrero Blum, *Pasillo y pasilleros del Ecuador...*,71]. Hermanos Miño Naranjo, «Amor dolor», presentado en La Hora Nacional, segunda temporada, una coproducción de www.estacionweb.com, Satré y Canal 1 (Quito-Ecuador: Canal 1, 2005-2006).

utilizada para instrumentar las primeras tres notas (dos semicorcheas y una corchea) ubicadas después del silencio de corchea correspondiente el pulso 1. Y la técnica Open-Close,¹¹⁹ para instrumentar las siguientes dos notas, una corchea y una negra, en la cual abriremos el hi-hat. Utilizaremos estas técnicas y esta figuración a lo largo de toda la forma de la canción delimitándola a través de remates y variaciones tímbricas, especialmente ejecutadas por el redoblante.

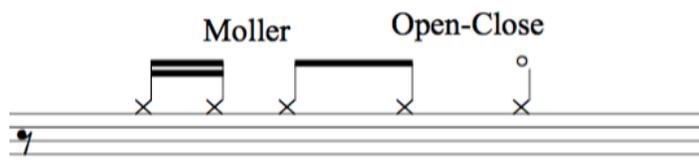


Imagen N°39, hi-hat, técnicas por implementar. Fuente: Elaboración propia.

Para instrumentar el redoblante, en la canción «Amor dolor», durante la introducción se utilizará el siguiente patrón rítmico:



Imagen N° 40, Instrumentación en el redoblante. Fuente: Elaboración propia.

Es usado, en gran manera, al ejecutar los timbales dentro de este género musical. Consta de tres negras, de las cuales, las dos primeras serán interpretadas tocando el filo del redoblante, uno de los nombres que tiene este tipo de golpe sobre el redoblante es *Cerco o Cross stick*, y la última negra será tocada sobre el parche del redoblante. Para distinguir entre los golpes que se dan en el parche y en el filo del redoblante (*Cross stick*) se utilizarán diferentes tipos de cabezas de nota, para los golpes sobre el parche se utilizará la cabeza normal de la nota y para el Cerco o *Cross stick* se encerrará en un círculo la cabeza de la nota.

Para la instrumentación de la parte “A” se utilizará en el redoblante una variación sobre la forma de instrumentación anteriormente utilizada durante la introducción, en la que tocaremos todos los golpes del redoblante utilizando el *Cross stick*.

¹¹⁹ Para una explicación detallada acerca de estas dos técnicas, revisar el anexo 1.2 Sombras, pág. 52 a 58.



Imagen n° 41, Cross stick sobre redoblante. Fuente: Elaboración propia.

Para instrumentar la parte la parte “B” regresaremos al mismo patrón ejecutado en la introducción. Y lo mantendremos hasta llegar a la parte “C”

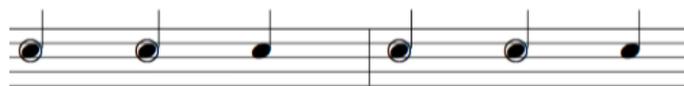


Imagen N° 42, patrón para instrumentar la parte “B. Fuente: Elaboración propia.

Para la instrumentación de la parte “C” utilizaremos una pequeña variación sobre el patrón rítmico de la introducción, en este caso desplazaremos el golpe del Cerco una corchea, poniendo un silencio de corchea en frente de la nota.



Imagen N°43, Variación sobre patrón rítmico de la caja. Elaboración propia.

Se recomienda practicar los dos patrones rítmicos juntos, hi-hat y redoblante con cerco, ya que se facilita el estudio de este patrón rítmico la saber con qué notas suena al unísono el redoblante, posteriormente, una vez ya dominado el uso de estos dos cuerpos de la batería, instrumentar el bombo hasta tener un patrón homogéneo.

Este ejercicio nos brinda una opción para trabajar la interdependencia de nuestras extremidades, aplicadas a la mano izquierda, mano derecha y bombo.

Regresaremos a hacer el patrón utilizado durante la introducción para instrumentar la parte del “interludio”, “A” y “B” para finaliza la canción.

Para la instrumentación del bombo utilizaremos el siguiente patrón rítmico:



Imagen N° 44, Patrón rítmico del bombo. Elaboración propia.

El cual proviene de los patrones rítmicos más comunes utilizados por los bateristas y percusionistas del Ecuador al momento de interpretar pasillos, el cual se puede apreciar en el capítulo número 3 en el acápite 3.1 de este texto, denominado «*Patrones rítmicos más comunes*».¹²⁰ Allí se podrá apreciar una variación del patrón rítmico n° 4 y esta misma variación escuchada en una interpretación de los Hnos. Miño Naranjo en la canción tu y yo.

De este modo finalizamos la instrumentación de la canción «Amor dolor» con el siguiente patrón rítmico y sus variaciones:



Imagen N° 45, patrón rítmico básico para instrumentar la canción «Amor dolor».
Elaboración propia.

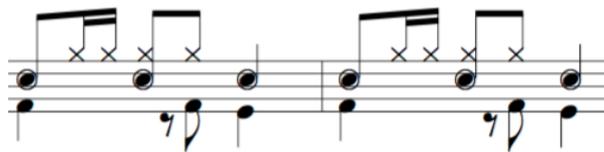


Imagen N° 46, Variación sobre el patrón rítmico de la canción «Amor dolor».
Elaboración propia.



Imagen N° 47, Variación n°2 sobre el patrón rítmico de la canción «Amor dolor».
Elaboración propia.

¹²⁰ Revisar el capítulo número 3 (metodología), en el acápite 3.1 de este texto, denominado «*Patrones rítmicos más comunes*», pág. 42.

6.4. Despedida:

El pasillo «Despedida» fue compuesto por Gerardo Guevara. En este caso, se trabajará sobre un arreglo musical basado en la interpretación a dúo a cargo de Paulina Tamayo y Patricia Rameix como parte del concierto *A lo grande con la grande* que se llevó a cabo el 6 de mayo del 2016.¹²¹ Cuya forma es:

Intro	A	intro	B	intro	C	Fin
-------	---	-------	---	-------	---	-----

Tabla N°6, forma pasillo «Despedida». Fuente: Elaboración propia.

Para instrumentar el acompañamiento rítmico en la introducción se utilizó el siguiente patrón rítmico

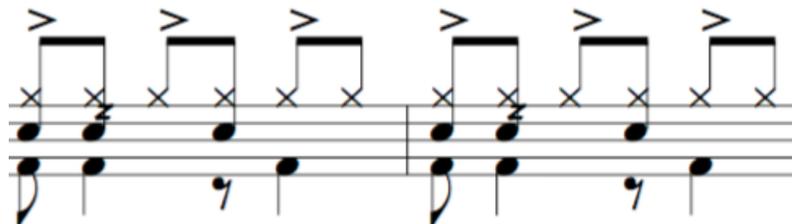


Imagen n° XX, Patrón rítmico para la instrumentación del pasillo «Despedida».

Para instrumentar el hi-hat se propone la utilización de la siguiente célula rítmica:



Imagen N° 48, Célula rítmica de hi-hat, introducción. Fuente: Elaboración propia.

La cual se puede interpretar utilizando golpes simples en todas las notas marcando el acento en la primera corchea de cada pulso. O también se puede aplicar la técnica de Open-Close,¹²² para instrumentar todo este patrón rítmico. Utilizaremos esta técnica y esta figuración a lo largo de toda la forma de la canción delimitándola a través de remates y variaciones tímbricas aplicadas en los platos ride y hi-hat al cambiar de sección.

Otra consideración a tener en cuenta en la correcta ejecución de este patrón rítmico es tener en cuenta las dinámicas entre el bombo y el hi-hat, el bombo mantiene un

¹²¹ «Despedida» es un tema del compositor Gerardo Guevara (1957).

¹²² Para una explicación detalla acerca de estas dos técnicas, revisar el anexo 1.2 Amor dolor, pág. 53 a la 58.

dinámica fuerte durante la ejecución de todo el patrón rítmico, al combinarla con el hi-hat que mantiene el Open-Close ofrece una dinámica fuerte en el primer golpe y un semifuerte a débil en el segundo golpe, es por esto que se recomienda practicar la instrumentación de estos dos cuerpos de la batería juntos hasta dominar el nivel de volumen necesario para cada golpe y que este se mantenga de manera homogénea durante toda la canción.

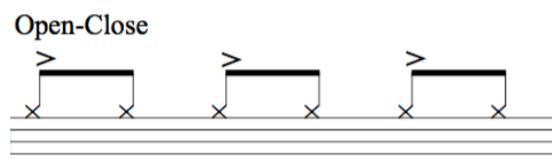


Imagen N° 49, hi-hat, técnicas por implementar, Open-Close. Fuente: Elaboración propia.

Para instrumentar el redoblante, en la canción «Despedida», durante la introducción se utilizará el siguiente patrón rítmico:

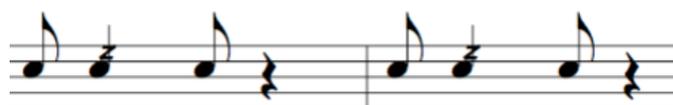


Imagen N° 50, Célula rítmica redoblante. Fuente: Elaboración propia.

Podemos notar que para la instrumentación de este patrón rítmico se utilizará una técnica conocida como Buzz roll, la cual vamos a ejecutar en la segunda corchea del primer pulso.

El Buzz roll consiste en realizar varios rebotes contiguos con las baquetas, cada golpe puede tener desde 3 hasta 5 rebotes, (dependiendo del contexto en el que se requiera utilizar esta técnica podrían ser más o menos golpes), en este caso nos enfocaremos en conseguir 3 hasta 4 rebotes por cada golpe. Para ello trabajaremos con cada mano por separado, procurando obtener el sonido que caracteriza a un Buzz roll hecho con 3 y 4 rebotes por golpe.

Esta parte será crucial al momento de ejecutar esta técnica dentro de la instrumentación del pasillo «Despedida» ya que solo necesitamos ejecutar un golpe largo correspondiente a la duración relativa de una negra con la mano izquierda.

Se recomienda practicar esta técnica con ambas manos.

En vista de que no realizaremos un Buzz roll extenso al estilo de las obras clásicas como el Carpichio español de Rimsky Korsakov o la obra Sheherazade del mismo compositor, no profundizaremos más en esta técnica. Nos enfocaremos en lograr el completo control y dominio de los rebotes de nuestra baqueta, limitando, de manera precisa, el número de rebotes que se ejecuten por golpe. Y lo utilizaremos en el patrón rítmico antes expuesto.

El buzz roll en una partitura se escribe como una “z” minúscula sobre la plica de la nota en la que se requiera utilizar.

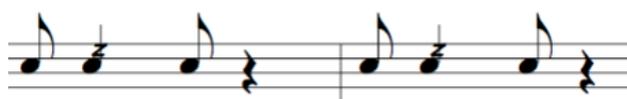


Imagen n° 51, Patrón rítmico redoblante. Fuente: Elaboración propia.

Se recomienda, también, para trabajar esta técnica los siguientes ejercicios:



Imagen N°52, Ejercicios para buz roll n°1. Fuente: Elaboración propia.



Imagen N°53, Ejercicios para buz roll n°2. Elaboración propia.

Para la instrumentación del final de esta obra, se plantea la ejecución de un patrón rítmico rudimental, utilizando un five stroke roll acompañado del bombo.



Imagen N° 54, Frase final de la canción amor dolor. Elaboración propia.

El five stroke roll consiste en la ejecución de dos golpes por cada mano y un acento final, (consiguiendo los cinco golpes requeridos), esto quiere decir que ejecutaremos dos golpes con la mano derecha, dos con la mano izquierda y al final un último golpe con la mano derecha, todo esto en el lugar ocupado por dos corcheas, quedando de la siguiente forma:



Imagen N° 55, Five stroke roll. Fuente: Vic firth.

<https://vicfirth.zildjian.com/education/07-five-stroke-roll.html>

Para instrumentar el bombo se utilizará el siguiente patrón rítmico, que se deriva el patrón rítmico, que es una variación del patrón rítmico expuesto en la instrumentación del pasillo «Amor dolor» lo cual lo convierte, también en una variación del patrón rítmico n° 4 expuesto en el capítulo 3.¹²³ Teniendo el siguiente patrón rítmico:



Imagen n° 56, Patrón rítmico del Bombo. Fuente: Elaboración propia.

De este modo finalizamos la instrumentación de la canción «Despedida» con el siguiente patrón rítmico y sus variaciones:



Imagen N° 57, patrón rítmico básico para instrumentar la canción «Despedida». Fuente: Elaboración propia.



Imagen n° 58, Variación sobre el patrón rítmico de la canción «Despedida». Fuente: Elaboración propia.

¹²³ Revisar el capítulo número 3. Metodología, en el acápite 3.1. de este texto, denominado «*Patrones rítmicos más comunes*», pág. 42.

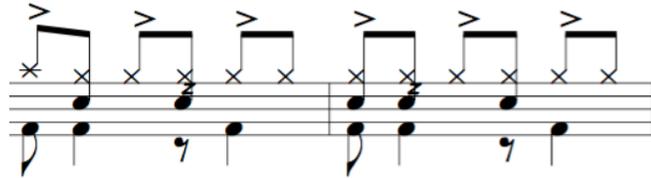


Imagen n° 59, Variación n°2 sobre el patrón rítmico de la canción «Despedida». Fuente: Elaboración propia.

6.5. Romance de mi destino:

El pasillo «Romance de mi destino», es un poema de Abel Romeo Castillo, escrito en 1935, musicalizado por Nicasio Safadi. En este caso, se trabajará sobre un arreglo musical basado en la interpretación en la versión de Margarita Lasso en su disco *Vivir en este carpuela*.¹²⁴ Cuya forma es:

Intro	A	Intro	B	Intro	C	Intro	D	Fin
-------	---	-------	---	-------	---	-------	---	-----

Tabla N°7, Forma del pasillo «Romance de mi destino». Fuente: Elaboración propia.

Para instrumentar el acompañamiento rítmico en la introducción se utilizó el siguiente patrón rítmico



Imagen N° 60, Patrón rítmico para la instrumentación del pasillo «Romance de mi destino». Fuente: Elaboración propia.

¹²⁴ «Romance de mi destino» es un poema de Abel Romeo Castillo, escrito en 1935; de acuerdo con el texto *Pasillo y pasilleros del Ecuador. Breve antología y diccionario biográfico*, de Edwin Guerrero Blum (Quito: Abya-Yala, 2000), 109, fue musicalizado por Nicasio Safadi. Otras versiones apuntan a que fue musicalizado con ritmo de pasillo por el compositor Gonzalo Vera Santos en abril de 1940. Margarita Lasso, «Romance de mi destino», *Vivir en este carpuela* (Quito: Gallito verde, 2001). <https://music.apple.com/ec/album/vivir-en-este-carpuela/1180647726>

Para instrumentar el hi-hat se propone la utilización de la siguiente célula rítmica:

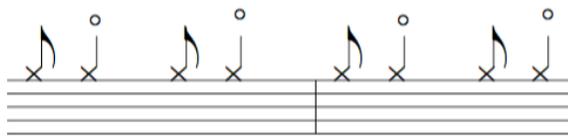


Imagen N° 61, Célula rítmica de hi-hat, introducción. Fuente: Elaboración propia.

La cual se puede ejecutar utilizando golpes simples en todas las notas y abriendo el hi-hat en el lugar señalado, en este caso, será en la primera negra, que se encuentra detrás de la corchea correspondiente al pulso 1 y la última negra, que corresponde al pulso n° 3.

Para instrumentar esta canción se tuvo muy presente el patrón rítmico básico del pasillo el cual se utilizó para instrumentar el hi-hat, el ride y el bombo.

De igual manera, para este pasillo, se puede instrumentar el hi-hat implementando la técnica Open-Close,¹²⁵ para instrumentar las notas del hi-hat. Utilizaremos esta técnica y esta figuración a lo largo de toda la forma de la canción, delimitándola a través de remates y variaciones tímbricas, especialmente ejecutadas por el hi-hat y el ride.

Durante la parte “B” y la parte “D” de esta canción utilizaremos una variación tímbrica que consistirá en sustituir el hi-hat por el ride.



Imagen N° 62, Ride sobre la parte” y “D”. Fuente: Elaboración propia.



Imagen N°63, Variación sobre ride en la parte” y “D”. Fuente: Elaboración propia.

En la segunda mitad de la parte “D” se utiliza la siguiente variación alternando entre el ride y la campana del ride:

¹²⁵ Para una explicación detalla acerca de estas dos técnicas, revisar el anexo 1.2 Sombras, pág. 52 a la 58.

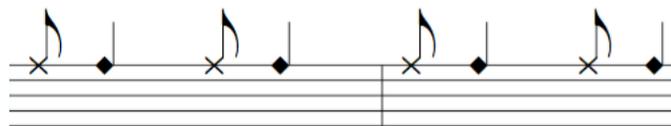


Imagen N°64, Variación sobre ride en la parte “D”. Fuente: Elaboración propia.

Para instrumentar el redoblante, en la canción «Amor dolor», durante la introducción se utilizará el siguiente patrón rítmico:

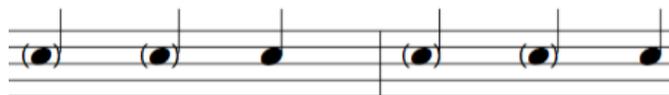


Imagen N°65, Instrumentación en el redoblante. Fuente: Elaboración propia.

Para este pasillo en particular, utilizaremos el patrón rítmico que suele ser preferido por los timbaleros, que consiste en marcar el pulso de la canción, esta vez se propone utilizar notas fantasmas en las primeras dos negras, reservando el golpe en el parche para la tercer y ultima negra de esta célula rítmica.

Las notas fantasmas, consisten en dar golpes con una dinámica muy suave, podríamos decir de piano (p) a pianísimo (pp), dependiendo el caso, son muy utilizadas en géneros musicales, como el Rock, el funk, el jazz, entre otros. Este patrón rítmico nos acompañará a lo largo de toda la forma de la canción.

Para la instrumentación del bombo utilizaremos el siguiente patrón rítmico:



Imagen N°66, Patrón rítmico del bombo. Fuente: Elaboración propia.

Para instrumentar el bombo se utilizará el siguiente patrón rítmico, que es una variación del patrón expuesto en la instrumentación del pasillo «Amor dolor» y «Despedida» lo cual lo convierte, también en una variación del patrón rítmico n° 4 expuesto en el capítulo 3.¹²⁶

¹²⁶ Revisar el capítulo número 3. Metodología, en el acápite 3.1. de este texto, denominado «*Patrones rítmicos más comunes*», pág. 42.

De este modo finalizamos la instrumentación de la canción «Romance de mi destino» con el siguiente patrón rítmico y sus variaciones:

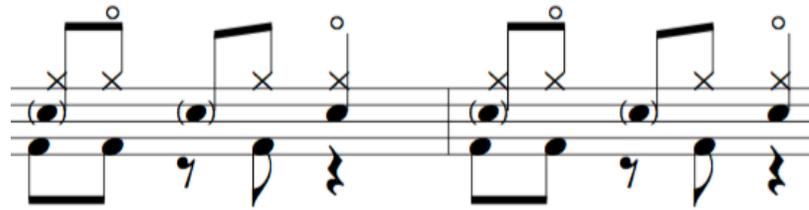


Imagen N°67, patrón rítmico básico para instrumentar la canción «Romance de mi destino». Fuente: Elaboración propia.



Imagen N°68, Variación sobre el patrón rítmico de la canción «Romance de mi destino». Fuente: Elaboración propia.



Imagen N° 69, Variación n°2 sobre el patrón rítmico de la canción «Romance de mi destino». Fuente: Elaboración propia.

6.6. Partituras:

Drum Set

Amor dolor

Carlos Chavez Bucheli

Mateo Torres

The musical score is written for a drum set in 9/4 time. It consists of 32 measures, divided into three main sections: A, B, and C. Section A (measures 1-4) features a repeating rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. Section B (measures 5-12) has a different rhythmic feel, with some measures containing rests. Section C (measures 13-20) is another repeating pattern. The score ends with a final measure (32) and a double bar line.

Amor dolor

The image shows a musical score for guitar, titled "Amor dolor". The score is written on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The music is in the key of D major, as indicated by the "D" chord symbol at the beginning. The score consists of nine measures, with measure numbers 37, 41, 45, 49, 53, 57, and 61 marked at the start of their respective lines. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The piece concludes with a double bar line and a final chord symbol "A".

69

73

77

B

85

89

93

97

101

Amor dolor

4

105

109

113

Score

Despedida

$\text{♩} = 90$

Batería

Gerardo Guevara

Mateo Torres

Drum Set

Intro

2

6

A
10

15

19

INTRO

22

26

2 B Despedida

D. S. 30

D. S. 34

D. S. 38

D. S. 42

D. S. 46

D. S. 50

D. S. 54

INTRO

D. S. 58

D. S. 62

C

Despedida

3

66
D. S.

70
D. S.

74
D. S.

78
D. S.

82
D. S.

86
D. S.

90
D. S.

94
D. S.

The musical score consists of eight staves of music, each labeled 'D. S.' (Da Capo). The music is in C major and 3/4 time. Measures 66-94 are shown. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. Many notes have accents (>) above them. The piece concludes with a final cadence in measure 94.

Drum Set

Romance de mi destino

Gonzalo Vera Santos

Mateo Torres

The image displays a musical score for a drum set, consisting of eight staves of music. Each staff begins with a double bar line and a 2/4 time signature. The notation is written on a five-line staff with a treble clef. The music features a consistent rhythmic pattern of eighth notes and rests, with some variations in the later staves. The notes are marked with 'x' and 'o' symbols, indicating specific drum sounds. The staves are numbered 1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, and 29, indicating the measure numbers. The overall structure is a simple, repetitive rhythmic piece.

The image displays a musical score for the piece "Romance de mi destino". The score is written on a grand staff with two staves per system. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into measures, with measure numbers 33, 37, 41, 45, 49, 53, 57, 61, and 65 indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like accents and slurs. The piece concludes with a double bar line at the end of the final system.

Romance de mi destino

3

The image displays a musical score for the piece "Romance de mi destino". The score is organized into nine systems, each containing four measures. The measures are numbered 69, 73, 77, 81, 85, 89, 93, 97, and 101, indicating the start of each system. The notation is written on a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music features a consistent rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often with accents. The melody is primarily in the treble clef, while the bass clef provides a steady accompaniment. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 101.

The image displays a musical score for the piece "Romance de mi destino". It consists of four systems of music, each starting with a measure number: 105, 109, 113, and 117. The notation is written on a grand staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features a melodic line in the upper voice and a supporting bass line in the lower voice. Measure 105 shows a steady eighth-note melody. Measure 109 introduces a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes. Measure 113 features a melody with accents and eighth-note accompaniment. Measure 117 concludes the section with a final melodic phrase and a double bar line.

2 B

Despedida

30 D. S. Musical staff for measure 30, featuring a double bar line with a repeat sign, a treble clef, and a key signature of one flat. The staff contains a sequence of eighth notes with accents, starting on G4 and moving up stepwise to D5.

34 D. S. Musical staff for measure 34, continuing the sequence of eighth notes with accents from the previous staff.

38 D. S. Musical staff for measure 38, continuing the sequence of eighth notes with accents.

42 D. S. Musical staff for measure 42, continuing the sequence of eighth notes with accents.

46 D. S. Musical staff for measure 46, continuing the sequence of eighth notes with accents.

50 D. S. Musical staff for measure 50, continuing the sequence of eighth notes with accents.

54 D. S. Musical staff for measure 54, continuing the sequence of eighth notes with accents.

58 D. S. **INTRO** Musical staff for measure 58, starting with the word "INTRO" above the staff. It continues the sequence of eighth notes with accents.

62 D. S. Musical staff for measure 62, continuing the sequence of eighth notes with accents.

C

Despedida

3

The musical score consists of eight staves, each labeled 'D. S.' on the left. The staves are numbered 66, 70, 74, 78, 82, 86, 90, and 94. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Some notes are marked with an accent (>). The score concludes with a double bar line at the end of the eighth staff.

Sombras

$\text{♩} = 100$

The musical score for 'Sombras' is written for a piano in 3/4 time. It consists of seven systems of music, each with a measure number on the left. The tempo is marked as quarter note = 100. The score features a consistent rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The first system starts with a whole rest in the right hand. The second system begins at measure 5. The third system begins at measure 9 and includes a melodic flourish in the right hand. The fourth system begins at measure 13. The fifth system begins at measure 17. The sixth system begins at measure 21. The seventh system begins at measure 25 and includes a sixteenth-note passage in the right hand.

This image shows a musical score for guitar, consisting of eight systems of music. Each system is a four-measure phrase. The notation is as follows:

- System 1 (Measures 29-32):** Each measure contains a quarter note on the 2nd string (F), followed by a quarter note on the 3rd string (C), and a quarter note on the 4th string (G). The first measure of each system has a circled 'x' over the first note.
- System 2 (Measures 33-36):** Similar to the first system, but the second measure has a circled 'x' over the first note, and the third measure has a circled 'x' over the first note.
- System 3 (Measures 37-40):** Similar to the first system, but the second measure has a circled 'x' over the first note, and the third measure has a circled 'x' over the first note.
- System 4 (Measures 41-44):** Similar to the first system, but the second measure has a circled 'x' over the first note, and the third measure has a circled 'x' over the first note.
- System 5 (Measures 45-48):** Similar to the first system, but the second measure has a circled 'x' over the first note, and the third measure has a circled 'x' over the first note.
- System 6 (Measures 49-52):** Similar to the first system, but the second measure has a circled 'x' over the first note, and the third measure has a circled 'x' over the first note.
- System 7 (Measures 53-56):** Similar to the first system, but the second measure has a circled 'x' over the first note, and the third measure has a circled 'x' over the first note.
- System 8 (Measures 57-60):** Similar to the first system, but the second measure has a circled 'x' over the first note, and the third measure has a circled 'x' over the first note.

61

Musical staff 61: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains four measures of music. The first three measures feature a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, and a bass line of quarter notes. The fourth measure has a more complex rhythmic pattern with a fermata over the final note.

65

Musical staff 65: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains four measures of music. The first three measures feature a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, and a bass line of quarter notes. The fourth measure has a more complex rhythmic pattern with a fermata over the final note.

69

Musical staff 69: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains four measures of music. The first three measures feature a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, and a bass line of quarter notes. The fourth measure has a more complex rhythmic pattern with a fermata over the final note.

73

Musical staff 73: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains four measures of music. The first two measures feature a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, and a bass line of quarter notes. The third measure has a more complex rhythmic pattern with a fermata over the final note. The fourth measure has a more complex rhythmic pattern with a fermata over the final note.

77

Musical staff 77: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains four measures of music. The first two measures feature a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, and a bass line of quarter notes. The third measure has a more complex rhythmic pattern with a fermata over the final note. The fourth measure has a more complex rhythmic pattern with a fermata over the final note.

81

Musical staff 81: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains four measures of music. The first two measures feature a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, and a bass line of quarter notes. The third measure has a more complex rhythmic pattern with a fermata over the final note. The fourth measure has a more complex rhythmic pattern with a fermata over the final note.

85

Musical staff 85: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains four measures of music. The first three measures feature a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, and a bass line of quarter notes. The fourth measure has a more complex rhythmic pattern with a fermata over the final note.