

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

MÚSICA ECUATORIANA-FUSIÓN: INTERPRETACIÓN EN CONCIERTO

Trabajo de titulación previo a la
obtención del título de Licenciada en
Instrucción Musical

Autor:

Verónica Andrea Tola Toledo

Director:

Arleti María Molerio Rosa

ORCID:  0000-0001-6280-1717

Cuenca, Ecuador

2024-06-18

Resumen

El presente trabajo abarca el proceso de realización del concierto *Música ecuatoriana- fusión interpretación en concierto* basado en la descripción analítica e interpretativa del pasillo “Despedida” de Gerardo Guevara. En el mismo, se emplea el *jazz* como herramienta de fusión musical, con un propósito de explorar nuevas sonoridades, timbres y estéticas con la música tradicional ecuatoriana. De ahí que se plantee como objetivo general: Ejecutar un concierto de música ecuatoriana fusionada con *jazz* para el concierto de grado de la especialidad Instrucción Musical basado en los arreglos de la obra “Despedida” de Gerardo Guevara. Esta investigación se basa en la recopilación de las obras a interpretar y del análisis del arreglo del pasillo seleccionado, como material central para exponer en este trabajo de titulación. El mismo servirá para entretener conocimientos relacionados con la interpretación de la música ecuatoriana aplicando fusiones con otros géneros.

Palabras clave del autor: música ecuatoriana, fusión musical, pasillo, análisis musical, arreglo musical



El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Cuenca ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por la propiedad intelectual y los derechos de autor.

Repositorio Institucional: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Abstract

This work covers the process of realization of the concert Música ecuatoriana-fusión concert performance based on the analytical and interpretative description of the pasillo "Despedida" by Gerardo Guevara. In it, jazz is used as a tool for musical fusion, with the purpose of exploring new sonorities, timbres and aesthetics with traditional Ecuadorian music. That is why it is proposed as a general objective: To perform a concert of Ecuadorian music fused with jazz for the graduate concert of the specialty of Musical Instruction based on the arrangements of the work "Farewell" by Gerardo Guevara. This research is based on the compilation of the works to be performed and the analysis of the arrangement of the selected pasillo, as central material to be exhibited in this degree work. This will serve to interweave knowledge related to the performance of Ecuadorian music by applying fusions with other genres.

Author Keywords: ecuadorian music, fusion music, passage, musical analysis, musical adaptation



The content of this work corresponds to the right of expression of the authors and does not compromise the institutional thinking of the University of Cuenca, nor does it release its responsibility before third parties. The authors assume responsibility for the intellectual property and copyrights.

Institutional Repository: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Índice de contenido

Capítulo 1.	13
1.1 Contextualización del género pasillo y del jazz	13
1.2. Caracterización analítica del pasillo “Despedida”: contexto histórico, herramientas formales, armónicas y reflexiones interpretativas.....	16
1.2.1. Fundamentos teóricos de los procesos analíticos.....	16
1.2.2. Contextualización del compositor Gerardo Guevara y su influencia en el género del pasillo	23
1.2.3. Características generales de estilo del pasillo “Despedida”	25
1.2.4. Análisis formal del pasillo “Despedida”	30
1.2.5. Elementos comparativos del pasillo “Despedida” con el arreglo musical de Esteban Encalada.....	38
1.2.6. Análisis vocal e interpretativo del pasillo “Despedida” (arreglo).....	45
Capítulo 2	49
2.1 Documentación de la producción del recital	49
Conclusión	55
Referencias.....	57
Anexos.....	59

Índice de figuras

Figura 1 Fotografía de Gerardo Guevara.....	23
Figura 2 Stage plot del concierto de grado	52
Figura 3 Díptico del concierto de grado. Cara anterior	53
Figura 4 Díptico del concierto de grado. Cara posterior	54

Índice de tablas

Tabla 1 Algunas sustituciones usuales (ejemplos en C). Tomado de R. Alchourrón (1991).....	19
Tabla 2 Intercambio en acordes de dominante por cualidad similar. Tomado de Cerda (2016, p. 41).....	20
Tabla 3 Parejas de acordes dominantes sustitutos. Tomado de Cerda (2016, p. 41).....	20
Tabla 4 Relación de la melodía con la base armónica. Tomado de Alchourrón (1991, p. 44).....	22
Tabla 5 Análisis silábico de “Despedida”	28
Tabla 6 Esquema formal del pasillo “Despedida”	30
Tabla 7 Esquema armónico del estribillo	33
Tabla 8 Esquema armónico de la sección A	33
Tabla 9 Esquema armónico de la sección B, modo mayor	35
Tabla 10 Esquema armónico de la sección B, modo menor.....	36
Tabla 11 Análisis comparativo armónico del estribillo (introducción y puente). Original y arreglo	42
Tabla 12 Análisis comparativo armónico de la sección A. Original y arreglo	43
Tabla 13 Análisis comparativo armónico de la sección B, modo mayor.....	43
Tabla 14 Análisis comparativo armónico de la sección B, Modo Menor.....	44
Tabla 15 Repertorio del concierto de grado	50
Tabla 16 Línea temporal de trabajo del concierto de grado.....	51

Agradecimiento

Este trabajo de titulación no habría sido posible sin el apoyo incondicional en los ámbitos tanto profesional como humano de la PhD. Arleti Molerio Rosa, quien con su paciencia y aliento me han llevado a culminar esta etapa. Así mismo quiero retribuir al cariño y esfuerzo de mis papis Fernando (+) y Nary, mis ñaños Damián (+) y Gabriela, y a mis abuelitos Vicente Tola(+), Leonor Hermida(+), María Angélica Solís (+).

A mis hijos Mati, Titi y Lua, quienes han sido testigos vivenciales del esfuerzo que ha significado el dar por terminado este proceso, que más allá de ser un orgullo para ustedes sea el impulso para desarrollar una vida profesional.

Un cariño especial para Belén y Chris, el pequeño gran impulso que me hacía falta para dar este salto.

Por otro lado, quisiera manifestar mi gratitud a cada uno de los maestros, personal administrativo y compañeros, hoy colegas, quienes en conjunto construyeron este capítulo universitario.

Verónica Andrea Tola Toledo

Introducción

La ciudad de Cuenca, Ecuador, exhibe un elevado nivel cultural y musical en lo relativo a agrupaciones y artistas, que trabajan por mostrar y compartir sus composiciones con el público; lo hacen de una manera eficiente, si se toman en cuenta, los obstáculos impuestos a la carrera musical de un artista y la falta de apoyo de la empresa, tanto pública como privada; para ello, se utilizan entre otros repertorios, los correspondientes a la música ecuatoriana-fusión como una muestra de la música contemporánea.

De ahí que en la presente investigación se teorice sobre el proceso de realización del concierto *Música ecuatoriana-fusión: interpretación en concierto*, específicamente, a través de una descripción analítica e interpretativa del pasillo “Despedida” de Gerardo Guevara. Es importante resaltar en este estudio, el uso del género *jazz* como herramienta de fusión musical, con un propósito de explorar nuevas sonoridades, timbres y estéticas con dos géneros (el pasillo ecuatoriano y el *jazz*); además de constituir una necesidad para enriquecer la calidad armónica y melódica de la obra musical.

Por otra parte, es imprescindible para la interpretación del contenido narrativo de la obra seleccionada, realizar un análisis de técnica vocal y aspectos tímbricos para su interpretación; motivo por el cual, el presente trabajo realiza una propuesta de producción de música fusión en el país, ejecutando un concierto de música ecuatoriana, tomando en cuenta los lineamientos establecidos en los siguientes objetivos:

Objetivo general: Ejecutar un concierto de música ecuatoriana fusionada con *jazz* para el concierto de grado de la especialidad Instrucción Musical basado en los arreglos de la obra “Despedida” de Gerardo Guevara.

Objetivos específicos:

1. Realizar un análisis musical formal, armónico y del texto musical original del pasillo “Despedida”.
2. Enunciar un estudio comparativo armónico y vocal-interpretativo con el arreglo musical del pasillo seleccionado.
3. Documentar los temas a ejecutarse en el concierto mediante partituras y video.
4. Definir criterios de producción del concierto de grado de la obra seleccionada bajo una mirada *jazzística*.

Esta investigación posee un valor teórico basado en la recopilación de las obras a interpretar y en el análisis del arreglo del pasillo “Despedida”, seleccionado como material central para exponer en este trabajo de titulación. El mismo servirá para entretelar conocimientos relacionados con la interpretación de la música ecuatoriana aplicando fusiones con otros géneros, en este caso del jazz.

Debido a las características de este estudio, la metodología del trabajo es cualitativa, tanto analítico como práctico-interpretativo. Dentro de este contexto se observan los siguientes parámetros

1. Análisis histórico-contextual del músico Gerardo Guevara y del pasillo como género musical tradicional ecuatoriano.
2. Análisis de la obra “Despedida” para determinar sus recursos armónicos y melódicos y su posterior enfoque en el arreglo, usando terminología técnica

Empleo de métodos de investigación

Métodos teóricos:

Analítico - Sintético: Para el análisis de la obra “Despedida”, este método se emplea para determinar los recursos armónicos y melódicos que se utilizan en el arreglo.

El histórico - lógico: Se realiza un análisis histórico de los géneros del pasillo y el jazz, y un enfoque lógico aplicando dichos géneros en fusión, al arreglo de la obra “Despedida” de Gerardo Guevara.

Entre los **métodos empíricos** de investigación se han usado los siguientes:

El análisis de documentos: Se analizan los diversos tratados existentes para la elaboración de arreglos y adaptaciones musicales que servirán para la elaboración del repertorio a interpretar, citados en la bibliografía y en el estudio de las partituras.

Entrevistas en profundidad a informantes claves: Se cuenta con la información del arreglista especializado en el tema “Despedida” y de igual manera se utiliza en la descripción del pasillo la entrevista realizada al compositor Gerardo Guevara y su esposa.

Además, se emplean instrumentos del método etnográfico como el trabajo de campo, el cual brindó la información necesaria para constatar tendencias interpretativas.

Selección de la muestra: Dentro de la muestra de carácter teórico e investigativo, se seleccionan y analizan los métodos y documentos (partituras) que aportan al tema y contribuyen a cumplir los objetivos propuestos, tal es el caso de las obras que aparecen en la cartelera promocional que aparece en el segundo capítulo de esta tesis. Se ha tomado como objeto central, la obra “Despedida” de Gerardo Guevara y el arreglo realizado por Esteban Encalada.

Alrededor del estudio analítico de la presente investigación existen líneas teóricas que sustentan su desarrollo. La primera selección nace bajo un ideal de estudio

sistemático de los procesos analítico-armónicos y descripciones formales de la música ampliamente entendidos, y para ello, se escogieron los autores: Julio Bas, Rodolfo Alchourrón y César de la Cerda.

Para el entendimiento formal de la música, se recurre a la terminología usada por Bas (1981) en el abordaje de la obra analizada, sin importar su corriente: clásica o popular. Por otro lado, Alchourrón (1991) enfoca su trabajo teórico estrictamente en las formas populares, en cómo el equilibrio del discurso musical combinado con el texto, hacen que la obra mantenga su actualidad. Las plantillas en las que se enmarcan estas obras podrían concebirse como rígidas, pero Alchourrón las aborda como elementos primarios que permiten un desarrollo compositivo óptimo.

Recientemente, César de la Cerda (2016) en su compendio de análisis armónico, comparte la mirada de Alchourrón a partir de la experiencia popular. La sistematización de este autor ha sido muy importante en lo referente a la traslación de una obra ya finalizada, en un arreglo que realiza fusión con otras corrientes populares.

Es así, que los principios analíticos de estos tres teóricos funcionaron como punto de partida para la exploración del pasillo “Despedida” como forma popular y sus influencias occidentales.

Debido a su importancia, hay otro elemento a recalcar en este estudio que está más allá del texto de la partitura; un elemento que está en el centro interpretativo del pasillo analizado, y es obviamente, la voz; así, varios parámetros técnico-musicales del instrumento surgen sin estar escritos en la partitura.

Teniendo en cuenta dicho elemento, en este trabajo se usó la terminología vocal desarrollada por Jo Estill (1988). Partiendo de la conciencia sistémica del cuerpo humano, se determinaron las distintas posibilidades que coincidían con el estilo, tanto

del pasillo como de su fusión con el *jazz*. Intenciones interpretativas, fraseo, proyección e intención extramusical fueron los factores que, desde el pasillo “Despedida”, se tomaron en cuenta para la interpretación con un interés de trascendencia musical.

Los modelos teóricos usados en el análisis de este pasillo, permitieron delinear un modelo de estudio común para las demás obras que comprenden el repertorio del concierto de grado, incluso, pueden considerarse una guía para posteriores estudios bajo el mismo interés de la fusión musical.

Finalmente, la estructura capitular contiene dos partes: primero, una contextualización teórica, tanto del pasillo en Ecuador como un panorama general del músico Gerardo Guevara; posteriormente, el estudio se centra en el análisis formal, armónico del pasillo “Despedida” y en el estudio comparativo con el arreglo de Esteban Encalada, usado en el concierto de grado; este análisis se enfoca desde la parte armónica y vocal. Mientras, el segundo capítulo aborda de manera descriptiva, los procesos generales de la producción del concierto de grado. Este estudio se sostiene en los elementos descritos en el análisis, tanto del material original como del arreglo, con el propósito de encontrar un modelo interpretativo como resultado del estilo de fusión musical.

Capítulo 1.

1.1 Contextualización del género pasillo y del jazz

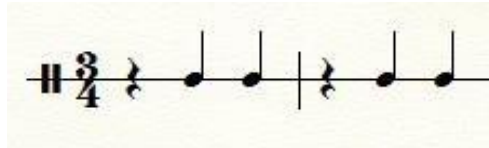
En Ecuador, el origen del pasillo resulta ampliamente discutible. Las fuentes aquí presentadas, sin embargo, exploran una línea común: un origen foráneo y una mimetización con “sonoridades” ecuatorianas, convirtiéndolo en un género muy importante en la práctica musical nacional. Guerrero y Mullo (2005) establecen, que el pasillo fue introducido en nuestro país a través de Colombia en la primera mitad del siglo XIX; estos autores resaltan, que la primera forma de divulgar este género fue mediante las bandas militares, luego a mediados del mismo siglo, se le introduce el piano y posterior a él, la guitarra.

Por otro lado, en el libro *La música nacional: identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*, Wong (2010) afirma que, si bien su origen es colombiano, también fue introducido a partir de las guerras de la independencia desde Venezuela, adquiriendo luego características propias de nuestra nación.

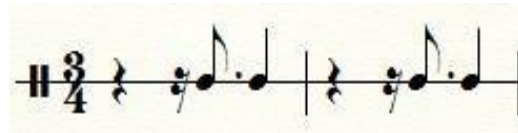
Afirma esta autora, que el pasillo “fue un baile de pareja entrelazada muy popular que se bailaba con pequeños pasos. De hecho, el nombre pasillo es un diminutivo de la palabra paso” (Wong, 2010, p. 50); de ahí que este antecedente histórico contribuya a la comprensión del concepto general del pasillo.

La colombiana o el colombiano, denominado así en el libro *Breve Historia de la música del Ecuador* de Godoy (2005), tiene su origen a partir de la llamada *Gran Colombia*, existente en las primeras décadas de siglo XIX. Además, “es un género musical que tiene su génesis en la innovación del vals europeo y el bolero español” (p. 120). En lo referido al pasillo como géneroailable, Godoy también explica, que este fue un baile de pareja propio de los estratos populares en respuesta a los elegantes bailes de salón. Es importante recalcar que, en sus primeras épocas, el género fue transmitido de manera auditiva y sin partituras.

El pasillo viene del vals vienés que se escribe en 3/4. Surge una derivación rítmica que, según Alejandro de Humboldt, citado por Endara, et al. (2011), vino de la interpretación del vals vienés y de una mezcla con el yaraví, incluso para obtener la constante en modo mayor y melodía melancólica: un “Pasillo Yaravizado”:



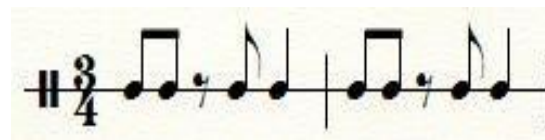
Ejemplo musical 1 Ritmo original de vals. Endara et al. (2011). Tomado de: *Revista Variaciones*



Ejemplo musical 2 Ejecución del vals vienés. Endara, et al. (2011) Tomado de: *Revista Variaciones*



Ejemplo musical 3 Migración a ritmo simple. Endara, et al. (2011). Tomado de: *Revista Variaciones*



Ejemplo musical 4 Fórmula rítmica del pasillo actual. Endara, et al. (2011). Tomado de: *Revista Variaciones*

Por otro lado, en el pasillo ecuatoriano se puede observar un esquema armónico (I-IV-I, I-V-I, y I-VI-V-I) con modulaciones a la doble dominante en la tonalidad mayor inscritos a una estructura formal, de la que Mario Godoy comenta:

El pasillo ecuatoriano se escribe en compás de $\frac{3}{4}$, generalmente su estructura responde a la forma A-B-B o a veces A-B-C, con introducción o estribillo de 4 a 8 compases... Ahora predominan en tonalidad menor. Se evidencia la pentafonía con notas de paso..., o la eptafonía, con base pentafónica. (Godoy, 2005)

Es también intención de este trabajo, combinar elementos musicales del pasillo con el *jazz*, para lograr la fusión. Este género, originario de comunidades afroamericanas en Norteamérica desde finales del siglo XIX, el cual tuvo su expansión en el siglo XX; se distingue “por sus armonías y ritmos característicos y que por lo general involucra la improvisación” (Schoenberg, 1989, p. 140).

A partir de 1900, se dio inicio a la comercialización de registros sonoros de *blues*, *jazz* y de los demás géneros que partían de manifestaciones populares relacionadas a hechos históricos, culturales, que reflejaban el ámbito sociocultural de la época; gracias a ello, la búsqueda de nuevas sonoridades, timbres y estéticas, han conducido a varios géneros, a la necesidad de fusionarse con otros, enriqueciéndose su calidad armónica, melódica, rítmica y textural: aspectos que realzan el nivel técnico de composición de una obra musical.

Según información derivada del diccionario de la música, en cuanto a su estructura:

La mayoría de los temas de *jazz* desde la era del *bebop* en adelante están basados estructuralmente en la forma de allegro de sonata de la teoría clásica: una introducción opcional, la exposición del tema (que a veces se repite), una sección de desarrollo y el final, seguido opcionalmente por una

coda. (Urbano, 1976).

Sin embargo, además de las cualidades técnicas que tiene el género, se considera más bien un pretexto, para que el pasillo explore otros ambientes en su “sentido más recóndito, más subterráneo y más religioso, un sentido introspectivo y letal” (Godoy, 2005).

1.2. Caracterización analítica del pasillo “Despedida”: contexto histórico, herramientas formales, armónicas y reflexiones interpretativas

1.2.1. Fundamentos teóricos de los procesos analíticos

En el presente texto se toman en cuenta dos visiones analíticas: formal (estructura y armonía) y relación música/texto (el cual aborda posiciones interpretativas y estéticas, por ser una obra de predominio textual). Determinar la forma, parte de la especificación de las secciones de la obra y de sus interrelaciones: repetición, variación y contraste. Estas relaciones se pueden establecer en letras o números (A, B, A¹, etc.) o por etiquetas analíticas.

En esta última categoría se ha empleado el modelo analítico melódico de Julio Bas (1981, p. 51):

- Inciso o motivo: contiene de forma mínima, los elementos generadores de la melodía.
- Semifrases: suma de motivos, suele abarcar cuatro compases o más. Suelen ser binarias o ternarias.
- Frases: suma de semifrases, afirmativas / similares, o negativas / contrastantes.
- Periodo: suma de frases.

Periodo: _____

Frases: _____ A _____ B _____

Semifrases: _____ a _____ a' _____ b _____ a'' _____



Motivos: _____ a _____ b _____

Ejemplo musical 5 Melodía analizada según clasificación de Julio Bas (1981, p. 72).

Siguiendo a Bas (1981), de acuerdo con el inicio de la melodía, estas pueden ser de tres tipos:

- Anacrúsico: inicio en el tiempo precedente al tiempo fuerte del compás.
- Tético: inicio en tiempo fuerte del compás.
- Acéfalo: inicio en el primer tiempo débil o mitad del primer tiempo del compás.

Por la forma en que la melodía analizada termina, pueden ser de dos tipos

(Bas,1981):

- Masculino: finaliza en el tiempo fuerte del último compás.
- Femenino: finaliza en el tiempo débil del último compás.

Se pueden presentar otras características de elaboración melódica a lo largo de la obra; estas variaciones, además de construir el desarrollo en las frases melódicas, son también relaciones formales, citándose entre las más comunes: cambios de contorno (cambios de notas o ritmos), alteraciones o pasos cromáticos, aumento o disminución de valores e incluso, variaciones en la dirección melódica (inversión o retrogradación).

Establecidas estas categorías en la melodía, se pueden presentar otras relaciones, a las que Alchourrón (1991) llama “componentes estructurales”: partes diferenciadas de bloques melódico/armónicos, que pueden ser:

- Verso, introducción: primera parte cantada, introductoria al tema; suele estar fuera del ritmo regular de la canción.
- Estrofa, coro: parte más importante de la canción. Su forma suele ser AB, ABAB, ABC, AAB, ABAC u otras similares, abarcando frecuentemente 32 compases.
- Estribillo, refrán: parte corta de una canción que se repite con más insistencia; habitualmente su letra contiene la idea esencial.
- Coda: sección conclusiva.
- Puente: transición; sección intermedia, contrastante en una pieza popular.
- Transición: sección relativamente corta que une dos secciones más importantes.
- Repetición: de temas o fragmentos.
- Clímax: culminación; punto de mayor intensidad.

A partir de estas consideraciones, el análisis armónico empleado en el presente texto aborda una categorización ya generalizada: acordes mayores, menores, aumentados, disminuidos, semi disminuidos, enmarcados en funciones tonales: tónica (reposo: I, III), subdominante (auxiliar: IV, II, VI), dominante (dinámico, tensión: V, VII). A su vez, la agrupación de ellos en patrones o módulos armónicos, debido a la frecuencia de uso, delatan una estructura y forma a lo largo de la obra, en relación también con el uso del texto.

Este análisis descriptivo de la armonía se complementa con los diversos modelos de “re armonización”: sustituciones y expansiones que se usaron en el arreglo. Alchourrón ha tabulado diez sustituciones usuales en las formas populares, citados en la siguiente tabla:

Tabla 1 Algunas sustituciones usuales (ejemplos en C). Tomado de R. Alchourrón (1991).

	<u>Original</u>	<u>Reemplazante</u>
1. Los acordes de una misma función tonal se pueden reemplazar entre sí	C (TON) G7 (DOM) F (SUB)	E7, A7 B°, Bø D7
2. Los acordes son intercambiables dentro de cada uno de los seis tipos	C (MA) Cm (ME) G7 (DOM)	C6, CMaj7 C-6, C-6/9(11) G9, G9+11/13
3. Todo (DIM) puede ser reemplazado por (DOM) y puede ser reemplazado por el (DOM) situado una +4 debajo de él	G7 E°	F°, G#°, B°, D° C7, Eb7, F#7
5. Un (m) sobre el IV grado puede ser reemplazado por un (DOM) sobre el Bvii		
6. Un (m7) sobre el IV grado puede ser reemplazado por un (MA) sobre el bVI		
7. Un (DIM) sobre el I grado puede ser reemplazado por un (S/DI) o (m7) sobre el #IV seguido de un (DOM) sobre el VII		
8. Un (m7) sobre el II grado puede ser reemplazado por un (DOM sus) sobre el V y viceversa		
9. Un (DIM) sobre el I grado puede ser reemplazado por el VII7b9		
10. Un (DOM) sobre el II grado puede ser reemplazado por un (S/DI) sobre el +IV y viceversa		
Viceversa		
4. Un (DOM) cumpliendo función de dominante	G7	Db7

De acuerdo con la tabla anterior, uno de los más usados en el presente documento es el cuarto tipo de sustitución, debido a la cualidad similar que existe entre ambos acordes, solamente por el intercambio recíproco entre la tercera y séptima del acorde o *notas de color*. La sustitución se da por “otro dominante que tiene en común la tercera y

séptima, pero situados en sentido inverso. La sustitución es posible por la cualidad de los acordes que reside en esas dos notas” (Alchourrón, 1991, p. 59)

Tabla 2 Intercambio en acordes de dominante por cualidad similar. Tomado de Cerda (2016, p. 41).

Sol 7	Reb 7
<u>FA</u>	<u>SI</u>
RE	LA ^b
<u>SI</u>	<u>FA</u>
Sol	Reb

Es así, que con los doce acordes de séptima de dominante que existen en la escala temperada, se forman seis parejas intercambiables de acordes. Estos se forman por la relación de la quinta respectiva del acorde, reducido un semitono.

Tabla 3 Parejas de acordes dominantes sustitutos. Tomado de Cerda (2016, p. 41).

Sol7	=	Reb7
Do7	=	Solb7
Fa7	=	Si7
Sib7	=	Mi7
Mib7	=	La7
Lab7	=	Re7

Otro elemento de re armonización usado es el referido a las extensiones armónicas. Estas son intervalos de tercera sumados a los acordes de séptima. Es decir, acordes con novena, oncena y trecena. César de la Cerda (2016) establece tres condiciones generales para un manejo válido de las extensiones armónicas:

1. Las extensiones se emplean preferentemente en la parte superior de cualquier compuesto armónico.

2. La interdependencia entre las extensiones está sujeta a las tres condiciones siguientes:
 - a. La novena es independiente de las otras extensiones, o sea, que se puede utilizar sin ellas;
 - b. la oncena se escucha mejor cuando está acompañada por alguna novena;
 - c. la trecena es independiente, pero usualmente viene acompañada por alguna novena, especialmente si la trecena es menor.
3. Las alteraciones en las extensiones no modifican la cualidad de los acordes.
4. Las extensiones se forman a partir de los intervalos en relación interna de octava: novena (segunda mayor, aumentada, menor), oncena (cuarta perfecta, aumentada) y trecena (sexta mayor, aumentada, menor); sin embargo, la alteración en la extensión que se use (a pesar de no ser de la escala) no afecta al acorde, ni su función dentro del discurso armónico:
5. Cualesquiera que sean las alteraciones que se practiquen en las extensiones, la cualidad original de los acordes no se altera. Las extensiones y sus alteraciones ofrecen una gran variedad de efectos sonoros con los que se puede experimentar libremente. Permiten un incremento en la tensión de los acordes que es de inapreciable valor en la práctica contemporánea. (Cerde, 2016, p. 41)

Puede parecer muy subjetiva la manera en el que el texto aparece en la música; sin embargo, sus características parten de las estructuras poéticas y para demostrarlo se pueden tomar en cuenta algunos de los factores de análisis siguientes:

- Tema: en general las letras tienen un tema o argumento.
- Mensaje: alguna intención o idea que se quiera transmitir.
- Carácter: alegre, triste, etc.
- Modalidad: infantil, romántico, raro, etc.
- Forma: secciones, estrofas, estribillo, clímax, etc.
- Género: poesía o prosa.

- Metro: puede tenerse la intención definida de hacer un determinado tipo de pieza; por ejemplo, un tango.
- Ritmo: ubicación de las acentuaciones.
- Sintaxis: el modo en que las palabras se reúnen para formar frases.
- Prosodia: estudio de la escritura métrica del verso.
- Rima: consonante o asonante, es un elemento sonoro valioso.
- Progresión temática: introducción, desarrollo, conclusión.
- Claridad: cuando se entiende lo que dice la letra.
- Longitud: relacionada con lo que se está diciendo.

Por otro lado, la relación que se establece entre, quien lleva la letra (componente melódico) con el acompañamiento (base armónica), puede ser de cuatro tipos.

Tabla 4 Relación de la melodía con la base armónica. Tomado de Alchourrón (1991, p. 44).

Consonancia- disonancia	Dentro-fuera	
	Qué notas hace la melodía	De la tríada Ajenas
Ataque	Coincidente: la melodía "cae" en los cambios de acorde posterior: la melodía se activa después del ataque del acorde	
Complejidad	Melodía compleja	Armonía compleja
	Melodía simple	Armonía simple

1.2.2. Contextualización del compositor Gerardo Guevara y su influencia en el género del pasillo

Figura 1 Fotografía de Gerardo Guevara.



Tomado de: Maldonado, Fernando. (2012). Disponible en: www.elcomercio.com

Gerardo Guevara Viteri nace en Quito el 23 de septiembre de 1930; es considerado, según la academia, un representante significativo entre las figuras de la música ecuatoriana, por su vínculo entre músicos nacionalistas y propuestas contemporáneas musicales. Su acercamiento a la música se debe al trabajo de su padre, quien fue conserje del Conservatorio Nacional de Música de Quito, espacios que rondaba desde su infancia. A los 15 años toma clases de escritura musical con el Maestro Luis H. Salgado, luego domina el oboe y el piano. En 1950 es contratado por la Orquesta Blacio Jr. como pianista y desde entonces, se establece en Guayaquil. Allí, retoma estudios en el Conservatorio Antonio Neumane con Jorge Rayki, compositor y director húngaro:

“Yo tenía mi formación musical, pero a través de Raycki estudié las obras de Béla Bartók, y eso influyó mucho en mis ideas compositivas, porque al estudiar sus métodos encontré su concepto de nacionalismo musical; por eso, entre 1952 y el 57 estudié folclor del Ecuador como asistente de Rayki en el coro del Conservatorio. (...) En el 55 ayudé a Rayki a organizar varios concursos de composición a nivel nacional para dotar de repertorio a los conjuntos corales, ganando el Concurso de Guayaquil con el *Sanjuanito de mi pueblo*”.

(Lovato, 2012)

Sus estudios continúan fuera del país, ausentándose alrededor de 13 años debido a una beca otorgada por la Unesco en la *École Normale de Musique* de París; allí estudia composición con la Maestra Nadia Boulanger y musicología en la Universidad de *La Sorbonne*; este periodo de formación musical produce influencias que se reflejan en el proceso de su trabajo compositivo posterior.

En 1972 regresa a Ecuador y funda el coro de la Universidad Central y en 1973, la Sociedad de Autores y Compositores Ecuatorianos (SAYCE). Fue director de la Orquesta Sinfónica Nacional entre los años 1972-75 y director del Conservatorio Nacional de Música de Quito entre 1980-88.

En este contexto creó numerosas obras, de las cuales es posible citar: "Suite Ecuatoriana" y "Galería siglo XX de Pintores Ecuatorianos" para orquesta, y las piezas para piano "Pasillo en la menor", "Pasillo en re menor", "Danzante", "Aire Típico" y "Tonadas". Obtuvo cuantiosos premios corales y alcanzó el Premio Nacional Eugenio Espejo, en 1994.

Además, desarrolló una amplia producción musicológica en varios proyectos de recolección y publicación de textos de música ecuatoriana junto con instituciones nacionales a internacionales, como el "Capítulo Ecuador" en el *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana* de la Sociedad General de Autores de España (1989), el *Cancionero Popular Ecuatoriano: Vamos a Cantar* (Quito, 1991) y el famoso libro *Historia de la Música del Ecuador* (Quito, 2002). En el año 2012, Guevara decidió radicarse nuevamente en Guayaquil, en donde aún continúa con su producción creativa.

Es pertinente citar de alguna manera, la producción compositiva de Guevara alrededor de la creación de "Despedida" (1958). En los años 1957 y 1958 estrena el ballet "Yaguar Shungo" basado en los textos poéticos de Jorge Carrera Andrade, Jorge Enrique Adoum y Alejandro Velasco Mejía, entre otros. Dicho ballet fue presentado a consideración del Comité Internacional, ganando con él la beca nombrada anteriormente otorgada por la Unesco.

En ese mismo año (1958), Guevara publica su primera grabación discográfica en el que incluye varias piezas para piano solo como: “Albazo No.1”, “Danzante No.1”, “Yaraví”, “Danzante No.2”; y se suma a ellas, el pasillo “Despedida” y el yumbo “Apamuy Shungo”. Esta producción discográfica se titularía *Concierto de Música Ecuatoriana: Gerardo Guevara, compositor e intérprete* el cual fue grabado para la firma IFESA por el cuarteto de cuerdas de la Casa de la Cultura Núcleo del Guayas dirigidas por el Maestro José Barniol.

1.2.3. Características generales de estilo del pasillo “Despedida”

Es notable el amplio vínculo de Gerardo Guevara con la literatura, tanto en la creación como en las colaboraciones con poetas de su generación, entre ellos, Jorge Enrique Adoum o Jorge Carrera Andrade. Su producción lírica abarca canciones para voz y piano u orquesta, y posee, además, numerosas obras corales. Guevara ha sido un ferviente creador de estética nacionalista, reconociéndose en canciones en quichua y también en géneros tradicionales ecuatorianos como danzantes o pasillos.

En 1957, Guevara compone la música y la letra del pasillo “Despedida”. Aquí denota también su vocación poética, se “enlaza con la tradición del pasillo cantado de los años veinte. Premonitoriamente, esta obra anunciaría su partida de Guayaquil y le servirá de *leitmotiv*¹ en cada una de sus despedidas” (Lovato 2012).

En conversación realizada con el autor de la obra donde participó su esposa, la maestra María Niles (MN), expresó que fue precisamente él, quien interpretó la obra por primera vez en la década del 1950, aunque no precisó la fecha exacta. María Niles se refirió del siguiente modo, a las motivaciones del músico para concebir la obra: “El entorno de composición de la obra “Despedida”, está en el amor de Gerardo hacia su compañera del Conservatorio de Guayaquil, Nancy Adoum, hermana del gran poeta

¹ Término que proviene de la poética alemana, *leiten* se define como “motivo recurrente”, y en la música se emplea como una técnica de composición usada en una obra o en un compendio de ellas.

Jorge Enrique Adoum. Alrededor de los 20-22 años, Gerardo había vuelto al país para trabajar en la Orquesta Blassio *junior* e ingresa al Conservatorio a estudiar con el Maestro Raiki, donde se encuentra con Nancy y se enamoran; luego se ve obligado a volver a Quito, y por ello escribe en la ciudad de Guayaquil, la letra y música de “Despedida”. Al despedirse de Nancy, la canta por primera vez y le entrega la partitura como regalo. No pasó mucho tiempo y regresa a Guayaquil, donde contraen matrimonio, fruto de él tienen un hijo. El músico gana un concurso con la obra “Yaguarshungo Ballet”, con raíces ecuatorianas y por ello, viaja a París al obtener la beca de la Unesco, a estudiar con la maestra Nadia Bullangi. A su regreso, en 1971, la pareja se divorcia” (Tola, 2018).

Esta obra fue interpretada en escenario por primera vez en Quito, en el año 1982, por el tenor Pancho Piedra. En la letra del pasillo es posible encontrar un entramado desde lo lírico y lo musical, que hacen de esta obra, una de sus composiciones más representativas. Jules Combarieu, citado en Rivera (2008) en el libro *Literatura en el pasillo ecuatoriano*, se refiere a ella de la siguiente manera: “Posee el hechizo de los sonidos una lógica para la inteligencia, una lengua para la emoción, una arquitectura y una plástica para la fantasía” (2008, p. 30).

De acuerdo con Benito y Artaza (2004), el análisis de estilo se “origina en el hecho de explicar las emociones que la música hace surgir analizándolas en función de lo inesperado que se produzca y comparándolo con lo que realmente sucede” (p. 100). Por esta razón, a partir del análisis textual se han podido establecer relaciones retóricas con la construcción de la línea melódica del pasillo “Despedida”. Derivado de este análisis, se intenta demostrar una relación texto/música que podría variar según las condiciones textuales e incluso interpretativas.

El pasillo en estudio contiene un fondo amoroso de adiós: “te dejo esta canción de amor y en ella mi vida”. En ella se unen las lágrimas y la ausencia de besos; el sufrimiento está acompañado de un soñar, y solo un nuevo beso será otro sueño para encontrarse con su amada. El adiós lo lleva prendido en el alma. Queda la canción de amor y la vida, nostalgias y ausencias. Los recuerdos adormecidos y una canción prendida en el alma acompañarán la soledad.

En lo referente a la sección estructural del pasillo, este contiene cuatro estrofas heterosilábicas (diferente número de sílabas) con dieciséis versos, donde predomina la rima alterna y consonante. El acento rítmico final recae en la penúltima sílaba de los versos, asegurando la coincidencia con frases musicales de terminación femenina estableciendo una acentuación simétrica a lo largo del poema y de la canción, a pesar su versificación heterosilábica.

Tabla 5 Análisis silábico de “Despedida”**Pasillo “Despedida”**

Versos		No. de sílabas	Tipo de rima	
<u>Estrofa 1</u>				
1	Adiós amor	4 sílabas	Alterna: A	
2	Adiós querida	5 sílabas	Alterna: B	
3	te dejo esta canción de amor	8 sílabas	Alterna: A	Consonante respecto a verso 1
4	y en ella mi vida.	6 sílabas	Alterna: B	Consonante respecto a verso 2
<u>Estrofa 2</u>				
5	Mis ojos llorarán	6 sílabas	Alterna: A	
6	por tus negros ojos	6 sílabas	Alterna: B	
7	mis labios sufrirán	6 sílabas	Alterna: A	Consonante respecto a verso 5
8	la ausencia de tus besos	7 sílabas	Alterna: B	Consonante respecto a verso 6
<u>Estrofa 3</u>				
9	Y seguiré viviendo	7 sílabas	Encadenada	
10	y viviré soñando	7 sílabas	Encadenada	
11	y soñaré en el beso	7 sílabas	Encadenada	
12	que vuelva a encontrarnos	6 sílabas	Encadenada	asonante respecto a verso 11
<u>Estrofa 4</u>				
13	Adiós mi amor te llevaré	8 sílabas	Libre	
14	en mi alma prendida	6 sílabas	Alterna: A	
15	te dejo esta canción de amor	8 sílabas	Libre	
16	y en ella mi vida.	6 sílabas	Alterna: A	Consonante respecto a verso 14
			*versos 15 y 16, estribillo de los versos 3 y 4	

En el texto poético de Guevara se afirman los sentimientos y emociones en una representación de abandono humano. Es predominante la presencia de adjetivos caracterizando a los sustantivos: negros ojos, canción de amor. La presentación de ideas en sus versos es abrazada o cruzada, reafirmado por el uso del estribillo versificado.

Se pueden establecer tres tipos de ideas retóricas en el texto de Guevara:

1. Representación literal: de intención verídica como “adiós querida”, “te dejo esta canción de amor”.
2. Insinuación: a partir de suposiciones y acciones futuras como “mis labios sufrirán la ausencia de tus besos”, “y soñaré en el beso que vuelva a encontrarnos”.
3. Agitación: con adjetivos que evocan deseos desenfrenados como, “Y soñaré en el beso que vuelva a encontrarnos”, “Te llevaré en mi alma prendida” o de profunda desolación, “Te dejo esta canción de amor, y en ella mi vida”

Se demuestra así, que Guevara domina, ampliamente, la composición musical y su relación con el texto, incluso siendo él mismo, el escritor. Se entrelazan, de manera paralela, fondo y forma con los sentidos, transmitiendo el dolor y la angustia que el autor explora en la letra y sonidos musicales de la misma. De manera general, los textos poéticos usados en los pasillos, históricamente, han aportado un gran valor artístico al discurso musical, pues en ellos “la expresión artística se vuelve espíritu, la palabra es música, el color y la vibración acústica asumen otras creaciones que han enriquecido el arte ecuatoriano e internacional” (De Benito y Artaza (2004).

1.2.4. Análisis formal del pasillo “Despedida”

El pasillo “Despedida” está originalmente escrito en Fm con una sección intermedia en modo mayor (FM). Esta dicotomía tonal es típica de la música ecuatoriana; sin embargo, no posee ningún significado retórico. Se puede demostrar que, por estos movimientos armónicos, existe un dominio del lenguaje compositivo tradicional por parte del compositor.

La estructura contempla dos secciones intercaladas por estribillos en forma de introducción y puente, solamente instrumental. La primera sección hace uso de los versos de la primera estrofa, mientras la segunda sección ocupa las tres estrofas restantes. Se puede notar, que la sección A es temporalmente menor a la sección B, esta diferenciación no responde a ningún criterio formal de estilo del pasillo, sino de decisiones por parte del compositor. Se puede apreciar entonces, el siguiente esquema formal:

Tabla 6 Esquema formal del pasillo “Despedida”

<u>Partes</u>	Introducción	Sección A	Puente	Sección B
<u>No. compases</u>	1-5	6-17	18-22	23-46
			Repetición	

This musical score is for a piano introduction in 3/4 time, key of B-flat major. It consists of two systems. The first system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line is mostly rests, with a final measure containing a first ending (1.) and a second ending (2.). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with chords in the right hand and single notes in the left hand. The second system continues the piano accompaniment, also featuring first and second endings for the vocal line.

Ejemplo musical 6 Estribillos en forma de introducción en “Despedida”. Digitalización de manuscrito

This musical score is for a piano introduction in 3/4 time, key of B-flat major. It is labeled 'DESPEDIDA' and starts at measure 18. The structure is similar to Example 6, with a vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment has a consistent rhythmic pattern. The vocal line includes first and second endings. The score is marked with a repeat sign and a key signature change to B-flat major.

Ejemplo musical 7 Estribillos en forma de puente en “Despedida”. Digitalización de manuscrito

This musical score is for a vocal melody and piano accompaniment in 3/4 time, key of B-flat major. The vocal line (treble clef) has lyrics: 'A - dios a - mor, a - dios mi vi - da,'. The piano accompaniment (grand staff) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with chords in the right hand and single notes in the left hand. The score is marked with a repeat sign and a key signature change to B-flat major.

Ejemplo musical 8 Versos 1 y 2. Sección A. Digitalización de manuscrito

La segunda sección, a su vez, se puede dividir en dos partes debido a la ambigüedad tonal que presenta. Esta división es regular: de los 12 versos que posee esta sección, los primeros seis están en Fa mayor (Figura 9) y al séptimo verso cambia de modo a Fa menor. (Figura 10)



Ejemplo musical 9 Versos 5 y 6. Sección B. Digitalización de manuscrito

y so-ña-réen el be-so que vuel-vaen-con-trar-nos,

Ejemplo musical 10 Versos 11 y 12. Sección B. Digitalización de manuscrito

En las secciones de estribillo (introducción y puentes) se puede apreciar una primera línea melódica formada por secuencia de un primer motivo interválico (que se repetirá más tarde en la sección A de la parte cantada). Esta melodía está acompañada por un bajo descendente, que empezando en el IV grado, resolverá al I. Además, es notorio la fórmula rítmica típica del pasillo en el acompañamiento, de esta manera se refuerza el carácter popular de la pieza, más allá de una escritura formal para el instrumento.

Tabla 7 Esquema armónico del estribillo.

Compases	1	2	3	4/5	18	19	20	21/22
Análisis Armónico	IV	III	IIIm	I	IV	III	IIIm	I
Partes	Introducción				Puente			

musical score with harmonic analysis. The score is in 3/4 time. The right hand features a descending melodic motif, and the left hand features a descending bass line. Red arrows and text labels 'motivo en secuencia descendente' and 'bajo descendente' highlight these features. The harmonic progression is indicated by Roman numerals IV, III, II, I, and I below the staff.

Ejemplo musical 11 Análisis armónico de estribillo. Digitalización de manuscrito

En la sección A, a manera de cadencia, surge el primer verso usando el motivo interválico con comienzo acéfalo, ya comentado en la sección de estribillo. La estructura armónica de esta sección está formada por tres grupos de cuatro compases, los cuales comienzan en la función submediante (IV) y conservan el encadenamiento – III-V-I, siempre en reposo (I) y con resolución femenina de la melodía. En esta sección se usa solamente la primera estrofa (cuatro versos), repitiendo dos veces, los últimos dos versos.

Tabla 8 Esquema armónico de la sección A

Compases	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
Análisis Armónico	I	III	V	I	VI	III	V	I	VI	III	V	I
Versos	1		2	3		4		3		4		
Partes	Sección A											

Ejemplo musical 12 Análisis armónico y melódico. Versos 1 y 2. Sección A. Digitalización de manuscrito

La sección B comienza en la tonalidad homónima (Fa Mayor) mediante un proceso de modulación por instalación directa. Es decir, el puente resuelve directamente en el modo mayor del acorde de la función tónica. A partir de ahí, usando los mismos materiales anteriores (saltos interválicos con comienzo acéfalo y final femenino de frases) (figura 13), esta sección hace uso de seis versos (estrofa 2 y mitad de estrofa 3).

Si bien los versos finales de esta sección no poseen un cambio de armadura, tanto la melodía como la armonía, usan ya alteraciones Fa menor, como un proceso moduladorio de retorno (figura 14). La estructura armónica de esta sección usa dos encadenamientos en el modo mayor estrictamente: I-II-V7-I, y otro para el proceso de modulación: I-III-VII7-I. De igual manera, es constante en el uso de dos versos cada cuatro compases con una cadena armónica.

Tabla 9 Esquema armónico de la sección B, modo mayor

Compases	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34
Análisis Armónico	I	IIIm	V7	I	I	IIIm	V7	I	I	III	VII7	I
Versos	5		6		7		8		9		10	
Partes	Sección B Modo mayor								Proceso modulatorio de retorno			

comienzo acéfalo con salto interválico

final femenino

2. Mis o-jos llo-ra-rán a tus ne-gros o-jos

I (Mayor)

modulación a modo mayor I ii V7 I

Ejemplo musical 13 Análisis armónico y melódico. Versos 5 y 6. Sección B. Digitalización de manuscrito

notas de modo menor

31 y se-gui-ré vi-vien-do y vi-vi-ré so-ñan-do

I Fam: III VII 7 III

proceso de modulación por instalación

armadura definitiva (menor)

Ejemplo musical 14 Análisis armónico y melódico. Versos 9 y 10. Sección B. Digitalización de manuscrito

El último verso de la parte en modo mayor, contiene la nota más aguda de la canción, representando el clímax. Si bien, antes ya aparece esta nota (compás 25) como nota de paso (bordadura superior), el énfasis existe en la nota más larga (Fa). En el compás 29, esta nota (II grado melódico: Sol) luce con mayor duración, sumado a ello, una construcción en tensión ascendente, cuya evolución irá en relajación hasta reposar en el V grado melódico del modo (Do).

27

construcción ascendente

nota clímax

relajación

reposo V

mis la-bios su-fri-rán laau-sen-cia de tus be-sos

Ejemplo musical 15 Análisis melódico. Versos 7 y 8. Sección B. Digitalización de manuscrito

Tabla 10 Esquema armónico de la sección B, modo menor

Compases	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46
Análisis Armónico	V7	I	v V7	I	VI	III	V	I	VI	III	V	I
Versos	11		12		13		14		15		16	
Partes	Sección B modo menor											

La segunda parte de la sección B, en retorno definitivo al modo menor inicial, usa los dos versos faltantes de la estrofa 3 y la estrofa 4 completa. En esta sección, se hace uso de dos cadenas armónicas: V7 – I – v / V7 – I y VI – III – V – I. La primera funciona a manera de establecer definitivamente el tono, en consecuencia, del proceso anterior (compases 31-34), y la segunda, para consolidar un discurso armónico ya usando en la sección A.

Además, Guevara, consecuente con el manejo del material precedente, usa dos versos cada cuatro compases, con elementos temáticos anteriores: inicio acéfalo con intervalos amplios, estructuras rítmicas del pasillo (corchea vs. negra o líneas de corcheas) y final femenino (figura 16). Finalmente, los dos últimos versos (15 y 16) de la estrofa 4 son repeticiones literales de los versos 3 y 4, de la primera estrofa. Por tal motivo, el compositor hace uso también literal de la música, tanto en la melodía como en el acompañamiento armónico, para de esta manera, provocar un sentido de finalización, tanto de la sección como de la obra (figura 17).

repetición literal: armonía y melodía

te de-joes-ta can-cion dea-mor, yen-e-lla mi vi-da.

VI III V7 I

Ejemplo musical 16 Análisis armónico y melódico. Versos 11 y 12. Sección B. Digitalización de manuscrito

repetición literal: armonía y melodía

te de-joes-ta can-cion dea-mor, yen-e-lla mi vi-da.

VI III V7 I

D.S. al Fine Fine

Ejemplo musical 17 Análisis comparativo. Versos 3 y 4 con versos 15 y 16. Sección A y B. Digitalización de manuscrito

De manera general, a partir de este análisis estructural y del manejo de materiales, es posible decir, que existen tres momentos semióticos: (1) Similitud (c.1 – 20), por cuanto los materiales se presentan por primera vez y conservan un desarrollo periódico. (2) Continuidad (c.23 – 46): cambia el manejo armónico, pero existe una evolución continua con los mismos materiales. (3) De abstracción (repetición de sección B) pues de forma cíclica aborda de forma literal elementos precedentes y con ello consolida un manejo compositivo ordenado e integral.

La propuesta del arreglo de Esteban Encalada está basada en la estructura original del pasillo “Despedida”; sin embargo, existe una exploración mayor en cuanto a armonía y componentes musicales del *jazz*, todo esto con la finalidad de resaltar emociones y sensaciones, de una forma que solo el *jazz* lo logra, pues “toda actuación de *jazz* [...] resulta nueva, excitante y exigente para músicos y audiencia” (De Benito y Artaza (2004).

En términos generales, hay una re armonización de los acordes originales con acordes de función similar: dominantes sustitutos, cadena de acordes de séptima disminuidos y acordes de séptima (extensiones de triadas). Por otro lado, en la interpretación se añadieron elementos rítmicos *atresillados* y una sección añadida para improvisación, que son elementos típicos de la interpretación *jazzística*.

Además, para comodidad de la cantante y autora del presente texto, se ha realizado un paso de tono: del original en Fa menor, a La menor (3ra mayor ascendente). A continuación, se detallan los encadenamientos armónicos propuestos en el arreglo de Encalada, junto a la melodía original de Guevara

Introducción (4 compases con barra de repetición) Sección A (12 compases)

Dm7 CM7 Bm7(b5) Bb7 Am11

Exercise 1: "Tale of the Blind Men" (3/4)

Ejemplo musical 18 Análisis armónico de “Despedida”. Introducción. Arreglo de Esteban Encalada

²Cabe recalcar que se la repetición de estilo estribillo (Dal % al Fine) en el arreglo no se usa. Se ha escrito de manera lineal las repeticiones.

Am11 FM7 CM7

E 9 Ddim7 Bb7 Am11 FM7 CM7 E 9 Ddim7 BbM7 Am11 FM7

CM7 E 9 Ddim7 Bb7 Am11

Ejemplo musical 19 Análisis armónico de “Despedida”. Sección A. Arreglo de Esteban Encalada

Puente (4 compases)

Puente

Dm7 CM7 Bm7(b5) Bb7 Bbdim7Bdim7Cdim7

Ejemplo musical 20 Análisis armónico de “Despedida”. Puente. Arreglo de Esteban Encalada

Sección B (24 compases)

21 C#m7 G#dim A dim A#dim Bm7 E9 Bb7 A M7 C#m7 Bm7 Bb7

28 A M7 FM7 CM7 FM7 CM7 Bm7(b5) Bb7 Am11

35 E7 Ddim7 Bb7Am11 FM7 CM7 E9 Ddim7 Bb7M7Am11 FM7

42 CM7 E9 Ddim7 Bb7M7Am11

Bajo atresillado y estacato

The musical notation for Sección B consists of four staves of music in G major. The first staff (measures 21-27) features a melodic line with chords: C#m7, G#dim, A dim, A#dim, Bm7, E9, Bb7, A M7, C#m7, Bm7, and Bb7. The second staff (measures 28-34) includes a melodic line and a bass line marked 'Bajo atresillado y estacato'. Chords are: A M7, FM7, CM7, FM7, CM7, Bm7(b5), Bb7, and Am11. The third staff (measures 35-41) continues the melodic line with chords: E7, Ddim7, Bb7Am11, FM7, CM7, E9, Ddim7, Bb7M7Am11, and FM7. The fourth staff (measures 42-48) shows the final measures with chords: CM7, E9, Ddim7, and Bb7M7Am11.

Ejemplo musical 21 Análisis armónico de “Despedida”. Sección B. Arreglo de Esteban Encalada

Puente Solo Guitarra

Dm7 CM7 Bm7(b5) Bb7 Am11

49 Dm7 CM7 Bm7(b5) Bb7 Bbdim7 Bdim7 Cdim7

The musical notation for Ejemplo musical 21 shows the harmonic analysis of the 'Puente' and 'Solo Guitarra' sections. The 'Puente' section (measures 49-53) is marked with chords: Dm7, CM7, Bm7(b5), Bb7, and Am11. The 'Solo Guitarra' section (measures 54-58) is marked with chords: Dm7, CM7, Bm7(b5), Bb7, Bbdim7, Bdim7, and Cdim7. The notation includes a melodic line for the guitar solo and a bass line for the bridge.

Puente y solo de guitarra (4 c. de puente y 4 c. de solo de guitarra)

Ejemplo musical 22 Análisis armónico de “Despedida”. Puente. Arreglo de Esteban Encalada

Re exposición Parte B y Final (24 compases)

Chord symbols: C#m7, G#dim, A#dim, A#dim, Bm7, E9, Bb7, AM7, C#m7, Bm7, Bb7, AM7, FM7, CM7, FM7, CM7, Bm7(b5), Bb7, Am11, E7, Ddim7, Bb7, Am11, FM7, CM7, E9, Ddim7, Bb7, Am11, FM7, CM7, E9, Am11.

Ejemplo musical 23 Análisis armónico de “Despedida”. Re exposición sección B. Arreglo de Esteban Encalada

En la siguiente tabulación se pueden apreciar las extensiones que hace uso Encalada en su propuesta armónica, a partir de la armonía original:

Tabla 11 Análisis comparativo armónico del estribillo (introducción y puente). Original y arreglo

Compases	1	2	3	4/5				
ORIGINAL								
Armonía Original	IV	III	IIIm	I				
Compases Arreglo	1	2	3	4				
Armonía Arreglo	IV	III	IIIm, susV	I				
Parte	Introducción							
Compases Original	18	19	20	21/22	18	19	20	21/22
Armonía Original	IV	III	IIIm	I	IV	III	IIIm	I
Compases Arreglo	17/45	18/46	19/47	20/48	49	50	51	52
Armonía Arreglo	IV	III	IIIm, susV	I	IV	III	IIIm, susV	IIdim7, IIdim7, IIIdim7
Partes	Puente				Solo Guitarra			

Tabla 12 Análisis comparativo armónico de la sección A. Original y arreglo

Compases 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17

ORIGINAL

Armonía ORIGINAL	I, VI	III	V	I	VI	III	V	I	VI	III	V	I
Compases ARREGLO	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Armonía ARREGLO	I, VI	III	V, IVdim7, susV	I	VI	III	V, IVdim7, susV	I	VI	III	V, IVdim7, susV	I
Parte	Sección A											

Tabla 13 Análisis comparativo armónico de la sección B, modo mayor

Compases 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34

ORIGINAL

Armonía Original	I	IIm	V7	I	I	II	V7	I	I	III	VII7	I
Compases Arreglo	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32
	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64

ArmoníaArreglo	III, VIIIdim7 Idim7, I#dim7	II	V, susV	I	III	II	sus V	I	VI	III	VI	III
Partes	Sección B Modo Mayor								Proceso modulatorio de retorno			

Tabla 14 Análisis comparativo armónico de la sección B, Modo Menor

Compases 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46

ORIGINAL

Armonía Original	V7	I	Vm, V7	I	VI	III	V	I	VI	III	V	I
Compases Arreglo	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44
	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76
Armonía Arreglo	II, susV	I	V, IVdim7, susV	I	VI	III	V, IVdim7, susV	I	VI	III	V, IVdim7, susV	I
Partes	Sección B. Modo mayor											

De esta tabla se deriva lo siguiente: respecto a la armonía de la segunda sección, los grados de la versión original fueron sustituidos para lograr la fusión armónica con el género *Jazz*, especialmente el V grado, además se hace notar, que se mantiene la estructura armónica siempre que se utiliza el I, III y el VI grados.

1.2.6. Análisis vocal e interpretativo del pasillo “Despedida” (arreglo)

Como se ha expresado anteriormente, en el arreglo de Esteban Encalada está dispuesto una tercera mayor ascendente de la composición original. Así, se puede apreciar, que el rango vocal del arreglo es de una octava y media³: E4 a B5. Si bien en la música popular se pretende escribir para un registro cómodo de cualquier cantante, este cambio se debe también al interés de potenciar el carácter propio del tipo de voz de la cantante y autora, con mayor fuerza en las notas agudas y aclarando las graves. Este contraste, apreciable en la interpretación, es un intento de brindar versatilidad a la misma:

En contraposición del canto lírico donde se considera como signo de calidad del intérprete la capacidad para mantener en un pasaje un mismo color y una línea homogéneo de sonido; en la música moderna lo interesante es la capacidad de juego, la versatilidad vocal, el empleo de una extensa gama de colores y cualidades vocales dentro de un mismo tema musical. (...) el predominio de la emotividad sobre la perfección técnica deriva de un uso de la voz altamente versátil, y en este sentido, moderno. (Cerda, 2016)

Además de la cualidad de contraste, otro elemento de análisis vocal es el sostenimiento consecuente de las frases musicales mediante el *legato*. En el pasillo “Despedida” es muy clara la disposición fraseológica de cuatro compases por verso. De este modo, la regularidad de la respiración es un factor a favor en la interpretación. Aunque, la construcción climática e interconectada de las notas musicales en las frases “queda interrumpido por el *swing*. La pulsación, los acentos rítmicos también se alteran”

³ Tomando como referencia de altura la notación científica: C4 como Do central.

(Cerdeña, 2016); durante esta construcción es evidente su dificultad, por cuanto en el pasillo seleccionado hay ausencias de melismas y una preponderancia en la relación individual silábica-tonal.

Bustos y Galindo (2012) proponen que en la diversidad de colores vocales que se pretende dar en la música moderna, se adoptan las definiciones desarrolladas por Jo Estill (1988) en su método *Voice Craft*. De esta manera, se presentan seis calidades vocales, las cuales serán descritas según su aplicación en el pasillo “Despedida”:

1. Calidad hablada. Referida a la posición más relajada de las cuerdas vocales: horizontal y con masa gruesa, laringe en postura neutra y sin inclinación: resaltan así las notas del registro central y grave. Con este color se realizan las frases que se mantienen en un mismo registro inferior, sin mayores saltos para evitar el rompimiento dinámico en la misma frase, por cambio de color.
2. *Twang* o metal. Posición estrecha en las cuerdas vocales con masa fina y laringe inclinada hacia la tiroides: ayuda en la proyección dinámica y cambio entre calidades vocales. Precisa para el soporte adecuado de la respiración en intervalos grandes.
3. *Belting*. Emisión “gritada” por la laringe en posición elevada y pliegues en postura horizontal y masa gruesa. Si bien delataría una alteración en la emisión de una nota específica, se añade en las colocaciones dramáticas y álgidas según la intención del texto.
4. *Cry* o llanto. Postura horizontal y con masa fina de los pliegues con inclinación en la laringe para una compresión vocal. Ayuda en la emisión sostenida de notas agudas y con un control estable de la respiración.

5. *Sob* o sollozo. Pliegues con masa fina y posición horizontal con laringe descendida o “de bostezo”. Ideal para añadir un color oscuro en las notas agudas, y redondear el sonido en las graves.

Como género, el pasillo se ha caracterizado por poseer claridad excesiva en la voz para resaltar la pronunciación del texto por encima de la proyección sonora. Además, son propios los gestos de ruido en la voz, previos a la colocación de las notas: respiración, sollozos, quejas, gemidos, como cualidad de la representación del sentimiento del texto en la interpretación. Se ha querido combinar estos factores con la tradición vocal del *jazz*, con el propósito de la fusión musical ya expuesta anteriormente.

En el *jazz* se pueden describir tres elementos vocales que lo caracterizan y que han sido aplicados en la interpretación del pasillo “Despedida”

(1) El juego de colores como ataques sopladados con efecto de aire y escaso timbre tonal e intercambios de postura dando variedad, tanto de oscuridad como de claridad en el timbre.

(2) Extremos dinámicos desde *pianissimo*, incluso con postura nasal hasta el uso de *belting*.

(3) Capacidad de resonancia y redondez en el registro grave. El uso de esta amplia diversidad de elementos vocales da cuenta de un dominio particular de la improvisación vocal, pues si bien no se ha hecho uso de la variación melódica, estos otros tres elementos ayudan a la caracterización del pasillo “Despedida” bajo una mirada *jazzística*.

Debe puntualizarse que, para la pronunciación del texto en este repertorio, se ha tomado en cuenta un género que ya tiene una alta influencia del *jazz*, como es el *bossa nova*. El portugués y el español son lenguas romances, así, ciertas posiciones

fonológicas son comunes:

...podemos escuchar este repertorio con un sonido limpio y anclado. (...) su fonética particularmente dulce fomenta un fraseo sin estridencias, muy sensual. No hay grandes énfasis, todo es suave y la energía es tranquila, casi perezosa. La emisión suele ser lisa, sin *vibrato* y de timbre claro, a veces algo velado o algo nasal. (Bustos y Galindo, 2012)

A lo largo de la estructura del pasillo objeto de estudio, se pueden apreciar varios calderones dispuestos a partir de llamados instrumentales que dan libertad a la interpretación vocal. En el arreglo se han ubicado algunos que ayudan también a organizar las secciones del pasillo, como en los compases 5, 21, 53 y 75-77.

Ejemplo musical 24 Disposición de calderón para interpretación libre. Digitalización de manuscrito

Ejemplo musical 25 Calderones para interpretación libre. Compases 5, 21, 53 y 75-77. Arreglo de Esteban Encalada

De manera general, en los instrumentos acompañantes se buscó una sonoridad que potenciara la voz. Esto, mediante un balance adecuado en dinámicas, pero también en planos dimensionales. Por ello, es posible entender, que, en plano posterior, el bajo y la percusión realizan una función de soporte; la guitarra, de refuerzo armónico y colores en contrastes de sección y en plano frontal, la voz junto con el saxofón hace las veces de contra cantos y reposición de liderazgo cuando la voz realiza descansos.

En este tipo de música, donde existe un predominio de la comunicación del texto y textura melodía-acompañamiento, es importante buscar este equilibrio para que el *ensamble* no resulte disminuido. Ayudado con las jerarquías descritas en el párrafo anterior, todos los instrumentos ayudan a consolidar el arreglo (y las canciones) logrando un empaste ideal en la interpretación.

CAPÍTULO 2

A continuación, en el este capítulo se detallan los procesos musicales que se siguieron para la presentación del concierto de grado de la autora del presente texto a partir de las etapas de la documentación de la producción del recital.

2.1 Documentación de la producción del recital

La primera etapa, después de la consolidación de la temática del concierto (y tesis) de fusión musical, estuvo centrada en el establecimiento de parámetros que permitieran una selección ideal de repertorio:

1. Las obras para el recital deben ser de compositores ecuatorianos.
2. Las obras a ejecutarse son estrictamente, ritmos ecuatorianos.
3. El repertorio seleccionado cumple con un tiempo total de 40 a 50 minutos.
4. Las obras cumplen con una complejidad acorde a un concierto de titulación.

De tal manera, se escogieron las siguientes canciones, siendo una de ellas, el pasillo “Despedida”, analizado en el capítulo anterior.

Tabla 15 Repertorio del concierto de grado

OBRA	GÉNERO MUSICAL	AUTORES
“Ángel de Luz”	Pasillo	Benigna Dávalos
“Sombras”	Pasillo	Carlos Brito, Rosario Sansores
“Puñales”	Yaraví-Albazo	Ulpiano Benítez
“Vasija de barro”	Danzante	Gonzalo Benítez Gómez, Luis Alberto Valencia
“Invernal”	Pasillo	José María Egas, Nicasio Safadi Reyes
“Canción de los Andes”	Fox incaico	Carlos Alemán, Constantino Mendoza
“Pasional”	Pasillo	Enrique Espín Yépez
“Despedida”	Pasillo	Gerardo Guevara

Siguiendo los lineamientos vocales establecidos anteriormente, estas ideas propuestas para los arreglos instrumentales desarrollados por Esteban Encalada, ayudaron a soportar y a potenciar la línea vocal, combinándolos con segmentos de improvisación instrumental característico de la fusión jazz-pasillo que se pretendió realizar.

Para ello, se estableció una línea temporal de trabajo que finalizaría con la ejecución pública del recital con fecha 6 de febrero de 2017 en el Teatro Experimental de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca. Fueron tomados en cuenta: la realización de los arreglos, ensayos colectivos y procesos de producción como generación de imágenes, grabación y edición.

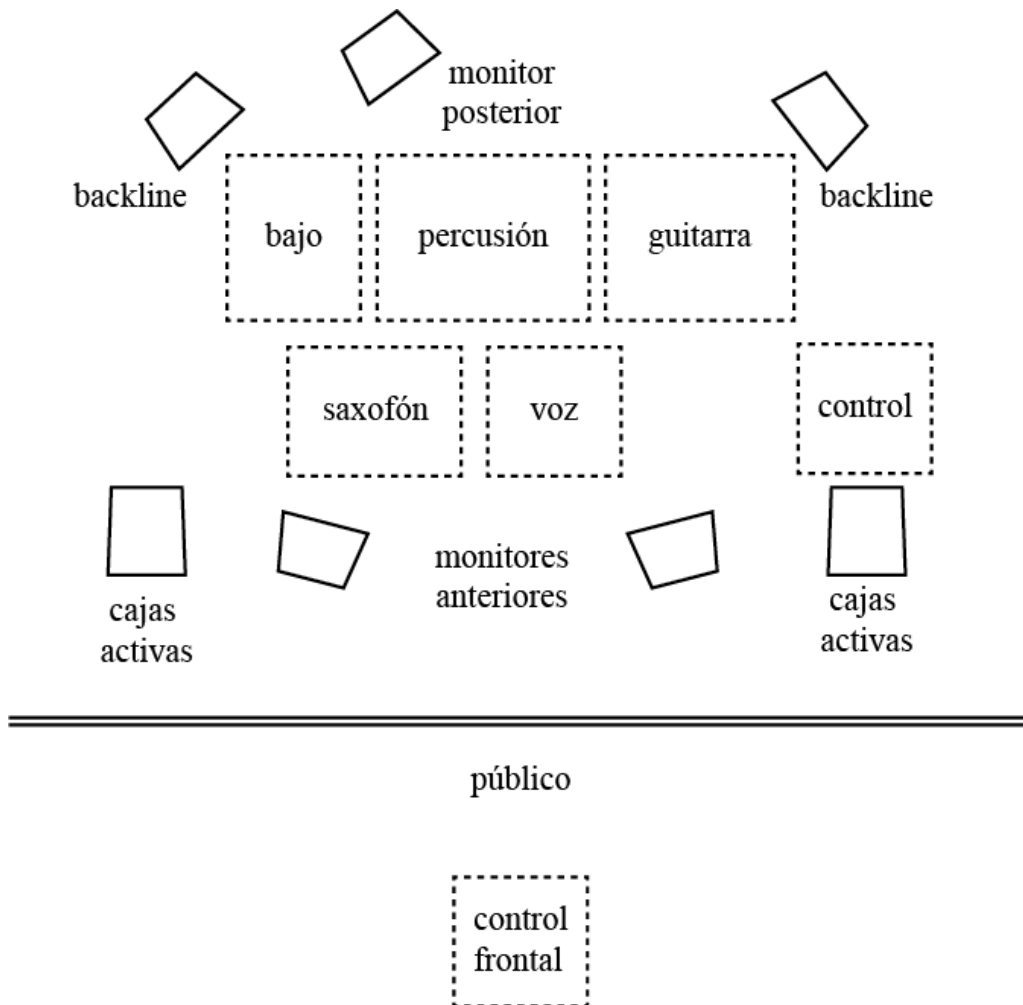
Tabla 16 Línea temporal de trabajo del concierto de grado

Procesos musicales			
Arreglos		Ensayos	Recital: interpretación
1 – diciembre – 2016		1 – enero – 2017	6 – febrero – 2017
31 – diciembre – 2016		5 – febrero – 2017	
Procesos de producción			
Gestión de espacio	Creación de imágenes. Divulgación en medios	Grabación	Edición
2 – enero – 2017	23 – enero – 2017	6 – febrero – 2017	febrero – 2017
	1 – febrero – 2017		abril – 2017

Los arreglos instrumentales se conformaron en un cuarteto: guitarra, saxofón soprano, bajo y percusión. Definido este listado, se procedió a establecer los requerimientos técnicos necesarios: *backline*, *input list* y *stage plot*.

De esta manera, se pudo apreciar la ubicación y equipos necesarios; ellos fueron los siguientes:

Figura 2 Stage plot del concierto de grado.



En la creación gráfica del programa de mano se abogó por una presentación sencilla, sin recargar información (imagen 3). En ella se puede apreciar, además de los logos y respaldos académicos del concierto de grado, el repertorio musical con la información de autores de letra y compositores, y el listado de músicos acompañantes que se citan en la imagen 4:

Figura 3 Díptico del concierto de grado. Cara anterior



Figura 4 Díptico del concierto de grado. Cara posterior



PROGRAMA:

1. ÁNGEL DE LUZ
Pasillo
Letra y Música:
Benigna Dávalos y José M. Sáenz
2. SOMBRAS
Pasillo
Letra y Música:
Rosario Sansores y Carlos Brito.
3. PUÑALES
Yaraví
Letra y Música:
Ulpiano Benítez
4. VASIJA DE BARRO
Danzante
Letra: Gonzalo Benítez Gómez
Música: Luis Alberto Valencia
5. INVERNAL
Pasillo
Letra y Música:
José María Egas
Nicasio Safadi Reyes
6. CANCIÓN DE LOS ANDES
Yaraví
Letra: de Carlos Alemán
Música: de Constantino Mendoza
7. DESPEDIDA
Pasillo
Letra y Música:
Gerardo Guevara
8. PASIONAL
Pasillo
Letra y Música:
Enrique Espín Yépez

ACOMPañAMIENTO MUSICAL:

BAJO:	Josep Wazhima
PERCUSIÓN:	Pedro Fernández
SAXO SOPRANO:	Gilberto Rivero
GUIARRA:	Juan Pablo Naula

Conclusión

- Mediante procesos analíticos formales, armónicos e interpretativos se estableció la técnica presente detrás de la construcción ideal de este repertorio, enfocado en el pasillo “Despedida”. El análisis armónico aborda como categorización: acordes mayores, menores, aumentados, disminuidos, semi disminuidos; enmarcados en funciones tonales: tónica, subdominante y dominante; en relación también con el uso del texto, la agrupación en patrones o módulos armónicos, debido a la frecuencia de uso, delatan su estructura y forma a lo largo de la obra.
- En el presente texto se pone en evidencia, el proceso riguroso y consensuado entre las partes para realizar una muestra pública de un repertorio de música ecuatoriana en género fusión con *jazz*, demostrándose que es necesario para evolucionar la música nacional, el tiempo de madurez y reflexión para ejecutar este tipo de música desde una fusión *jazzística*.
- La interpretación vocal que se realizó en este pasillo, en particular, parte de procesos técnicos y de criterios analíticos que sirven de guía para una referencia posterior en la ejecución de géneros fusionados con la música ecuatoriana, donde están presentes varios calderones dispuestos a partir de llamados instrumentales. En los instrumentos acompañantes se buscó una sonoridad que potenciara la voz, mediante un balance adecuado en dinámicas y en planos dimensionales.
- Gracias a la alta importancia que adquiere la variedad del repertorio, se obtuvo mediante líneas de producción artística, elementos musicales que servirán

también de referencia como partituras de los arreglos y grabaciones profesionales de estas interpretaciones. Ella surgió de la documentación de los temas a ejecutar en el concierto mediante partituras y videos, donde se tuvieron en cuenta como parámetros que las obras para el recital pertenecieran a compositores ecuatorianos, con ritmos también ecuatorianos donde el repertorio seleccionado estuviera en el rango de 40 a 50 minutos y cumplieran además con las exigencias y complejidad propias de un ejercicio de titulación.

- La elevada calidad y trayectoria artística de los músicos acompañantes seleccionados para el concierto constituyen un relevante aporte a los objetivos trazados en esta investigación relativos a la ejecución del pasillo “Despedida” del relevante compositor ecuatoriano Gerardo Guevara con arreglos del también destacado músico, Esteban Encalada

Referencias

- Alchourrón, R. (1991). *Composición y Arreglos de Música Popular*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Bas, J. (1981). *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana.
- Bustos, I., & Galindo, R. (2012). *La Voz: La técnica y la expresión*. (I. Bustos, Ed.) Badalona, España: Editorial Paidotribo.
- Rivera V, O. (2008). *Literatura en el pasillo ecuatoriano*. Quito, Ecuador: Sur Editores.
- Cerda, C. d. (2016). *Armonía Tonal Moderna*. México D.F.: Editorial Lulú.
- De Benito, L. A., & Artaza Fano, J. (2004). *Guía práctica para la aplicación Metodológica del análisis musical*. Barcelona: Master Ediciones.
- Endara, K., Erazo, E., Jumbo, E., Marin, S., & Pineda, E. (2011). *El pasillo en el Ecuador*. Cuenca: Universidad de Cuenca: Revista Variaciones de la Maestría de Música.
- Estill. (1988). *Voice Training*. Disponible en: www.alizia.es/wp-content/uploads/...
- Fernández, R. C. (s.f.). *La gestión de las músicas actuales*. Madrid: Egraf S.A.
- Guerrero Gutiérrez, P., & Mullo Sandoval, J. (2005). *Memorias y reecuento: El pasillo en Quito*. Quito: Museo de la Ciudad.
- Godoy Aguirre, M. (2005). *Breve Historia de la música del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Herrera, E. (1990). *Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. 1*. Barcelona: Antoni Bosh.
- Herrera, E. (1995). *Teoría Musical y Armonía Moderna Vol.2*. Barcelona: Antoni Bosch

Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México D.F.

: Fondo de Cultura Económica .

Lovato, G. (2012). *Gerardo Guevara: Músico de cien pueblos y de las prodigiosas capitales*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador.

Pérez Pimentel, R. (s/f). www.diccionariobiograficoecuador.com.

Obtenido de <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/>

Rivera, O. (2008). *Literatura en el Pasillo Ecuatoriano*. Sur

Editores. Romaguera, J. (2002). *El jazz y sus espejos, volumen*

2. Ediciones de la Torre.

Schoenberg, A. (1989). *Fundamentos de la composición musical*. Madrid: Real musical.

Tola, V. (2018). *Conversación con Gerardo Guevara*. Guayaquil. Edición

digitalizada por la autora.

Tirro, F. (2007). *Historia del Jazz clásico*. (A. Padilla, Trad.) American Bar

Assosiation.

Urbano, J. D. (1976). *Diccionario musical para el aficionado*. Buenos Aires: América Norildis Editores S.A.I.C.F.I y A.

Wong Cruz, K. (2010). *La música nacional: identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: CCE Benjamín Carrión.

Anexos

Anexo A: CRONOLOGÍA DE LA PRODUCCIÓN MUSICAL DE GERARDO GUEVARA

1957	Despedida
1958	Apamuy Shungo, para piano
1958	Yaguar shungo ballet, para orquesta sinfónica, coro y recitantes
1960	Geografía, para barítono y piano (textos de Jorge Enrique Adoum)
1960	Tierras, para barítono y piano (texto de Jorge Carrera Andrade)
1960	Primer cuarteto de cuerdas
1962	El Hombre planetario, para barítono y piano (textos de CarreraAndrade),
1963	Tres preludios para piano: Recitativo, Albazo y Sanjuanito
1963	Cantata de la paz, para barítono, orquesta y coro
-	
64	
1963	Segundo cuarteto de cuerdas
-	
64	
1965	Atahualpa, para coro
1965	Indios, para coro
1967	Se va con algo mío, pasillo
1967	Danzante del destino
1967	Danzante de la ausencia
1967	Yaraví del desterrado
1967	Tuyallay
1970	Ismos, para violín, viola, cello, oboe, clarinete y piano
1972	Ecuador, suite orquestal
1973	Cinco miniaturas (Panecillo, Pichincha, La Compañía, Avenida Veinticuatro de Mayo, Quito Norte) para flauta, corno, oboe, clarinete y fagot
1974	Quito: arrabal del cielo, para coro (texto de Jorge Reyes)
1976	Galería siglo XX de pintores ecuatorianos, suite orquestal
1977	El Panecillo (textos de Eloy Proaño)
1977	Solsticio de verano (sanjuanito)
1978	Tres melodías para soprano y orquesta de cámara sobre textos de Ana MaríaIza (Iba a fugarme, Pasillo, Aquí me paro y grito)
1978	Tríptico para Coro
1979	El espantapájaros (pasillo), ca.
1980	Jaguay
1980	Combate poético, para barítono y piano
1980	Otoño, para canto y piano
1982	Fiesta, para piano
1982	Diálogos, para flauta y piano (dedicada a Luciano Carrera)

1983	Recitativo y Danza para guitarra
1983	Juegos
1985	Suite ecuatoriana
1985	Cuaderno pedagógico para alumnos de piano
-	
86	
1987	<i>Et in terra pax hominibus</i> , para barítono y orquesta (texto de J. E. Adoum)
1987	Huayra Shina, para soprano, barítono y orquesta
1990	Historia, para orquesta
1993	Del maíz al trigo (tonada)
1994	De mestizo a mestizo, para orquesta (tres movimientos)
1997	<i>Pater Noster</i> , para coro
2011	Eloy Alfaro, para orquesta