

# COMPOSICIÓN MUSICAL DE UNA OBRA DE GÉNERO Y RITMO

*Nacional  
Ecuatoriano*

## AUTORES:

Lic. Cristhian Benigno Jara Jimenes M.Sc  
Ing. Pamela Lilian Calderón Reza, M.A.  
Lcda. Diana Carolina Noboa Guzhñay  
Lic. Israel Jesús León Mendoza  
Psic. Mayra Georgina Farías García

Indexado DOI: <https://doi.org/10.16921/Naciones.50>

ISBN: 978-9942-7102-6-0

Con el AVAL



Comisión Médica  
Voluntaria del Ecuador



FRONTIERCORP  
TU VISTA AL FUTURO





## COMPOSICIÓN MUSICAL DE UNA OBRA DE GÉNERO Y RITMO NACIONAL ECUATORIANO.

### Descriptor:

**Materia:** 780 – Música

**Tipo de Contenido:** Libro de artista

AVLW - Músicas del mundo y estilos regionales

**Público objetivo:** Profesional / académico

**Idioma:** Español

### Autores:

<https://orcid.org/0009-0006-7882-7819>

Ministerio de Educación: Conservatorio Antonio Neumane

**Lic. Cristhian Benigno Jara Jimenes M.Sc**

[crisbj2@outlook.com](mailto:crisbj2@outlook.com)

<https://orcid.org/0000-0002-1389-6286>

Ministerio de Educación: Conservatorio Antonio Neumane

**Ing. Pamela Lilian Calderón Reza, M.A.**

[pam\\_reza1920@hotmail.es](mailto:pam_reza1920@hotmail.es)

<https://orcid.org/0000-0002-6894-9023>

Conservatorio Raymond Mauge Thoniel

**Lcda. Diana Carolina Noboa Guzhñay**

[diana.srk48@gmail.com](mailto:diana.srk48@gmail.com)

<https://orcid.org/0009-0008-1706-8235>

Investigador independiente

**Lic. Israel Jesús León Mendoza**

[israeljesu@gmail.com](mailto:israeljesu@gmail.com)

<https://orcid.org/0009-0009-6550-9194>

Ministerio de Educación: Conservatorio de Música Antonio Neumane

**Psic. Mayra Georgina Farías García**

[mayrinhaf@yahoo.es](mailto:mayrinhaf@yahoo.es)

**Validados por pares ciegos.**

**Editado:** Grupo Editorial Naciones.

**Cuenta con código DOI e indexación en Crossref.**

<https://doi.org/10.16921/Naciones.50>

**ISBN:** 978-9942-7102-6-0

Quedan rigurosamente prohibidas, bajo las sanciones en las leyes, la producción o almacenamiento total o parcial de la presente publicación, incluyendo el diseño de la portada, así como la transmisión de la misma por cualquiera de sus medios tanto si es electrónico, como químico, mecánico, óptico, de grabación o bien de fotocopia, sin la autorización de los titulares del copyright.

## ***Resumen***

El propósito de la composición musical de una obra de género y ritmo nacional ecuatoriano, dando lugar al estudio de algunos de los diferentes ritmos musicales típicos de la cultura montubia oreense, para así lograr una composición autóctona de una obra musical para piano con la que la ciudad de Machala se pueda sentir identificada; para este efecto se utilizó el método científico inductivo-deductivo y analítico-sintético, presentando varias etapas como la recolección de datos, la clasificación de los diferentes ritmos musicales, el análisis, y la síntesis de todos ellos; mostrando como resultado final la composición de un pasillo de estilo costeño para la ciudad de Machala, de carácter instrumental.

Llegamos a la conclusión de que la ciudad de Machala al poseer muy pocos registros de compositores que han creado música nacional ya sea en la antigüedad o en la actualidad, nos encontramos con la necesidad de contribuir al avance y desarrollo investigativo en el campo artístico musical, y así generar un creciente nacimiento de compositores que ayuden a elevar el nivel de la cultura artística de la ciudad de Machala y la provincia de El Oro. Por ello en este trabajo investigativo encontramos algunas de las técnicas y requerimientos compositivos necesarios para llegar a crear ya sea un pasillo o un pasacalle, escogiendo estos dos últimos por ser los géneros y ritmos musicales que la población ecuatoriana y, específicamente la ciudad de Machala más prefiere escuchar; teniendo presentes que como ecuatorianos que somos es de suma importancia poder ir desarrollando y refinando los aspectos técnicos de la composición e interpretación de música nacional ecuatoriana, aportando con nuevas creaciones musicales que vayan a la par con nuestra realidad actual y no solamente con la realidad de hace varios años atrás.

## ***Abstract***

The purpose of this research is the musical composition of a work of Ecuadorian national rhythm and genre, giving rise to the study of some of the different musical rhythms typical of the Montubio orense culture, in order to achieve an autochthonous composition of a musical work for piano with which the city of Machala can feel identified; for this effect, the inductive-deductive and analytic-synthetic scientific method was used, presenting several stages such as the collection of data, the classification of the different musical rhythms, the analysis, and the synthesis of all of them; showing as a final result the composition of a coastal style pavilion for the city of Machala, of an instrumental nature.

In this research, we reach the conclusion that the city of Machala having very few records of composers who have created national music either in antiquity or in the present, we find the need to contribute to the advancement and development research in the musical artistic field, and thus generate a growing birth of composers that help raise the level of artistic culture of the city of Machala and the province of El Oro. Therefore, in this research we find some of the techniques and the necessary compositional requirements to create either a corridor or a parade, choosing the latter two for being the genres and musical rhythms that the Ecuadorian population and, specifically, the city of Machala prefers to listen to; Bearing in mind that as Ecuadorians we are of the utmost importance to be able to develop and refine the technical aspects of the composition and interpretation of Ecuadorian national music, contributing with new musical creations that keep pace with our current reality and not only with the reality of several years ago.

# ÍNDICE

<b>Resumen</b>	<b>1</b>
<b>Abstract</b>	<b>2</b>
<b>1. Introducción</b>	<b>5</b>
<b>1.1. Justificación y problema</b>	<b>5</b>
<b>1.2. Objetivos generales y específicos</b>	<b>5</b>
<b>1.2.1. Objetivos Generales</b>	<b>5</b>
<b>1.2.2. Objetivos Específicos</b>	<b>6</b>
<b>2. Marco Teórico</b>	<b>6</b>
<b>2.1. La composición musical</b>	<b>6</b>
<b>2.2. Identificación de algunos de los diferentes géneros y ritmos musicales ecuatorianos típicos de la cultura montubia orense</b>	<b>6</b>
<b>2.2.1. El Pasillo</b>	<b>9</b>
<b>2.2.2. El Pasacalle</b>	<b>12</b>
<b>2.3. Compositores machaleños de música ecuatoriana</b>	<b>15</b>
<b>2.4. Canciones representativas de la Ciudad de Machala</b>	<b>17</b>
<b>2.5. Análisis del Pasacalle “Venga Conozca El Oro”</b>	<b>18</b>
<b>2.5.1. Análisis del contexto</b>	<b>18</b>
<b>2.5.2. Análisis musical</b>	<b>18</b>
<b>2.5.2.1. Análisis formal</b>	<b>18</b>
<b>2.5.2.2. Análisis rítmico del acompañamiento</b>	<b>21</b>
<b>2.5.2.3. Análisis melódico</b>	<b>22</b>
<b>2.5.2.4. Análisis armónico</b>	<b>23</b>
<b>2.6. Análisis del pasillo “Machala Amor y Esperanza”</b>	<b>24</b>
<b>2.6.1. Análisis del contexto</b>	<b>24</b>
<b>2.6.2. Análisis musical</b>	<b>25</b>
<b>2.6.2.1. Análisis formal</b>	<b>25</b>
<b>2.6.2.2. Análisis rítmico</b>	<b>29</b>

2.6.2.3.	Análisis melódico	29
2.6.2.4.	Análisis armónico	30
3.	<i>Marco Metodológico (materiales y métodos)</i>	31
3.1.	Metodología	31
4.	<i>Resultados</i>	31
4.1.	Análisis del contexto	32
4.2.	Análisis musical	32
4.2.1.	Análisis formal	33
4.2.2.	Análisis rítmico del acompañamiento	40
4.2.3.	Análisis melódico	41
4.2.4.	Análisis armónico	41
5.	<i>Discusión y Conclusiones</i>	43
5.1.	Limitaciones	43
5.2.	Prospectiva	44
6.	<i>Referencias Bibliográficas</i>	44
7.	<i>Discografías</i>	46
8.	<i>ANEXOS</i>	48

# ***1. Introducción***

## ***1.1. Justificación y problema***

Desde la existencia del hombre siempre el progreso y el desarrollo continuo están en todas las ramas de la ciencia y el arte, formando parte del ser humano el sentido de superación y desarrollo en todo lo que emprendemos, y es así que es muy notable que la música autóctona de los diferentes países cada vez más va desarrollándose y logrando mejores avances compositivos, creando y ejecutando sus propias obras musicales intentando siempre elevar sus propias raíces artísticas las cuales son las bases de su identidad cultural. De la misma manera la música ecuatoriana poco a poco va alcanzando mejores estándares de calidad de carácter académico, mostrando un mejor desarrollo en el ámbito artístico cultural, principalmente en las ciudades de Quito, Cuenca, Loja y Guayaquil, más, sin embargo en la ciudad de Machala, en el ámbito musical aún falta mucho por ver un florecer con la creación de composiciones de música nacional que puedan aportar al repertorio académico de las escuelas de música de esta región, y, por otro lado, tampoco suelen haber exposiciones de nuevas composiciones de obras ecuatorianas inéditas escritas por personas machaleñas o a su vez presentaciones de conciertos académicos que tengan como base primordial el incentivo del desarrollo compositivo musical del folclor ecuatoriano. Es por ello que la presente investigación se concreta en la composición musical de una obra ecuatoriana para piano, estudiando algunos de los diferentes géneros y ritmos musicales de la cultura montubia orense y específicamente de la ciudad de Machala, en la que sin duda aportaría significativamente al progreso y desarrollo artístico musical de los habitantes de esta ciudad y más aún de los estudiantes de las escuelas de música, el cual permitirá enriquecer el repertorio académico nacional de los Colegios de Artes, cultivando el desarrollo de las raíces ecuatorianas de los ritmos autóctonos para el disfrute de la población en general.

Para lograr este tipo de investigación será necesario utilizar el método científico inductivo-deductivo y analítico-sintético para poder esclarecer las características necesarias que nos llevaran a lograr una correcta composición musical de una obra ecuatoriana para piano, teniendo en cuenta varias etapas comenzando por la recolección de los datos para la clasificación de los diferentes ritmos musicales ecuatorianos, para posteriormente analizarlos y sintetizar todo lo investigado y así cumplir los objetivos propuestos en esta investigación.

## ***1.2. Objetivos generales y específicos***

### ***1.2.1. Objetivos Generales***

- Estudiar algunos de los diferentes géneros y ritmos musicales ecuatorianos, y lograr así una composición autóctona de una obra musical para piano típica de la cultura montubia oreense.
- Enriquecer el repertorio académico de los Colegios de Artes de la Ciudad de Machala, con la composición musical de una obra de género y ritmo nacional ecuatoriano.

### **1.2.2. *Objetivos Específicos***

- Descubrir si en la antigüedad existieron compositores Machaleños que compusieron música ecuatoriana.
- Indagar si en la actualidad existen compositores Machaleños que compongan música académica ecuatoriana.
- Analizar las características de los géneros musicales más importantes o representativos de la ciudad de Machala, juntamente con sus aspectos compositivos y estructurales de la misma.

## **2. *Marco Teórico***

### **2.1. *La composición musical***

A lo largo de la historia podemos ver que la composición musical forma parte de la vida del hombre, ya que a través de ella se puede expresar aquello que solamente con palabras no sería suficiente, quedando impregnadas en las obras musicales la identidad y cultura de cada individuo. Según la definición que le da el diccionario Oxford, la composición es la “Creación de una obra científica, literaria o musical” (Oxford Dictionaries, 2018). Partiendo de este concepto, para lograr componer una obra musical ecuatoriana es importante conocer los géneros musicales más importantes que caracterizan a la costa oreense especialmente de la ciudad de Machala, junto con sus aspectos compositivos específicos como son: los tipos de texturas, cadencias, patrones rítmicos, características tímbricas y rítmicas de la melodía, estructura formal, tipos de compás, entre otros.

### **2.2. *Identificación de algunos de los diferentes géneros y ritmos musicales ecuatorianos típicos de la cultura montubia oreense***

El Ecuador se caracteriza por tener una gran variedad de géneros y ritmos musicales, entre los más destacados podríamos decir que son los mencionados por la revista especializada en ciencias sociales los cuales hace una especie de ordenamiento para clasificar a los de origen indígena y a los



de origen mestizo. “En el grupo de músicas indígenas se encuentran... el yaraví, el danzante, el yumbo y el sanjuanito. En el grupo de músicas mestizas se encuentran el pasillo, el pasacalle, el albazo y el aire típico” (Wong, 2011, p. 180). Más, sin embargo no hay un registro donde se pueda evidenciar si los géneros y ritmos musicales mestizos tuvieron su origen en la costa o en la sierra, ya que estos han tenido su buen apogeo en ambos lugares como por ejemplo: el pasillo que es considerado el principal dentro de la identidad nacional del Ecuador y, así mismo el más conocido y popularizado en todo el país. Aunque si bien es cierto se ha considerado algunas diferencias entre el pasillo costeño y el serrano, como el hecho de que el pasillo costeño es un poco más alegre y movido que el anterior, pero tampoco se podría evidenciar que tuvo su origen en la costa o la sierra. Ahora bien, es importante poder destacar y analizar que las personas montubias de la costa por su misma ubicación geográfica, climática e histórica presentan un comportamiento y trato diferente al de los indígenas de la sierra, identificándose por tener un carácter extrovertido, alegre y descomplicado, mostrando fluidez al expresar sus pensamientos y emociones a los demás, por ende esto ha producido algunas cualidades diferentes con respecto a sus géneros y ritmos musicales con los cuales se caracterizan. Según el libro “Música patrimonial del Ecuador” entre los géneros musicales costeños tenemos los siguientes:

Amorfino, alza, chigualo, polca, alza rioense, contradanza, chigualo chonense, amorfino manabita, galope guayaco, polca orense, chigualo navideño, villancicos. Casi todos los géneros musicales costeños han quedado para la interpretación de los grupos de folklore costeño y ya no tienen mayor vigencia dentro de la cotidianidad social. Podemos decir que el pasillo o el pasacalle de la cultura montubia han sustituido a las antiguas danzas (Sandoval, 2009, p. 89).

De acuerdo a lo mencionado en este libro podemos ver que estos géneros musicales considerados costeños compaginan un poco con el carácter y forma de ser del hombre montubio de la costa, el cual según se manifiesta uno de los géneros musicales de la cultura orense es o fue la llamada “Polca Orense”. Así también Karla Montúfar en su trabajo de investigación sobre “La Danza Folclórica Ecuatoriana” manifiesta que dentro de los géneros y ritmos musicales bailables de la provincia de El Oro se encuentran los bailes orenses y la polca orense.

BAILES ORENSES tienen tintes europeos con la particularidad del sabor orense. Se dice que este baile se popularizó gracias a los peones de las haciendas orenses los cuales veían bailar a sus patrones. POLKA ORENSE conocida también como polca montubia, es una derivación de la polca europea. Este baile está acompañado de la canción General Serrano la cual es interpretada en la obra Machete, garabato y corazón montada por Rodrigo de Triana en el año de 1973 en el teatro Olmedo de Guayaquil (Chávez, 1995). Se baila la Polca orense en parejas tomados de las manos dando vueltas a gran velocidad y cambiando de manos (Montúfar, 2011, p. 23).

Más, a pesar de que en las ciudades de la provincia de El Oro como por ejemplo en Machala, según algunos artículos, nos muestran de que uno de los géneros musicales que predominaron fue la llamada polca orense, en la actualidad ya no se escucha este y algunos otros de los géneros y ritmos musicales de la costa y lamentablemente refiriéndonos a la polca orense, de esta no se cuenta con mucha información, ya que tal vez por causa del analfabetismo del hombre montubio de esa época,

muy probablemente no hayan podido anotar y transcribir aquellas polcas que cantaban y bailaban entre ellos para así preservarlas hasta la posteridad. De igual manera, tampoco se han encontrado composiciones de músicos machaleños para poder indagar y analizar este tipo de géneros y ritmos musicales, lo que si se han podido localizar son, grabaciones y muy pocas partituras del cantante y compositor Zarumeño José Antonio Jara Aguilar, más conocido como “El Chaso Jara” nacido el 20 de julio de 1922; dentro de los géneros y ritmos musicales encontrados como canciones de su autoría tenemos: sanjuanitos, cachullapis, tonadas, pasillos, paseítos, pasacalles, boleros, vales, joropos, saltaditos, entre otros, mas no hay registros del género musical “polca orense”, a pesar de ser de la provincia de El Oro y de ir muy a menudo a la ciudad de Machala; ya que se conoce que aparte de la profesión de artista también fue docente en varias escuelas, entre ellas del Colegio 9 de Octubre de la Ciudad de Machala.

Por ello lo que menciona Sandoval en su libro “Música Patrimonial del Ecuador” de que muchos de los géneros musicales costeños incluido la polca orense fueron reemplazados por los pasillos y los pasacalles, tiene mucha relevancia ya que no hay mucha información de estos, e incluso una de las canciones más importantes y representativas de la provincia de El Oro es el famoso pasacalle “Venga Conozca El Oro” escrita y compuesta por el compositor guayaquileño Carlos Aurelio Rubira Infante, y uno de los pasillos considerado como el himno popular de todos los machaleños es el llamado “Machala, Amor y Esperanza” donde el autor de su letra es el Prof. Kléver Franco Cruz y su compositor José Antonio Jara Aguilar.

En una encuesta nacional hecha a ecuatorianos, por el Lcdo. Jorge Oswaldo Carrión Ortega, para determinar las cien mejores canciones nacionales ecuatorianas del siglo XX, en su trabajo investigativo se muestran los resultados por ritmos musicales, exponiendo una escala de aquellos géneros y ritmos nacionales más escuchados y preferidos por los ecuatorianos. “La toma de Muestra Nacional se hizo consultando a compositores, autores, músicos, profesores de música, comunicadores, investigadores musicales, productores, asociaciones afines, intelectuales y público en general, reforzando con programas de radio, para finalmente hacer un conteo (...)” (Carrión, 2002, p 13).

En su libro “Lo mejor del siglo XX” tomo II, los resultados de la encuesta se encuentran mostrando aquellos géneros musicales de mayor a menor escucha. Los cuales tenemos:

<b>“Resultados por ritmos</b>	<b>Total</b>
Pasillos.....	927
Pasacalles.....	416
Albazos.....	226
Sanjuanés.....	108
Fox Incaicos.....	77

Danzantes.....	69
Valses.....	55
Tonadas.....	49
Capizhcas.....	47
Aires Típicos.....	41
Yaravíes.....	38
Folklórico.....	36
Cachullapis.....	33
Yumbos.....	32
Tonos del Niño.....	30
Pasodobles.....	29
Boleros.....	27
Baladas.....	27
Afro-ecuatoriano.....	26
Nocturno sentimental.....	25
Bombas.....	24
Canciones Urbanas.....	23
Protestas.....	21
Pop Internacional.....	20
Rock.....	18” (Carrión, 2002, p. 14).

De acuerdo con estos resultados es posible examinar que el ritmo musical más escuchado y gustado por los ecuatorianos es el pasillo, estando en un segundo lugar el pasacalle y posteriormente los demás géneros musicales. Por ello en este trabajo investigativo los géneros musicales que se van a analizar en profundidad son el Pasillo y el Pasacalle, ya que pretender abarcar todos los ritmos musicales demandaría de un tiempo mucho más extenso.

### **2.2.1. El Pasillo**

Este género musical es uno de los más difundidos y escuchados principalmente en todo el territorio ecuatoriano ya que por medio del mismo las personas se sienten más identificadas para expresar de mejor manera el sentimiento nacional. Su origen con total exactitud se desconoce, sin embargo de

acuerdo a varias investigaciones se saca como conclusión que proviene del vals europeo, aproximadamente desde el siglo XIX, por medio de las guerras independentistas.

De acuerdo con Danny Villón en su trabajo de tesis, él menciona tres teorías por las cuales se considera que el pasillo tiene su procedencia con el vals europeo, entre ellas tenemos las siguientes:

En primer lugar, el cuadernillo de 1830-1840 titulado Música de guitarra de mi Sa. Da. Carmen Caicedo, con 23 piezas cortas, encontrado en Colombia por el investigador Andrés Pardo Tovar, el cual contiene 8 vales, muchos de los cuales presentan el acompañamiento típico que sería usado posteriormente en el pasillo.

En segundo lugar, el hecho de que en el vecino país del norte se conocían piezas que recibían el nombre de 'vals al estilo del país', 'colombiana' o 'colombiano', música que se consideraba pasillo de la época. En tercer lugar, el vals y el pasillo compartían una misma forma de baile, esto es, de 'pareja agarrada'. (Villón, 2017, p. 24).

Es importante señalar que también en muchas otras investigaciones se menciona que el pasillo en un principio no fue de origen ecuatoriano sino que también tuvo su acogida en Venezuela y Colombia pero con diferentes nombres y patrones rítmicos de a lo que ahora se conoce como pasillo ecuatoriano, más, tampoco se podría afirmar que esta teoría es completamente certera ya que en sí no se conoce con exactitud el origen de este género musical considerado hoy en día como nacional ecuatoriano.

Mario Godoy en su módulo Historia de la Música del Ecuador manifiesta de la siguiente manera el inicio del pasillo:

Inicialmente este género se llamó "El Colombiano(a)". Con el nombre de Colombia, durante las primeras décadas del siglo XIX, se denominó a los países que conformaron lo que históricamente se llamó *La Gran Colombia*. No es posible determinar el sitio exacto donde nació el pasillo, tampoco es posible encontrar su "partida de nacimiento", el proceso de "interfluencia" e innovación del "pasillo", duró varias décadas. El nombre de pasillo, se debe a la forma como se bailaba, "*con pasos cortos y rápidos*" (Godoy, 2012).

Bajo este contexto al pasillo ecuatoriano se lo considera de origen multinacional por estar relacionado con los ritmos y aires musicales de varios países como Colombia, Venezuela, México, y Costa Rica, pero teniendo un mayor apego y adaptación en el estado ecuatoriano.

De acuerdo a los estudios investigativos de Mario Godoy, por el siglo XIX, este género musical fue utilizado para el baile de pareja unida, siendo ejecutado en tonalidad mayor y de manera instrumental, donde posteriormente comenzó a darse el pasillo al estilo canción; a este género musical se lo bailo aproximadamente hasta mediados del siglo XX.

En la actualidad el pasillo ecuatoriano se caracteriza por su estilo de letra romántico, poético, nostálgico de despecho y desconsuelo pero también por ser amoroso y fiestero. De acuerdo al artículo publicado por la Lcda. Sylvia Herrera D. denominado "La Identidad Musical del Ecuador: el Pasillo" manifiesta lo siguiente:

(...) el pasillo "serrano", por la influencia del yaraví suele ser más melancólico y el "costeño" festivo y más rápido. Así, en la Sierra, se reconocen variantes regionales como el pasillo de la Sierra Norte que ha estado muy bien representado por importantes compositores como

Carlos Amable Ortiz, Marco Tulio Hidrovo, Guillermo Garzón y Miguel Ángel Cazares; el de la Sierra Sur: el pasillo azuayo de Francisco Paredes Herrera y Rafael Carpio Abad y el pasillo lojano de Segundo Cueva Celi y Salvador Bustamante.

Dentro del pasillo costeño se destacaron Nicasio Safadi, Enrique Ibañez Mora, Carlos Solís y Constantino Moreira (Díaz, 2012, p. 64).

De acuerdo a esta publicación el pasillo costeño se define por ser un poco más alegre y movido, en cambio el serrano por ser de ritmo más lento, nostálgico y melancólico, aunque cabe señalar que también existen pasillos serranos de ritmo movido, pero la sociedad en general los ha catalogado de esta manera por ser esas sus características más preponderantes.

Este se encuentra en compás de  $\frac{3}{4}$  teniendo una forma binaria simple de A, B y B'; o A, B y A'; empezando con una introducción antes de ejecutar la sección A y con un interludio antes de pasar a la sección B, siendo la mayor parte en tonalidad menor. Algunos pasillos cuando la parte A suele estar escrita en tonalidad menor, la parte B tiende a empezar en el VI grado mayor de la tonalidad principal, o también suele empezar la sección A en tonalidad mayor y la B en menor; un ejemplo de este lo tenemos con el pasillo "Esposa" de Carlos Rubira Infante. El patrón rítmico de este género es: dos corcheas, un silencio de corchea, una corchea y una negra, o en vez de la negra una corchea seguido de un silencio de corchea, realizando variaciones con los bajos al concluir algunas de las frases musicales, denominados bordoneos o juegos de bajos que sirven como llamada para el oyente que espera ansioso el desarrollo de la próxima idea o frase musical. Godoy (2012) menciona que, el pasillo costeño suele estar en tempo metronómico aproximado de negra = 114, y el serrano en tempo metronómico aproximado de negra = 96. En la figura 1 podemos observar el patrón rítmico de este género junto con una opción de su círculo armónico.



Figura 1. Patrón rítmico del pasillo con círculo armónico.

Por lo expuesto anteriormente, en la publicación de la Lcda. Sylvia Herrera D. donde menciona a algunos compositores que se caracterizan por escribir pasillos más lentos y melancólicos o denominados de estilo serrano, y otros por componer pasillos de ritmo más rápidos y festivos o denominados de estilo costeño, algunos de los pasillos compuestos por los mismos son:

Compositores caracterizados por componer pasillos de estilo serrano:

Ortiz, Carlos Amable: A unos ojos. No te olvidaré. Plegaria (Señor, mi Dios).

Hidrovo, Marco Tulio: Al besar un pétalo. Canta cuando me ausente. Encargo que no se cumple.

Garzón Ubidia, Guillermo: Amor perdido. Honda pena. La ventana del olvido. Luciérnaga. Ojos maternales. Resignación.

Casares, Miguel Ángel: Arias Íntimas. Lamparilla. Náufrago. Para mí tu recuerdo. Tu boca. Una lágrima mía (Guerrero, 2000).

Compositores caracterizados por componer pasillos de estilo costeño:

Safadi Reves, Nicasio Espiridion: De corazón a corazón. Guayaquil de mis amores. Consuelo amargo. Digital. Invernal. Sí, pero calla. Tristeza. Y yo no he de volver. La canción del olvido.

Ibañez Mora, Enrique: Adoración. Endechas. Sé que me matas.

Solís Moran, Carlos: Adiós (despedida). La oración del olvido. No te podré olvidar. Sin tu amor (Guerrero, 2000).

### **2.2.2. *El Pasacalle***

Es un género musical popular, alegre y de carácter fiestero, utilizado para exaltar la belleza de las ciudades, cantones, provincias, pueblos, y varios sitios del Ecuador, mostrando las costumbres y actividades de cada región, enfatizando en ellas el orgullo nacional, elogiando la hermosura de sus mujeres y la valentía de sus hombres.

Este género musical tuvo su formación con el aporte de la música mestiza ecuatoriana y la fusión de otros géneros como el pasodoble español, la polka (polca) europea, la polca peruana, el corrido mejicano, entre otros más.

Con respecto al pasacalle, Mario Godoy manifiesta lo siguiente:

La palabra pasacalle era un vocablo que servía para referirse en general, a la música mestiza ecuatoriana. En los años cuarenta del siglo XX, luego de la guerra con el Perú de 1941 y la mutilación territorial de 1942; el terremoto de Ambato de 1949; y el auge de la radiodifusión ecuatoriana; la antigua “polka”, alcanzó su propia personalidad, convirtiéndose en el “Pasacalle Ecuatoriano”, en la canción que canta a las ciudades al terruño, a las bellezas naturales, a la mujer ecuatoriana, al perdido orgullo nacional (Godoy, 2012).

De acuerdo con esta investigación el pasacalle antes de ser conocido con este nombre, a mediados del siglo XX la antigua polka al alcanzar su mayor auge, pasó a convertirse y a llamarse en lo que ahora conocemos como pasacalle ecuatoriano.

Se consideran dos tipos de pasacalle, el criollo y el español (Pazmiño, 2012). Pero en ambos casos el patrón rítmico del acompañamiento es el mismo. El pasacalle español o también conocido por otros como pasodoble ecuatoriano por su relación y afinidad con el pasodoble español, suele empezar con una frase musical o un bordoneo de bajos a manera de llamada para dar inicio a la siguiente parte. Como ejemplos de esta tenemos el pasacalle Chulla Quiteño y Sangre Ecuatoriana. Véase figura 2.

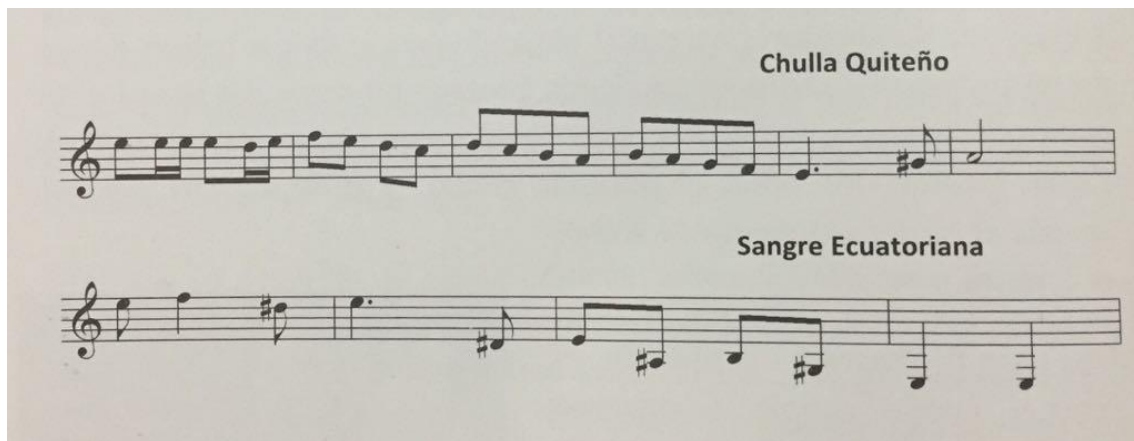
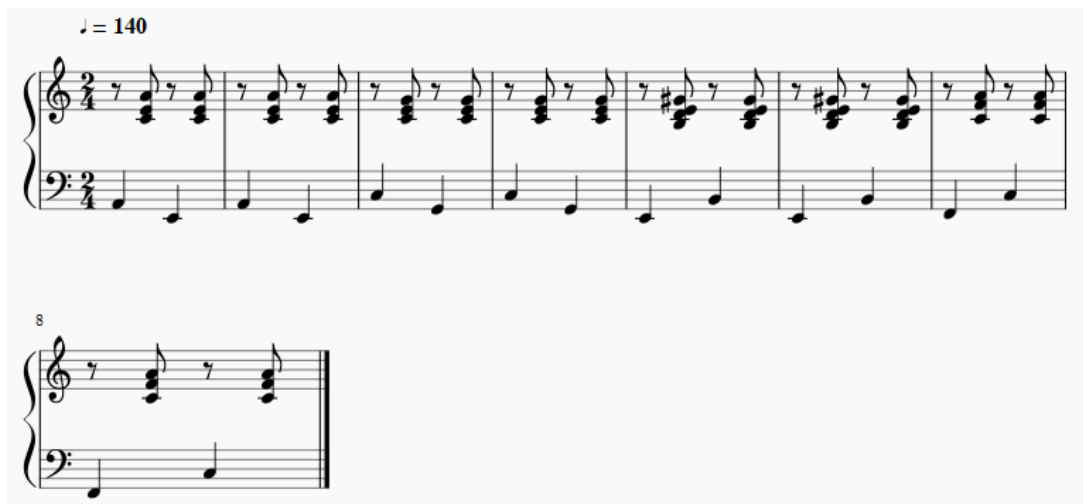


Figura 2. Frase musical de inicio a manera de llamada del pasacalle español. (Pazmiño, 2012, p. 10)

Entre otros pasacalles con llamada española al inicio de la canción tenemos: Edgar Puente y la Última Faena, del compositor Marco T. Hidrobo y, El Farrista Quiteño, de Luis H. Salgado (Pazmiño, 2012).

En cambio de acuerdo a investigaciones hechas por Pazmiño, el pasacalle criollo empieza con una introducción a manera de ritornello, donde se vuelve a ejecutar al empezar la siguiente sección o al repetir la canción.

Su estructura es una forma binaria, con una sección A y B, la sección A suele empezar en tonalidad menor para posteriormente pasar al VI grado mayor de la misma tonalidad y, al pasar a la sección B lograr un contraste, ejecutándose en tono mayor. En este género se suele a menudo emplear los bordoneos de bajos, ejecutándose aproximadamente cada ocho compases después de terminar una frase musical. Su compás es de 2/4, teniendo una base rítmica de acompañamiento de negras por medio de quintas, ejecutándose primero la nota fundamental y después la quinta del acorde, turnándose todo el tiempo hasta llegar a los bordoneos para después continuar con el mismo patrón rítmico. Véase la figura 3. Su velocidad suele ser de negra = 140 (Godoy, 2012). Un ejemplo de esta es el pasacalle “La Chola Cuencana” cuyo compositor es Rafael Carpio Abad, en un análisis estructural que realiza Pañi (2011) él nos muestra una forma binaria Compleja de A | B, teniendo un compás de 2/4, en tonalidad de Mib mayor, presentando una melodía de carácter festivo, de tempo Allegretto, textura tonal y factura interválica.



*Figura 3.* Patrón rítmico del pasacalle con círculo armónico.

De acuerdo con estas características mencionadas anteriormente, se puede sacar como conclusión que entre los pasacalles con un carácter criollo, se pueden mencionar los siguientes: Venga Conozca el Oro, de Carlos Rubira Infante; la Chola Cuencana, de Rafael Carpio Abad; Romántico Quito, de César Baquero; Dulce Locura, de Gonzalo Moncayo; Ojos, de César Baquero; El Paisano, de Pedro Echeverría; Riobambeñita, de Guillermo Vásquez Pérez, etc.

Otro aspecto de mucha importancia que existe dentro de la música nacional y, específicamente al referirse al pasacalle, es lo mencionado por el maestro Terry Pazmiño en el cuaderno didáctico No. 1 de su libro “Recuperación del Patrimonio Musical Intangible del Ecuador”, donde se refiere a un círculo armónico en particular denominándolo con el nombre de “Cadencia Ecuatoriana”.

Luego de un análisis musical de los países del resto del continente americano, no hemos podido encontrar una cadencia similar desde México hasta la Patagonia. En caso de que se sostenga que fueron los españoles quienes trajeron esta cadencia, sería importante conocer en qué lugar de España o en qué nación europea se cultiva la misma. El factor real es que este hecho convierte al privilegiado Ecuador, en el poseedor de una identidad musical auténtica sin igual, con una larga tradición usada por nuestros compositores hasta la presente fecha. (Pazmiño, 2012, p. 11)

Esta cadencia ancestral se basa en la ejecución de los grados III, V7, Im, VI, Vm, que con el tiempo se fueron dando algunas otras modificaciones estableciendo séptimas modulantes de paso, como el círculo armónico de I7, IVm, II7, V7, Im. Véase la figura 4.



Ejemplo No19: Escala ecuatoriana actual con séptimas de paso

C   E   Am   F   Em   A7   Dm   B7   E7   Am

III   V   I   VI   Vm   I paso   IV   II paso   V   I paso

Círculo armónico Ancestral

Círculo actual con séptimas modulantes de paso

Figura 4. Círculo armónico de la “Cadencia Ecuatoriana” en contraste con su círculo armónico actual. (Pazmiño, 2012, p. 17).

Entre algunos pasacalles con la llamada Cadencia Ecuatoriana, podemos identificar los siguientes: Donde Estará Mi Guambrita, de Sergio Bedoya; Una Palomita, de Marco V. Bedoya; etc.

### 2.3. Compositores machaleños de música ecuatoriana

Al hacer una búsqueda minuciosa a través de varias fuentes investigativas para saber si en la antigüedad existieron cantantes o músicos machaleños que crearan canciones de género nacional, pude ver que no existe información con respecto a esto y, como había manifestado anteriormente, es probable que en el pasado si existieran cantores y músicos que hayan compuesto canciones de género y ritmo nacional, pero tal vez por razones como el analfabetismo o descuido de aquel entonces, no se hayan podido quedar registradas.

Lo que sí se ha podido conocer es a dos autores que han compuesto música dedicada a la ciudad de Machala a pesar de no ser machaleños; el uno es José Antonio Jara Aguilar y el segundo Carlos Aurelio Rubira Infante.

**José Antonio Jara Aguilar:** Zaruma, 1922 – “Quevedo, 30 de marzo, 1976. Compositor de música popular. (...) este músico creó 255 piezas; una parte fueron grabadas en el sello Fénix y otras en el sello que él mismo creó: “Jarana”.” (Guerrero, 2004, p. 796 – 797).

José Antonio Jara más conocido como “El Chazo” entre sus muchas canciones escritas y compuestas por él, tenemos a algunas de ellas dedicadas a la ciudad de Machala y otras a la provincia de El Oro, entre las encontradas en esta investigación tenemos las siguientes:

Acuarela Machala – Bolero compuesto por José Antonio Jara (Jara, 1965).

Machala, Amor y Esperanza – Pasillo compuesto por: música de José Antonio Jara y letra de Kléber Franco Cruz (Coro del Trébol 1984).

Provincia de El Oro – pasacalle compuesto por José Antonio Jara Aguilar (Jara, 1965).

Orensita – Sanjuanito compuesto por José Antonio Jara (Jara, s.f.).

Hay que destacar que a pesar de que en algunas publicaciones se menciona que el presente autor ha compuesto muchas canciones inéditas, gran parte de ellas no se las conoce, quizás esto puede ser por la falta de gestiones investigativas hacia nuestro patrimonio cultural o por la falta de recursos para rescatar gran parte de la historia y el legado artístico musical nacional, ya que de las grabaciones hechas por el Chazo Jara, no a todas ellas se las conoce, esto es por el hecho de que sus CDs no están a la venta y aquellas muy pocas que se encuentran subidas al internet su audio tiende a no ser nítido por haber sido mal copiadas. Más aquellas que sí son bien conocidas por gran parte de los machaleños son:

Olvidarte jamás – Bolero Compuesto por José Antonio Jara (Jara, 1965); Machala, Amor y Esperanza – Pasillo compuesto por: música de José Antonio Jara y letra de Kléber Franco Cruz (Coro del Trébol 1984); y, pasillo porque me haces sufrir – pasillo compuesto por José Antonio Jara (Arévalo, 2017).

**Carlos Aurelio Rubira Infante:** “Guayaquil 16 septiembre, 1921-. Compositor de música popular” (Guerrero, 2004, p. 1219).

Rubira Infante se aficionó a la música desde la adolescencia y ha firmado en su carrera más de 400 creaciones entre pasillos, pasacalles, valeses o sanjuanitos, de acuerdo con el Museo Municipal de Guayaquil. Tan grande fue su influencia en el panorama musical ecuatoriano que ayudó a forjar la carrera de otros grandes talentos nacionales. Entre ellos, destaca el queridísimo Julio Jaramillo, apodado 'El ruiseñor de América', que pasó a la historia de Ecuador como el cantante de pasillos más importante del país (España, 15 de septiembre de 2018).

“El artista guayaquileño obtuvo el derecho de ingresar al Salón de la Fama de los Compositores Latinos.” (Falleció Carlos Rubira Infante, compositor de 'Guayaquileño, madera de guerrero', 14 de septiembre de 2018)

“El compositor ecuatoriano Carlos Rubira Infante falleció este viernes 14 de septiembre del 2018 en Guayaquil” (Falleció Carlos Rubira Infante a los 96 años, 14 de septiembre de 2018).

Carlos Rubira Infante a pesar de no ser de la provincia de El Oro, escribió uno de los pasacalles más famosos y conocidos por los machaleños que es “Venga Conozca El Oro” (Coro del Trébol 1984). Esta canción es muy auscultada, en especial cuando son las fiestas de la ciudad, siendo ejecutada en desfiles y eventos nacionales.

En la actualidad, en la ciudad de Machala no hay muchos artistas que compongan música de género nacional, ya que la mayor parte ejecuta ritmos fiesteros como: tecnocumbias, paseos, salsas, merengues, baladas, entre otros, y, aunque en la actualidad algunos ya han considerado que la tecnocumbia y el paseo forman parte del repertorio de música nacional ecuatoriana, aun así no deja de ser un ritmo musical importado que proviene directamente de otros países y que lo que se hizo es darle un estilo más regional.

En la actualidad, en la ciudad de Machala existen muy pocos artistas compositores de música nacional inédita, y a pesar de no ser machaleños, sin embargo algunos decidieron quedarse a vivir en esta ciudad, siendo en ella donde han podido componer sus obras musicales. Entre aquellos artistas actuales que tiene la ciudad de Machala o que se encuentran radicados en Machala y que han sido encontrados en esta investigación como compositores de música nacional inédita tenemos los siguientes:

**Mgstr. Celso Marino Arévalo Chuchuca:** Nace el 1 de agosto de 1974 en la parroquia de Guanazán El Oro; posteriormente en el año de 1996 llega a vivir a la ciudad de Machala radicándose en ella hasta la fecha actual, formándose en la misma como músico y compositor, llegando a realizar varias obras musicales instrumentales para guitarra de ritmos contemporáneos. De lo cual también llegó a componer hasta la fecha actual una obra de género y ritmo nacional, la misma que es la siguiente:

Sanjuanito: Caminante (Arévalo, 2017).

**Mgstr. Aníbal Romero Arcaya,** compuso la obra Jambelí; una suite publicada en su trabajo de tesis previo a sacar el título de magíster en la Universidad de Cuenca (Romero, 2013).

**Lcdo. Walter Humberto Ramírez Valarezo:** Nace el 20 de marzo de 1965 en la ciudad de Loja parroquia San Sebastián el Sagrario. Se inició en la música el 3 de abril de 1982, cuando tenía 17 años de edad, adquiriendo varios reconocimientos y logros artísticos como resultado de su esfuerzo y dedicación en la composición e interpretación musical; después en esta misma edad pasó a vivir a la ciudad de Machala pero manteniendo constantes viajes entre ambas ciudades, donde aproximadamente por el año 2000 y por razones sentimentales y financieras decide radicarse completamente en Machala, misma donde continuó con sus estudios musicales universitarios, permaneciendo en ella hasta la fecha actual.

En su página web de [walterramirezmusica.blogspot.com](http://walterramirezmusica.blogspot.com) él manifiesta una trayectoria musical muy extensa, teniendo aproximadamente 97 canciones grabadas y muchas otras que aún se encuentran en proyecto para grabarse. Entre algunas de las canciones compuestas por él tenemos:

Pasacalles: Machala eres un Sueño (Ramírez, 2007, p. 52); y, Piñas Paraíso de Amor (Ramírez, 2013, p. 49).

Pasillo: Ilusiones (Ramírez, 2006, p. 51).

## ***2.4. Canciones representativas de la Ciudad de Machala***

Entre las canciones que forman parte del patrimonio cultural de la ciudad de Machala y con las cuales ella se identifica se encuentran las siguientes:

Pasacalle, Venga Conozca El Oro, junto con el pasillo Machala, amor y esperanza; por esa razón en esta investigación nos centraremos en realizar un análisis musical de estas dos obras maestras,

tomando como referencia los conceptos analíticos del libro “Armonía” de Walter Piston, junto con los conceptos teóricos musicales de la página web teoria.com de José Rodríguez Alvira; lo cual son dos fuentes de información y material musical estrechamente destacados en el ámbito educacional y muy utilizados por las escuelas de música de varios países.

## **2.5. Análisis del Pasacalle “Venga Conozca El Oro”**

### **2.5.1. Análisis del contexto**

El pasacalle Venga Conozca El Oro, se ha convertido en todo un icono para los habitantes de la ciudad de Machala, y no solo para ella sino también para toda la provincia, ejecutándose a menudo en los desfiles y fiestas patronales de cada ciudad. Esta obra fue compuesta por el compositor Guayaquileño Carlos Aurelio Rubira Infante. En el libro Cofre Musical – más de 300 joyas del pentagrama inmortal, de Francisco José Correa Bustamante, menciona que:

*"Venga conozca El Oro"* canción del genial compositor guayaquileño Carlos Aurelio Rubira Infante, compuesto en la ciudad de Machala a las cinco y media de la tarde del martes 7 de Julio de 1942. Algunos orenses propietarios de restaurantes o mesones, tanto dentro como fuera del país, han bautizado a sus negocios con el título de este famoso pasacalle (Correa, 2008, p. 373).

Este pasacalle presente una letra que exalta la belleza de la provincia, de sus mujeres, y el valor de sus hombres.

### **2.5.2. Análisis musical**

Compositor: Dr. Carlos Aurelio Rubira Infante

Compas: 2/4

Forma: binaria A - B

Modo: menor

Tonalidad: re menor

Tempo: Allegro ♩ = 120

Melodía: con carácter festivo

Textura: homofónica

Armonía: tonal

Agógica: no presenta cambios de tiempo

Dinámica: no contiene

Registro: medio, mezzosoprano en el caso de una mujer y barítono en el caso de un hombre.

Ámbito de la voz principal: del Re 4 hasta el Sol 5 para una mujer, y de Re 3 hasta el Sol 4 para un hombre.

#### **2.5.2.1. Análisis formal**

Venga Conozca El Oro, es un pasacalle de forma binaria, esta consta de 89 compases comprendidos en: introducción, sección A, sección B, seguida de una repetición para volver a repetir el mismo proceso y al final saltarse al segundo casiller.

La **Introducción** está compuesta por dos frases musicales, cada una de 8 compases dando un total de 16 compases.

Figura 5. Frases de la introducción.

La **sección A**, está compuesta por 41 compases, el cual se divide en dos periodos, el primer periodo se encuentra estructurado de dos frases de 8 compases cada una, la primera frase parte del compás 16 al 23, y la segunda frase del compás 24 al 31, dando un total de 16 compases.

Figura 6. Primer periodo de la sección A.

El segundo periodo parte del compás 32 al 56; esta se compone de tres frases, la primera parte del compás 32 al 39, la segunda del compás 40 al 47, y la tercera del compás 48 al 55 seguido de un bordoneo de bajos en el compás 56.

SEGUNDO PERIODO

Figura 7. Segundo periodo de la sección A.

La **sección B** está compuesta por un total de 33 compases, el cual se compone de dos periodos. El primer periodo se encuentra en la tonalidad de re mayor, sus frases se componen de pequeñas semifrases con silencios de blancas, la primera frase consta del compás 57 al 63, seguido del compás 64 con un bordoneo de bajos para dar lugar a la siguiente frase; esta segunda es de similar característica que la anterior, la cual se compone de pequeñas semifrases que terminan en un silencio de blanca, esta frase parte del compás 65 hasta el 71, seguido de un bordoneo de bajos en el compás 72 para dar paso al siguiente periodo.

PRIMER PERIODO DE LA SECCIÓN B

Figura 8. Primer periodo de la sección B.

El segundo periodo se encuentra en la tonalidad de re menor, la primera frase inicia en el compás número 73 hasta el 79 ejecutando en el compás 80 un bordoneo de bajos; la segunda frase parte del compás 81 al 87 terminando con un silencio de blanca en el compás 88, para posteriormente volver a repetir desde el comienzo toda la obra hasta llegar al segundo casiller y dar por terminado el pasacalle.

SEGUNDO PERIODO DE LA SECCIÓN B

Figura 9. Segundo periodo de la sección B.

### 2.5.2.2. Análisis rítmico del acompañamiento

El Pasacalle “Venga Conozca El oro” se encuentra en compas binario de 2/4, su patrón rítmico de acompañamiento es de cuatro corcheas por compás, ejecutándose después de cada frase de ocho compases un bordoneo de bajos como llamada para dar lugar a la siguiente frase, la figuración de los bordoneos es variada ejecutándose en algunos casos solo con corcheas y en otros combinando corcheas con semicorcheas.

Figura 10. Patrón rítmico de acompañamiento.

Figura 11. Bordoneo de bajos.



Figura 12. Ejemplo de variación de los bordoneos de bajos.

### 2.5.2.3. Análisis melódico

Este pasacalle presenta una textura homofónica donde la figuración de la primera voz es igual a la de la segunda voz, ejecutándose al mismo tiempo pero en diferentes grados, su ámbito melódico equivale desde un Re 4 hasta un Sol 5 en la primera voz, y desde un La 3 hasta un re 5 en la segunda voz. Sus frases se forman de 8 compases, en la sección A tienden a terminar con notas largas o silencios, y, en la sección B, en el primer periodo las frases de 8 compases se forman por pequeñas semifrases de tres compases cada una, separados por unos silencios que ocupan todo un compás, formando frases de 8 compases al incluir los silencios de negras y de blancas. Las figuras musicales utilizadas son:



Figura 13. Figuras musicales empleadas en la melodía.

Los contornos melódicos de este pasacalle son los siguientes:

Contorno melódico ondulado, presentado en la primera frase musical de la introducción.



Figura 14. Contorno melódico ondulado.

Contorno melódico simétrico, presentado en cada semifrase de la sección A hasta el compás 39.



Figura 15. Contorno melódico simétrico.

Contorno melódico descendente, presentado en la cuarta frase del segundo periodo.

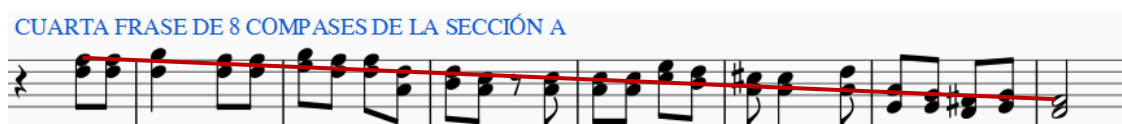




Figura 16. Contorno melódico descendente.

Contorno melódico horizontal, presentado en la segunda semifrase de la sección B.

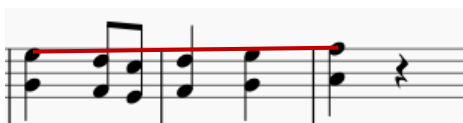


Figura 17. Contorno melódico horizontal.

Los demás contornos melódicos que presenta esta partitura son de igual similitud a los ya expuestos anteriormente.

#### 2.5.2.4. Análisis armónico

Este pasacalle se encuentra en la tonalidad de re menor, utilizando la escala menor natural y la escala menor armónica en toda la sección A, para posteriormente realizar un cambio de modo en la sección B, utilizando la tonalidad de re mayor en el primer periodo, y cambiando nuevamente a re menor en el segundo periodo de esta misma sección B, retornando nuevamente a la escala menor natural y la escala menor armónica.

La progresión armónica es la siguiente:

**Introducción**, | III | III | III | III | V7 | V7 | Im | Im | la obra empieza en el tercer grado utilizando en un comienzo las notas de la escala menor natural, hasta llegar al quinto grado quien pasa a utilizar las notas de la escala menor armónica, resolviendo con una cadencia auténtica perfecta al pasar al primer grado. A partir del compás no. 9 se vuelve a repetir la misma progresión armónica, utilizando el mismo proceso para esta frase.

#### Sección A

**Primera frase**, | Im | Im | Im | Im | Im | Im | Im | V7 | en esta secuencia de acordes se utiliza la armonía de la escala menor armónica, terminando la frase con una cadencia a la dominante.

**Segunda frase**, | V7 | V7 | V7 | V7 | V7 | V7 | V7 | Im | su progresión armónica es simple manteniéndose en el acorde de séptima de dominante para al final resolver al primer grado con una cadencia auténtica perfecta.

**Tercera frase**, | Im | Im | Im | Im | Im | Im | Im | VI | en este caso, se trabaja con la notas de la escala menor armónica, hasta resolver al sexto grado terminando con una cadencia rota.

**Cuarta frase**, | VI | VI | IV | III | III | V7 | V7 | Im | esta frase empieza en el sexto grado de la tonalidad, aspecto muy común en los pasacalles, pasando posteriormente al tercer grado para terminar con una cadencia auténtica perfecta.

**Quinta frase,** | Im | VI | VI | III | III | V7 | V7 | I | esta frase es muy similar a la anterior, con la diferencia de que empieza en el primer grado, para después en el segundo compás pasar al sexto grado, y al terminar la frase modular al modo mayor, pasando de re menor a re mayor.

## **Sección B**

**Primera frase,** | I | I | IIm | IIm | V7 | V7 | I | I | el primer periodo de esta sección es contrastante con respecto a la sección A, ya que a diferencia de la anterior esta se encuentra en modo mayor, empezando en re mayor y posteriormente pasando por otros grados de la misma tonalidad, terminando la frase igualmente en re mayor.

**Segunda frase,** | I | I | IIm | IIm | V7 | V7 | Im | Im | esta segunda frase es muy similar a la anterior, utilizando la misma secuencia de acordes con la única diferencia de que esta al terminar culmina modulando al modo menor de re.

**Tercera frase,** | III | III | III | III | V7 | V7 | Im | Im | la presente progresión de acordes es idéntica a la introducción, ya que tanto armónica como melódicamente son similares, con la diferencia de que en esta parte la melodía es cantada vocalmente, en cambio en la introducción solo es de forma instrumental.

**Cuarta frase,** | III | III | III | III | V7 | V7 | Im | Im | es similar a la anterior, teniendo los mismos acordes y cadencias. Al terminar esta frase se procede a repetir toda la obra y, en esta segunda repetición se debe ejecutar saltándose al segundo casiller, dando aun así la misma cantidad de compases en esta repetición de la frase y la misma progresión armónica.

## **2.6. Análisis del pasillo “Machala Amor y Esperanza”**

### **2.6.1. Análisis del contexto**

Esta obra fue compuesta en la ciudad de Machala, es uno de los pasillos más conocidos y difundidos de la región; Francisco Correa en su libro menciona lo siguiente:

Este pasillo es el himno popular de mis hermanos machaleños; compuesto en la ciudad de San Antonio de Machala, capital de la provincia de El Oro en el mes de julio de 1956, por el genial compositor zarumeño JOSÉ ANTONIO "Chazo" JARA AGUILAR (1922 -1976). Se estrenó oficialmente esta canción en una animada reunión en el Salón "Tívoli" de la ciudad de Machala, donde el poeta y creador de su letra Prof. KLÉBER FRANCO CRUZ (1920 -1957), tuvo la oportunidad de escucharlo por primera vez (Correa, 2008, p. 202).

Su letra es un poema hecha canción, contando con varios versos de los cuales son los siguientes:

#### ***Machala, amor y esperanza***

Pasillo

Letra: Kléber Franco Cruz

Música: José Antonio Jara Aguilar

En una verde cuna mecida por los vientos  
está Machala hermosa, un poema, una canción,  
la sonrisa del alba, el mar en sus lamentos  
la bañan de ternura allí en el corazón.

II

Con esta lira tierna del río en sus cristales,  
con la congoja triste de todo mi dolor,  
con copa de infinitos vertiéndote a raudales  
a ti dejo entregado el vino de mi amor.  
En ti asomé mi angustia ventanita del cielo,  
hontanar de mi vida, tierra dulce y de paz;  
con las letras del alma yo te rezo mi anhelo,  
en sombras del destino no morirás jamás.

III

El sol de los recuerdos, de días venturosos  
son relicario de oro de las dichas de tu ayer,  
desojando en esperas en sueños bondadosos  
buscando en tu esperanza radiante amanecer.

IV

Sultana del silencio, señora en hidalguía,  
Machala es tu nobleza el símbolo mejor,  
yo me miro en tus ojos con estas ansias más  
de ceñir en tus sienes coronas de esplendor.  
En ti asomé mi angustia, ventanita del cielo,  
hontanar de mi vida, tierra dulce y de paz;  
con las letras del alma yo te rezo mi anhelo,  
en sombras del destino no morirás jamás. (Romero, s.f. p. 28)

## **2.6.2. Análisis musical**

Compositores: música de José Antonio Jara Aguilar, y letra de Kléber Franco Cruz

Compas:  $\frac{3}{4}$

Forma: binaria A - B.

Modo: menor

Tonalidad: la menor

Tempo: moderato  $\text{♩} = 105$

Melodía: con carácter romántico

Textura: homofónica

Armonía: tonal

Agógica: no presenta cambios de tiempo

Dinámica: no contiene

Registro: medio; mezzosoprano en el caso de una mujer y barítono en el caso de un hombre.

Ámbito de la voz principal: del La 4 hasta el Mi 5 para una mujer, y de La 3 hasta el Mi 4 para un hombre.

### **2.6.2.1. Análisis formal**

Este pasillo muestra una forma binaria de A y B; compuesta por un total de 63 compases, presentando el siguiente orden: introducción, sección A, estribillo, sección B y estribillo, para posteriormente volver a repetir todo el proceso a partir del quinto compás, y en la última parte de la sección B saltarse hasta la coda y dar por terminado el pasillo.

La **Introducción** está formada por los cuatro primeros compases, esta empieza con un silencio de corchea seguida de una melodía a dos voces, presentando el acompañamiento en clave de fa a partir del segundo compás.

INTRODUCCIÓN  
♩ = 105

Figura 18. Introducción cuatro compases (1 – 4).

La **sección A**, se compone de un periodo contrastante de 16 compases, este contraste se debe a que la primera frase compuesta por 8 compases es diferente tanto armónica como melódicamente de la segunda frase compuesta también por 8 compases. La primera frase parte del compás 5 al 12, y la segunda frase del compás 13 al 20.

PRIMER PERIODO  
PRIMERA FRASE DE 8 COMPASES DE LA SECCIÓN A

SEGUNDA FRASE DE 8 COMPASES DE LA SECCIÓN A

Figura 19. Sección A del compás 5 al 20.

El **estribillo**, parte del compás 21 al 24, mostrando una frase de 4 compases.

21 **ESTRIBILLO**

E7 Am E7 Am

Figura 20. Estribillo del compás 21 al 24.

**La sección B** es la parte más extensa de la obra, teniendo un total de 32 compases. Parte del compás 25 hasta el 56, esta consta de dos periodos, cada periodo presenta dos frases de 8 compases, teniendo un total de 16 compases por periodo. El primer periodo es paralelo por tener las dos frases muy parecidas, ya que tanto armónica como melódicamente presentan la misma similitud.

25 **PRIMER PERIODO**  
**PRIMERA FRASE DE 8 COMPASES DE LA SECCIÓN B**

F C Am Am

31 **SEGUNDA FRASE DE 8 COMPASES DE LA SECCIÓN B**

Am E7 Am F F F

36 C Am> Am> E7> Am

Figura 21. Primer periodo de la sección B.

El segundo periodo es contrastante, ya que la primera frase de 8 compases es diferente a la segunda frase de 8 compases, presentando diferencias armónicas y melódicas.

SEGUNDO PERIODO  
TERCERA FRASE DE 8 COMPASES DE LA SECCIÓN B

CUARTA FRASE DE 8 COMPASES DE LA SECCIÓN B

To Coda

Figura 22. Segundo periodo de la sección B.

El **segundo estribillo** consta de 4 compases, desde el 57 hasta el 60, siendo muy similar al primer estribillo ejecutado anteriormente.

SEGUNDO ESTRIBILLO

D.S. al Coda

Figura 23. Segundo estribillo.

Una vez ejecutado hasta este punto, se vuelve a repetir todo el pasillo, partiendo del compás 5 hasta llegar al compás 53, para posteriormente saltarse a la coda que es a partir del compás 61 y así llegar al compás 63, que es el final de este pasillo ecuatoriano.



Figura 24. Salto a la Coda.

### 2.6.2.2. Análisis rítmico

Este pasillo se encuentra en compás de  $\frac{3}{4}$ , presenta en el acompañamiento dos tipos de patrones rítmicos, el primero es: corchea, negra, corchea, negra, ejecutándose la primera negra con un acento. El segundo es un grupo de seis corcheas por compás, utilizando un picado ligado en todas ellas, ejemplo:



Figura 25. Primer patrón rítmico.



Figura 26. Segundo Patrón rítmico.

### 2.6.2.3. Análisis melódico

El presente pasillo muestra una melodía con una textura homofónica, teniendo la primera y la segunda voz la misma figuración, ejecutándose la mayor parte a una distancia de tercera. Sus semifrases se componen de 4 compases, y de 8 las frases completas, más, su introducción y los estribillos están formados por pequeñas frases de 4 compases. En los estribillos en la voz principal se utilizan mordentes a manera de adornos; sus figuras musicales son:



Figura 27. Figuras y silencios musicales utilizados en este pasillo.

Los tipos de contornos melódicos en este pasillo son variados, los cuales son:

Contorno melódico simétrico, se presentan en pasajes como la introducción.



Figura 28. Contorno melódico simétrico.

Contorno melódico horizontal, se presentan en pasajes como en las pequeñas ideas musicales de la primera frase.



Figura 29. Contorno melódico horizontal.

Contorno melódico descendente, presentado en pasajes como en la primera frase de la sección B.



Figura 30. Contorno melódico horizontal.

#### 2.6.2.4. Análisis armónico

En la parte armónica se utiliza una combinación de la escala menor natural con la escala menor armónica junto con algunos intercambios tonales momentáneos, utilizando la función de dominante como medio moduladorio para facilitar la llegada al próximo grado de la escala. La progresión armónica es la siguiente:

**Introducción**, | Im | Im | V7 | Im | se utiliza la escala menor armónica, ejecutándose la sensible en el acorde de dominante, con una cadencia auténtica perfecta.

##### Sección A

**Primera frase**, | Im | Im | I7 | IVm | VII7 | VII7 | VII7 | III | esta empieza en el acorde de La menor que es el primer grado de la tonalidad, pero al llegar al tercer compás el primer grado pasa a cumplir la función de dominante para ayudar a resolver al IV grado menor, pasando después al VII7, adquiriendo la función de dominante y tomar así al III grado de la tonalidad como si fuera la tónica o primer grado de do mayor.

**Segunda frase**, | Im | V7 | II7 | V7 | Im | Im | V7 | Im | en esta progresión, al comienzo utiliza las notas de la escala armónica para ejecutar el V7, más, al llegar al II7 pasa a cumplir la función de dominante secundaria para posteriormente llegar a la dominante de la menor y después terminar con una cadencia auténtica perfecta.

**Estrillo**, | V7 | Im | V7 | Im | este círculo armónico solo se compone de dos acordes diferentes pero que están dentro de la escala armónica menor.

##### Sección B

**Primer frase**, | VI | VI | VI | III | Im | Im | Im V7 | Im | esta frase empieza en el sexto grado (aspecto muy característico de los pasillos) utilizando la escala de La menor natural y armónica, terminando con una cadencia auténtica perfecta.

**Segunda frase**, | VI | VI | VI | III | Im | Im | V7 | Im | aquí utiliza una armonía muy similar a la frase anterior teniendo una pequeña variación en el 7mo compás, ejecutando solo el V7 en vez del Im y después el V7.



**Tercera frase,** | Im | V7 | V7 | Im | Im | V7 | V7 | Im | en esta progresión de acordes, solo se alterna entre el primero y el quinto grado dominante, terminando en el primer grado con una cadencia autentica perfecta.

**Cuarta frase,** | I7 | I7 | IVm | Im | Im | V7 | Am | en el primer compás empieza solo la melodía sin el acompañamiento a manera de anacrusa, ejecutándose a partir del segundo compás el acompañamiento, comenzando con el primer grado a manera de dominante, hasta llegar al acorde de Re menor, cumpliendo este la función de cuarto grado de la tonalidad de la menor, utilizando posteriormente las alteraciones de la escala armónica menor, terminando en el primer grado con una cadencia autentica perfecta.

**Estribillo,** | V7 | Im | V7 | Im | este estribillo es similar al anterior sin haber ninguna modificación en su armonía.

**Coda,** | Im | Im | V7 | Im | se ejecutan cuatro compases de acordes, utilizando una cadencia autentica perfecta.

### ***3. Marco Metodológico (materiales y métodos)***

#### ***3.1. Metodología***

Uno de los problemas principales que encontramos en el ámbito artístico musical de la ciudad de Machala es la falta de compositores académicos de música nacional, o músicos empíricos que creen canciones nacionales; por ello el objeto de este trabajo de investigación es estudiar algunos de los diferentes géneros y ritmos musicales ecuatorianos para enriquecer el repertorio académico de los Colegios de Artes de la Ciudad de Machala a través de una composición autóctona de una obra musical para piano típica de la cultura montubia oreense y específicamente para la ciudad de Machala; por ello se planteó la utilización de los métodos inductivo-deductivo y analítico-sintético y así lograr comprender los procesos de análisis y requerimientos musicales necesarios para la realización de este trabajo de investigación.

Se analizó los géneros y ritmos nacionales ecuatorianos con los que la ciudad de Machala se siente más identificada, los cuales se sacó como conclusión que son aquellas canciones más sonadas o escuchadas por los habitantes de la ciudad, logrando así identificar el tipo de estructura, ritmo, forma, textura, armonía, cadencias, tempo o movimiento, para posteriormente después de haber analizado en detalle cada una de sus características, poder proceder a la realización de una composición musical de una obra ecuatoriana para piano de estilo costeño, eligiendo el género musical Pasillo, por ser uno de los más difundidos y escuchados no solo en la ciudad de Machala sino también en todo el territorio ecuatoriano.

### ***4. Resultados***

Después de haber analizado e investigado los procesos compositivos y estructurales de estos dos géneros y ritmos nacionales como son el pasillo y el pasacalle ecuatoriano, se procedió a crear un pasillo de estilo costeño para la ciudad de Machala, de carácter instrumental, aportando con arreglos más afines al contexto sociocultural de este tiempo, pero sin dejar de lado la esencia musical del pasillo ecuatoriano. Para esto se ha tomado en cuenta las aportaciones e investigaciones hechas anteriormente por aquellos autores que se encuentran descritos y referenciados en este TFM; dando así continuación a lo que ya ha sido descubierto en tiempos pasados por otros investigadores, logrando aportar con nuevas propuestas y conceptos científicos, que dan continuidad al desarrollo artístico de la composición musical regional de este país, como lo es la república del Ecuador. Tomando así mismo como referencia para este análisis, los conceptos musicales de la armonía tonal del libro “Armonía” de Walter Piston junto con algunos otros conceptos musicales de la página web teoría.com de José Rodríguez Alvira.

#### ***4.1. Análisis del contexto***

El pasillo “Mi Amada Machala” fue compuesto con ese espíritu del profundo apego y aprecio que siento por mi bella ciudad, inspirándome en lo hermoso de su naturaleza, sus gentes, sus parques, sus climas, y de ese ambiente trabajador, entusiasta y soñador con el que se caracteriza esta capital. Teniendo como referencia los análisis de las canciones anteriores, escritas por autores que lamentablemente ya no están con nosotros, pero reconociendo que su memoria y legado permanecerá en la mente y corazón de los ecuatorianos hasta la posteridad, se procedió a componer esta obra dando lugar a la inspiración personal, conforme a lo que se percibe en el entorno actual de la ciudad, pero así mismo intentando permanecer con aquellas características propias del pasillo ecuatoriano, para lo cual presentaré un breve análisis de la obra compuesta en este trabajo investigativo.

#### ***4.2. Análisis musical***

Compositor: Cristhian Benigno Jara Jimenes.

Compás:  $\frac{3}{4}$ .

Forma: binaria A – B.

Modo: menor.

Tonalidad: la menor.

Tempo:  $\text{♩} = 105$ .

Melodía: de carácter instrumental, alegre y dinámico.

Textura: homofónica.

Armonía: tonal.

Agógica: no hay cambios de tiempo.

Dinámica: mp, mf, f, crescendo, decrescendo.

Ámbito de la melodía: de un G3 hasta un F6 del piano.

#### 4.2.1. *Análisis formal*

Presenta una forma binaria representada con las letras A y B, teniendo un total de 110 compases, empezando con una introducción, para después dar inicio a la sección A, y así continuar con un estribillo y dar lugar a la sección B, para inmediatamente después terminar con una coda.

**La introducción** está compuesta por dos frases, cada una de ellas formada de 8 compases, dando un total de 16 compases; la primera que constituye el antecedente y la segunda el consecuente.

The musical score for the introduction is presented in four systems, each with a measure number (1, 5, 9, 13) at the beginning. The tempo is marked as  $\text{♩} = 105$ . The first system (measures 1-4) is labeled 'ANTECEDENTE' and begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system (measures 5-8) continues the antecedent phrase. The third system (measures 9-12) is labeled 'CONSECUENTE' and begins with a forte (*f*) dynamic. The fourth system (measures 13-16) concludes the 16-measure introduction. The score is written for piano with treble and bass staves, featuring various chords and melodic lines.

Figura 31. Introducción de 16 compases.

**La sección A** parte del compás número 17 hasta el compás número 44, contando con 4 frases. La primera está formada de 8 compases siendo el antecedente la primera semifrase de 4 compases y la siguiente mitad el consecuente.

17 ANTECEDENTE I FRASE DE 8 COMPASES *mp*

21 CONSECUENTE *mf*

Figura 32. Primera frase de la sección A.

La siguiente frase que parte del compás 25 hasta el 28 es contrastante con la frase anterior, y se la puede considerar de varias maneras, ya que estos 4 compases actúan como una preparación y llamada para las siguientes dos frases; dando la idea de que esta primera frase de 4 compases sería el antecedente de la siguiente de 8 compases, pero al mismo tiempo la frase que parte del compás 29 hasta el 36, también puede cumplir la función de antecedente de la frase siguiente el cual parte del compás 37 al 44 viniendo a ser esta última el consecuente, dando un total de 20 compases, siendo este último un juego de bajos, utilizado para dar paso al estribillo.

25 II FRASE DE 4 COMPASES III FRASE DE 8

30 COMPASES

35 IV FRASE DE 8 COMPASES

40

Figura 33. Continuación de las frases de la sección A.

El **estribillo** parte del compás 45 hasta el compás 52, teniendo un total de 8 compases, concluyendo con un bordoneo de bajos para dar paso a la siguiente sección.

45

*mf*

49

Figura 34. Estribillo de 8 compases.

**La sección B** así mismo es extensa contando con un total de 41 compases, el mismo que se distribuye de la siguiente manera: la primera frase se compone de 10 compases, siendo la primera semifrase los cuatro primeros compases y los 6 restantes la siguiente semifrase, empezando del compás 53 al 62, terminando el compás 62 con una melodía a manera de llamada, siendo la última nota un glisando que permite dar paso a la siguiente frase.

53 I FRASE DE 10 COMPASES DE LA SECCIÓN B

55

57

59

61

Figura 35. Primera frase de 10 compases de la sección B.

La segunda frase empieza desde el compás 63 hasta el 70, terminando con un juego de arpegios que van desde un registro grave hasta uno agudo, dando así lugar a la siguiente frase el cual vendría a ser el consecuente; esta tercera frase cuenta con un total de 8 compases, partiendo del número 71 al 78, terminando con un descenso partiendo desde la tónica y dirigiéndose hasta la dominante pero ejecutándose esta última a partir de la siguiente frase, conectándose la una con la otra.

63 **II FRASE DE 8 COMPASES DE LA SECCIÓN B**

69 **III FRASE DE 8 COMPASES DE LA SECCIÓN B**

73

Figura 36. Segunda y tercera frase de la sección B.

La cuarta frase parte del compás 79 al 86, concluyendo el compás 86 con arpeggios en la primera voz, para así conectarla con la quinta frase el cual es una variación de esta tercera, partiendo del compás 87 hasta llegar al 93, terminando este último compás con un juego de bajos.



79 IV FRASE DE 8 COMPASES DE LA SECCIÓN B

84

V FRASE DE 7 COMPASES DE LA SECCIÓN B

87

89

91

Figura 37. Cuarta y quinta frase de la sección B.

**La coda** empieza en el compás 94 hasta llegar al 110 que es el final de esta obra, siendo la misma una repetición de la introducción, con la única diferencia de que esta se encuentra al final, añadiendo un compás a la última frase para dar una terminación conclusiva fuerte.

Figura 38. Primera y segunda frase de la coda.

#### 4.2.2. Análisis rítmico del acompañamiento

El pasillo “Mi Amada Machala” se encuentra en compás ternario de  $\frac{3}{4}$ , su patrón rítmico de acompañamiento es de seis corcheas por compás, todas ellas en base a un acorde, siendo las dos primeras una nota por cada corchea, seguida de la tercera figuración con doble nota si a esta se la ve de forma vertical, para después volver a tocar las siguientes dos corcheas con una nota cada una, terminando la sexta figuración con doble nota al observarla de forma vertical. Otro patrón rítmico utilizado es un juego de bajos a manera de llamada para dar lugar a la nueva frase. Y un tercer patrón empleado es uno muy similar al primero pero con la diferencia de tener dos corcheas un silencio de corchea y tres corcheas más.

Figura 39. Ejemplos de patrones rítmicos del acompañamiento.

### 4.2.3. *Análisis melódico*

La textura de este pasillo es homofónica, presentando una primera y segunda voz en la melodía, ejecutándolo a manera de notas dobles al observarlo de forma vertical, manteniendo la misma figuración en las dos voces a una distancia de: terceras, cuartas, octavas, y en ciertos casos presentando hasta tres o cuatro voces en la clave de sol. Su ámbito equivale desde un Sol 3 hasta un Fa 6, utilizando varios tipos de figuraciones. Sus frases están formadas de 8 compases, excepto con la expuesta a partir del número 53, contando con un total de 10 compases; así también con la indicada en el número 87, contando con 7 compases; y la que empieza en el número 102, con un total de 9 compases; así mismo la frase musical presentada en el compás 25 puede ser analizada de diferentes puntos de vista, la una como frase de 12 compases partiendo del número 25 hasta llegar al 36, o como una frase de 4 compases para dar lugar a la siguiente de 8 compases.

### 4.2.4. *Análisis armónico*

Este pasillo se encuentra en tonalidad de la menor, utilizando las notas de la escala natural y armónica; cambiando por momentos la función del acorde de tónica a función de dominante, con el fin de ayudar a resolver al próximo acorde. La progresión armónica es la siguiente:

#### **Introducción**

**Primera frase:** | Im | V7 | V7 | Im | Im | V7 | V7 | Im | el primer compás empieza solo con la melodía sin acompañamiento a manera de anacrusa, iniciando el patrón rítmico de acompañamiento a partir del segundo compás con el V grado dominante, utilizando la armadura de la escala armónica, concluyendo esta progresión con una cadencia auténtica perfecta, ejecutándose en el último compás un bordoneo de bajos para dar lugar a la siguiente frase.

**Segunda frase:** | Im | V7 | V7 | Im | Im | V7 | V7 | Im | esta progresión armónica es muy similar a la primera frase, con la diferencia de que ya no empieza a manera de anacrusa, sino con una sucesión de notas en el bajo, partiendo del I grado y descendiendo hasta llegar al V grado dominante.

#### **Sección A:**

**Primera frase:** | Im | III | V7 | Im | Im | III | V7 | Im | en esta progresión, al encontrarse en el primer grado, se utiliza la armadura de la escala menor natural y, cuando se encuentra en el quinto grado, se utiliza la armadura de la escala armónica, terminando con una cadencia auténtica perfecta.

**Segunda frase:** | Im | VII | VII | III | en esta sucesión de acordes se utiliza la armadura de la escala menor natural, terminando con una cadencia hacia la tercera del acorde.

**Tercera frase:** | III | V7 | V7 | Im | Im | V7 | V7 | Im | esta empieza en el tercer grado, empleando la armadura de la escala menor natural y utilizando la armadura de la escala armónica solo al encontrarse en el quinto grado dominante, concluyendo con una cadencia auténtica perfecta.

**Cuarta frase:** | Im | V7 | V7 | Im | Im | V7 | V7 | Im | esta progresión es muy similar a la anterior, con la única diferencia de que el primer compás ya no empieza en el III grado sino en el I grado menor.

**Estribillo:** | Im | V7 | V7 | Im | Im | V7 | V7 | Im | este estribillo es similar a la segunda frase de la introducción, el cual emplea la misma progresión armónica.

## **Sección B**

**Primera frase:** | III | III | VII | VII | III | III | V7 | V7 | Im | Im - I7 | esta progresión armónica de 10 compases, pretende dar una sensación soñadora y fantasiosa. La misma empieza en el tercer grado, utilizando la armadura de la escala menor natural y empleando las alteraciones de la escala armónica al pasar al V7; terminando con una cadencia auténtica perfecta, pero cambiando rápidamente del I grado menor al I grado mayor séptimo, adquiriendo la función de dominante, y así dar lugar a la siguiente progresión armónica.

**Segunda frase:** | IVm | VII | III | VI | IIdis | V7 | Im | I7 | en este enlace de acordes se utiliza una progresión armónica por cuartas, empleando la armadura de la escala menor natural y utilizando las alteraciones de la escala armónica solo al pasar al V7, concluyendo con una cadencia auténtica perfecta, pero cambiando rápidamente en el siguiente compás la función del primer grado de tónica a función de dominante, y así dar continuidad a la siguiente frase musical.

**Tercera frase:** | IVm | VII | III | VI | IIdis | V7 | Im | Im | este círculo armónico es similar al anterior, pero con la diferencia de que el último compás ya no termina en función de dominante, sino con un descenso, partiendo del primer grado menor hasta llegar al V7, lo cual, este acorde de V7 empieza al dar inicio al siguiente compás perteneciente a la cuarta frase.

**Cuarta frase:** | V7 | V7 | Im | Im | V7 | V7 | Im | Im | esta progresión solo utiliza los grados V7 y Im terminando con una cadencia auténtica perfecta.

**Quinta frase:** | V7 | V7 | Im | Im | V7 | V7 | Im | esta quinta frase es una variación de la expuesta anteriormente, modificando solo la parte melódica pero ejecutando los mismos acordes, con la única diferencia de que al final solo ejecuta un compás en el I grado y no dos, dando un total de 7 compases.

## **Coda**

**Primera frase:** | Im | V7 | V7 | Im | Im | V7 | V7 | Im | esta progresión es similar a la primera frase de la introducción, con la diferencia de que en el primer medio tiempo donde la melodía está en silencio, el acompañamiento ejecuta con un arpeggio el acorde de primer grado, ejecutándose propiamente el patrón rítmico del pasillo a partir del segundo compás.

**Segunda frase:** | Im | V7 | V7 | Im | Im | V7 | V7 | Im | Im | de igual manera esta es muy similar a la segunda frase de la introducción, variando solamente el final, añadiendo un nuevo compás pero permaneciendo en el I grado menor, y así dar una terminada conclusiva fuerte.

## **5. *Discusión y Conclusiones***

La composición que tuvo lugar este trabajo investigativo, está asociada a poder generar las técnicas y requerimientos necesarios para crear una obra musical de género y ritmo nacional, específicamente centrándose en el pasillo y el pasacalle ecuatoriano; ya que al realizar esta investigación se pudo hallar que, según la encuesta nacional realizada por Oswaldo Carrión, el género y ritmo nacional que la población ecuatoriana más prefiere es, en primer lugar el pasillo y, en segundo lugar el pasacalle; por lo cual en esta investigación se trató con mayor profundidad, el estudio y análisis de estos dos géneros y ritmos autóctonos de música ecuatoriana, por ser los más conocidos y escuchados en la cultura montubia oreense de la ciudad de San Antonio de Machala; mostrando en el mismo los aspectos y exigencias necesarias para lograr componer un pasillo y un pasacalle de género y ritmo nacional ecuatoriano.

Este trabajo, así mismo pretende enriquecer el repertorio pianístico de los estudiantes de los colegios de artes en música; ya que en el ámbito artístico musical, una de las debilidades que tiene la ciudad de Machala, es la falta de compositores de género y ritmo nacional, lo cual es de suma importancia para elevar el nivel académico, no solo sobre obras musicales de género, estilo y ritmo extranjero, sino también bajo una perspectiva contextual socio-histórica, en donde los ecuatorianos también se sientan identificados con sus raíces de música indígena nacional.

Por ello es de suma importancia poder ir desarrollando y refinando los aspectos técnicos de composición e interpretación de la música nacional ecuatoriana, dando lugar a la creación de nuevas melodías que vallan a la par con nuestra realidad actual, y no solamente con la realidad de hace muchos años atrás, sin tampoco desmerecer el gran valor musical y sentimental de muchas de las composiciones de antaño que, aún hasta el día de hoy representan un tesoro para nuestra nación.

También es importante mencionar que, al encontrar a solo dos compositores que en la antigüedad aportaron al repertorio de la música nacional de la ciudad de Machala a pesar de no ser machaleños, como lo es la vida de José Antonio Jara Aguilar y Carlos Aurelio Rubira Infante, nos damos cuenta de la necesidad de contribuir al avance y desarrollo investigativo en el campo artístico musical de la provincia de El Oro, para así generar un creciente nacimiento de nuevos compositores que ayuden a elevar el nivel artístico musical de la ciudad de Machala; ya que al contar con un escaso material histórico musical de este bello arte, difícilmente se puede dar un progreso a nivel cultural con la composición de nuevas obras de musical nacional.

### **5.1. *Limitaciones***

Entre aquellas limitaciones que se presentaron en esta investigación tenemos las siguientes: la falta de datos y de estudios previos de investigación sobre el tema de los géneros y ritmos musicales ecuatorianos que existen o existieron en la cultura montubia oreense, entre uno de estos ritmos es la

llamada polca (polka) orense, del cual no se encontraron ni partituras, ni autores que pertenezcan o hayan pertenecido a la provincia de El Oro y que escribieran o grabaran este género y ritmo musical que caracterizo a esta población y, específicamente a la ciudad de Machala.

Otra limitación encontrada es, que por razones de tiempo se imposibilita estudiar a fondo todos los géneros y ritmos musicales existentes en el Ecuador, ya que pretender abarcar a todos ellos en este TFM demandaría de un lapso de tiempo mucho más extenso, por esa razón solo se estudió a profundidad el género y ritmo musical del pasillo y pasacalle ecuatoriano.

Una última limitación encontrada son los muy escasos compositores de música nacional que posee en la actualidad la ciudad de Machala, por lo que esto contribuyó a una escasa información de los géneros y ritmos musicales que tiene la cultura orense.

## **5.2. Prospectiva**

Después de haber realizado este trabajo investigativo, se a podido descubrir e indagar sobre los aspectos compositivos de la música de género y ritmo nacional ecuatoriano, y a través de esta, también quedan abiertas nuevas líneas de trabajo para futuras investigaciones, como son: conocer las formas compositivas primitivas de la polca orense, así como los músicos y cantantes que influyeron y ejecutaron este género y ritmo nacional propio de la cultura montubia costeña de la provincia de El Oro. Otro campo investigativo que se abre, es el descubrimiento de las 255 obras o canciones del músico y cantante zarumeño José Antonio Jara Aguilar, junto con la recopilación de todas sus grabaciones hechas mientras aun estuvo en vida.

## **6. Referencias Bibliográficas**

Arévalo, C. (2017). *Análisis estructural en las obras de género pasillo porque me haces sufrir y Quito de mi amor, del compositor zarumeño José Antonio (CHASO) Jara*. (Tesis de Maestría). Universidad de Cuenca, Ecuador. Recuperado de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/27091>.

Arévalo, C. (2017). Caminante – Sanjuanito. *Fiel Copia de Documentos Exhibidos en Original No. 20170701005C00569*. Machala: Notaría Quinta.

Carrión, J. (2002). *Lo Mejor del Siglo XX - Música Ecuatoriana Previa Encuesta Nacional - Tomo II*. Quito-Ecuador: Ediciones Duma.

Correa, F. (2008). *Cofre Musical – Más de 300 joyas del pentagrama inmortal*. Guayaquil: Editorial Arquidiócesana "Justicia y paz".

Díaz, S. H. (2012). La identidad musical del Ecuador: el pasillo. *RICIT: Revista Turismo, Desarrollo y Buen Vivir*, 4, 58-70.

España, S. (15 de septiembre de 2018). Muere Carlos Rubira Infante, el compositor que puso letra al sentimiento patrio de Ecuador. *El País*. Recuperado el 05 de diciembre de 2018 de [https://elpais.com/cultura/2018/09/15/actualidad/1536986978\\_260592.html](https://elpais.com/cultura/2018/09/15/actualidad/1536986978_260592.html).

Falleció Carlos Rubira Infante a los 96 años, (14 de septiembre de 2018). *Últimas Noticias*. Recuperado el 05 de diciembre de 2018 de <https://www.ultimasnoticias.ec/farandula/muerte-carlosrubirainfante-musica-guayaquil-artista.html>.

Falleció Carlos Rubira Infante, compositor de 'Guayaquileño, madera de guerrero' (14 de septiembre de 2018). *EL UNIVERSO*. Recuperado el 05 de diciembre de 2018 de <https://www.eluniverso.com/entretenimiento/2018/09/14/nota/6952808/fallecio-carlos-rubira-infante-compositor-guayaquileno>.

Godoy, A. (2012). *Módulo de Historia de la Música del Ecuador*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

Guerrero, E. (2000). *Pasillos y pasilleros del Ecuador: breve antología y diccionario biográfico*. Quito: Abya-yala.

Guerrero, P. (2004). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, tomo II*. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA y el Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana, 2004 – 2005.

Montúfar, K. (2011). *La danza folclórica ecuatoriana*. (Tesis de Licenciatura). Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Ecuador. Recuperado de <http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/10783>.

Oxford Dictionaries. (2018). *Spanish Oxford Living Dictionaries*. Recuperado el 16/10/2018 de <https://es.oxforddictionaries.com/definicion/composicion>.

Pañi, P., & Carlos, J. (2011). *Análisis interpretativo de las obras, Non PuI Andrai, Aunque me cueste la vida, El alma en los labios, y la Chola Cuencana*. (Tesis de Licenciatura). Universidad de Cuenca, Ecuador. Recuperado de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/3175>.

Pazmiño, T. (2012). *Recuperación del Patrimonio Musical Intangible del Ecuador 1*. Quito: CCE.

- Pazmiño, T. (2012). *Recuperación del Patrimonio Musical Intangible del Ecuador 3*. Quito: CCE.
- Piston, W. (1998). *Armonía*. España: SpanPress Universitaria.
- Ramírez, W. (2006). Ilusiones – Pasillo. *Instituto Ecuatoriano de la Propiedad Intelectual – Certificado No.025055*. Recuperado el 12 de diciembre de 2018 de [https://drive.google.com/file/d/12lyNVHynS\\_YdLh7AI-yoWzUPxwdLbvoI/view](https://drive.google.com/file/d/12lyNVHynS_YdLh7AI-yoWzUPxwdLbvoI/view).
- Ramírez, W. (2007). Machala Eres Un Sueño – Pasacalle. *Instituto Ecuatoriano de la Propiedad Intelectual – Certificado No. 027653*. Recuperado el 12 de diciembre de 2018 de [https://drive.google.com/file/d/12lyNVHynS\\_YdLh7AI-yoWzUPxwdLbvoI/view](https://drive.google.com/file/d/12lyNVHynS_YdLh7AI-yoWzUPxwdLbvoI/view).
- Ramírez, W. (2013). Piñas Paraíso de Amor – Pasacalle. *Instituto Ecuatoriano de la Propiedad Intelectual – Certificado No. CUE-001097*. Recuperado el 12 de diciembre de 2018 de [https://drive.google.com/file/d/12lyNVHynS\\_YdLh7AI-yoWzUPxwdLbvoI/view](https://drive.google.com/file/d/12lyNVHynS_YdLh7AI-yoWzUPxwdLbvoI/view).
- Romero Arcaya, A. (2013). *Composición y recital de la Suite: Jambelí*. (Tesis de Maestría). Universidad de Cuenca, Ecuador. Recuperado de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/3375>.
- Romero, H. (s.f.). *José Antonio Jara: Grandeza y Tragedia del “Chazo” Jara*. Machala: CCE, Núcleo de El Oro.
- Sandoval, J. (2009). *Música patrimonial del Ecuador*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Rodríguez, J. (2006). *Teoría*. Recuperado el 22 de noviembre de 2018 de <http://teoria.com/es/aprendizaje/>.
- Villón, D. (2017). *Influencia del Pasillo Nacional y su Proceso de Identificación en la Formación de la Cultura Costeña Ecuatoriana*. (Tesis de Licenciatura). Universidad de Guayaquil, Ecuador. Recuperado de <http://repositorio.ug.edu.ec/handle/redug/19352>.
- Wong, K. (2011). La música nacional: una metáfora de la identidad nacional ecuatoriana. *Revista Ecuador Debate*, 84, 177 – 191.

## **7. Discografías**

- Coro del Trébol (1984). *Machala, amor y Esperanza*. *Círculo Deportivo Trébol* [CD de vinilo]. Guayaquil, Ecuador: Fediscos.



Coro del Trébol (1984). *Venga Conozca El Oro. Círculo Deportivo Trébol* [CD de vinilo]. Guayaquil, Ecuador: Fediscos.

Jara, J. (1965). *Acuarela Machala. Dúo Jara Orellana y conjunto Fénix* [CD de vinilo]. Guayaquil, Ecuador: IFESA.

Jara, J. (1965). *¿Olvidarte? ¡Jamás!. Dúo Jara Orellana y conjunto Fénix* [CD de vinilo]. Guayaquil, Ecuador: IFESA.

Jara, J. (1965). *Provincia de El Oro. Linda Tierra Mía* [CD de vinilo]. Guayaquil, Ecuador: IFESA.

Jara, J. (s.f.). *Orensita. Dúo Jara Romero* [CD de vinilo]. Guayaquil, Ecuador: IFESA.

## **8. ANEXOS**

**ANEXO 1**

**Obras musicales compuestas por compositores machaleños.**

Score

# CAMINANTE

Sanjuanito

Celso Arévalo

Celso Arévalo



Classical Guitar

4

8

12

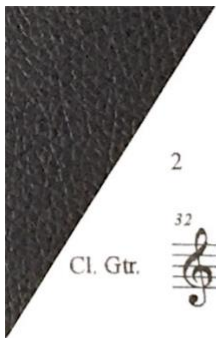
16

20

24

28

©Celso Arévalo



2

CAMINANTE



Cl. Gtr. 32

Cl. Gtr. 36

Cl. Gtr. 40

Cl. Gtr. 44

Cl. Gtr. 48

Cl. Gtr. 52

Cl. Gtr. 56

Cl. Gtr. 60

Cl. Gtr. 64

CAMINANTE

3



68 Cl. Gtr.

72 Cl. Gtr.

76 Cl. Gtr.

80 Cl. Gtr.

84 Cl. Gtr.

88 Cl. Gtr.

92 Cl. Gtr.









3

Edis  
Op. 11

p mf

Op. 11

Tasaalle

Machala eres un sueño

$\downarrow = 120$  Dm

Handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves. The score is written in 3/4 time and includes lyrics in Spanish. The lyrics are: "Machala eres un sueño, esta bonita, que Lindacos ha un chulo, Ca ri, tal de la ro, vira en FM, que en la 3ª can tierra no, machala, que me que re, que si, Ba rrios co nos que san". The score includes various guitar chords such as Dm, Gm, AM, and FM, and some words are written above the notes. The handwriting is in black ink on a white background.

Handwritten musical score in G major, 2/4 time, with lyrics in Spanish. The score consists of 14 staves of music with corresponding chords and lyrics written below.

**Lyrics:**  
 viente un día te vie ron Na cer por los Centro  
 cardí nales sexten diótu pobla ción yhojete miran  
 isobe ra na! con o ños de ad mi ra ción  
 Cuando abra su puerta de oro tere cí bel bana  
 nero y les da la bienve ni da a pro pio ya  
 ex tran je ros EL Par que pe respaz mi ño y el pa  
 se o cul tu ral Plaza central las mer cedes  
 y su her mo sa ca te dral

**Chords:** Gm, CM, FM, AM, Dm, EM, GM, DM, CM, FM, AM, GM, DM.



Cl=136 AMINAS TARNISO DE AMOR Am Em F#m Cm E

Musical staff with notes and chords: Am, Em, F#m, Cm, E

Musical staff with notes and chords: Am, Em, F#m, Cm, E

Musical staff with notes and chords: Am, Em, F#m, Cm, E

Musical staff with notes and chords: Am, Em, F#m, Cm, E

Musical staff with notes and chords: Am, Em, F#m, Cm, E

Musical staff with notes and chords: Am, Em, F#m, Cm, E

Musical staff with notes and chords: Am, Em, F#m, Cm, E

Musical staff with notes and chords: Am, Em, F#m, Cm, E

Musical staff with notes and chords: Am, Em, F#m, Cm, E

Musical staff with notes and chords: Am, Em, F#m, Cm, E

Musical staff with notes and chords: Am, Em, F#m, Cm, E

Musical staff with notes and chords: Am, Em, F#m, Cm, E

Sebas y Misica  
Dorotea A Ramirez  
Tatiana G. Castro  
Alcivar Valverde

## **ANEXO 2**

**Obras musicales representativas de la ciudad de Machala: pasacalle “Venga Conozca El Oro” (Carrión, 2002), y pasillo “Machala, Amor y Esperanza” (Romero, s.f.)**

## 68 VENGAN CONOZCA EL ORO

## Pasacalle

Letra y música: Dr. CARLOS RUBIRA INFANTE

Piano

9

Or-gu-llo-so me

18

sien-to ha-ber na-ci-do en El O-ro que-ri-da pro-vin-cia de E-cua-dor la pro - vin-cia que

26

siem-pre ha de-fen-di-do con el de-ber cum-pli-do a la Pa-tria con ho-nor el o-ren-se siem-pre se ha dis-tin-

35

gui-do en ser el pre-fe-ri-do en nues-tra gran na-ción. El o - ren - se es o-ro en su pa-

43

la-bra es o-ro en su te-ru-ño y o-ro en su co-ra-zón ra-zón tie-ne de co-no-cer El

51

O-ro que es el ri-co te-so-ro que tie-ne mi E-cua-dor. Ven-ga co-noz-ca El

59

O-ro tie-rra que es un pri-mor sus mu-je-res son lin-das

68

y su hom-bre es de va-lor el fra-gor de me-tra-lla y

76

la ba-ta-lla con él na-ció ven-ga co-noz-ca El O-ro que es el te-

85

so-ro de mi E-cua-dor.



## Letra de la canción “Venga conozca El Oro”

Pasacalle

Letra y música: Carlos Aurelio Rubira Infante

Orgulloso me siento haber nacido  
en El Oro, querida, provincia de Ecuador,  
la provincia que siempre ha defendido  
con el deber cumplido, a la Patria con honor,  
el orense siempre se ha distinguido  
en ser el preferido, en nuestra gran nación.

El orense es oro en su palabra  
es oro en tu terruño y oro en su corazón,  
razón tiene de conocer El Oro  
que es el rico tesoro que tiene mi Ecuador.

Venga conozca El Oro, tierra que es un primor  
sus mujeres son lindas y su hombre es de valor;  
el fragor de metralla y la batalla con él nació,  
venga conozca El Oro, que es el tesoro de mi Ecuador.

Desde Puerto Bolívar a Machala,  
conozca por escala El Oro de Ecuador  
con Zaruma, Pasaje y Santa Rosa  
ciudades donde canta alegre el ruseñor;  
Arenillas, con Chacras y Huaquillas  
con la ciudad de Piñas que adornan el jardín.

Esto es parte de lo que encierra El Oro  
venga conozca todo, desde el principio al fin

por todo esto, les recomiendo El Oro  
que es el rico tesoro, que tiene mi país.

MACHALA AMOR Y ESPERANZA

JOSE ANTONIO JARA  
1922-1976

*Moderato*

Handwritten musical score for "Machala Amor y Esperanza" by Jose Antonio Jara. The score is written on six systems of grand staff notation (treble and bass clefs). It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Chord symbols are written below the bass staff of each system, including SF, LA, LA#m, Mi7, LA#F, LA#m, RE#m, SOL7, SOL7, SOL7, DO, LA#m, Mi7, Si7, Mi7, LA#m, LA#m, Mi7, LA#m, FA, LA#m, Mi7, LA#m, FA, and FA. A circled "D.C." is present in the first system. The piece is marked "Moderato" and features a 3/4 time signature.

LETRA DE: KLEBER FRANCO CRUZ

Handwritten musical score for guitar in 3/4 time. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. It includes various chords and melodic lines. Key annotations include:

- FA (F major)
- DO (C major)
- MI7 (E7)
- LAM (A minor)
- LA7 (A7)
- REM (E minor)
- LAU (A major)
- CODA
- D. cap. al Signo (D. cap. al Signo)
- 10 PUNTAS (10 PUNTAS)
- 10" X 13" (10" X 13")

***Machala, amor y esperanza***

## Pasillo

Letra: Kléber Franco Cruz

Música: José Antonio Jara Aguilar

### I

En una verde cuna mecida por los vientos  
está Machala hermosa, un poema, una canción,  
la sonrisa del alba, el mar en sus lamentos  
la bañan de ternura allí en el corazón.

### II

Con esta lira tierna del río en sus cristales,  
con la congoja triste de todo mi dolor,  
con copa de infinitos vertiéndote a raudales  
a ti dejo entregado el vino de mi amor.  
En ti asomé mi angustia ventanita del cielo,  
hontanar de mi vida, tierra dulce y de paz;  
con las letras del alma yo te rezo mi anhelo,  
en sombras del destino no morirás jamás.

### III

El sol de los recuerdos, de días venturosos  
son relicario de oro de las dichas de tu ayer,  
desojando en esperas en sueños bondadosos  
buscando en tu esperanza radiante amanecer.

### IV

Sultana del silencio, señora en hidalguía,  
Machala es tu nobleza el símbolo mejor,  
yo me miro en tus ojos con estas ansias mías  
de ceñir en tus sienes coronas de esplendor.  
En ti asomé mi angustia, ventanita del cielo,  
hontanar de mi vida, tierra dulce y de paz;  
con las letras del alma yo te rezo mi anhelo,  
en sombras del destino no morirás jamás.

**Partitura general de toda la obra compuesta por Cristhian Benigno Jara Jimenes**

# MI AMADA MACHALA

PASILLO ECUATORIANO

LCDO. CRISTHIAN JARA J.

$\text{♩} = 105$

Musical notation for measures 1-5. The piece is in 3/4 time. The right hand starts with a half rest followed by a quarter note G4, then a series of chords: F#4-A4, G4-B4, F#4-A4, G4-B4, F#4-A4, G4-B4, F#4-A4, G4-B4. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes: C4, E4, G4, F#4, E4, C4, G4, E4, C4, G4, E4, C4, G4, E4, C4.

Musical notation for measures 6-10. Measure 6 continues the right hand chords and left hand accompaniment. Measure 7 has a dynamic marking of *mf*. Measure 8 has a dynamic marking of *f*. Measure 9 has a dynamic marking of *f*. Measure 10 has a dynamic marking of *f*.

Musical notation for measures 11-15. The right hand continues with chords: F#4-A4, G4-B4, F#4-A4, G4-B4, F#4-A4, G4-B4, F#4-A4, G4-B4, F#4-A4, G4-B4. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 16-21. Measure 16 has a dynamic marking of *mp*. Measure 17 has a dynamic marking of *mf*. Measure 18 has a dynamic marking of *mf*. Measure 19 has a dynamic marking of *mf*. Measure 20 has a dynamic marking of *mf*. Measure 21 has a dynamic marking of *mf*.

Musical notation for measures 22-26. Measure 22 has a dynamic marking of *mp*. Measure 23 has a dynamic marking of *mp*. Measure 24 has a dynamic marking of *mp*. Measure 25 has a dynamic marking of *mp*. Measure 26 has a dynamic marking of *mp*.

27

mf

This system contains measures 27 through 31. The right hand features a rapid sixteenth-note run in measure 27, followed by chords and eighth notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present in measure 29.

32

*f*

This system contains measures 32 through 37. The right hand continues with chords and eighth notes. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* is present in measure 36.

38

This system contains measures 38 through 42. The right hand features chords and eighth notes. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

43

mf

This system contains measures 43 through 47. The right hand has chords and eighth notes. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present in measure 45.

48

This system contains measures 48 through 52. The right hand features chords and eighth notes. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.



53

mp 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Measures 53-54: Treble clef, piano part with triplets and accents. Bass clef, piano part with chords and triplets.

55

cresc. 3 3 3 3 3 3

Measures 55-56: Treble clef, piano part with triplets and accents. Bass clef, piano part with chords and triplets. Crescendo marking in measure 56.

57

mf 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Measures 57-58: Treble clef, piano part with triplets and accents. Bass clef, piano part with chords and triplets. Dynamic marking *mf* in measure 57.

59

cresc. 3 3 3 3 3 3

Measures 59-60: Treble clef, piano part with triplets and accents. Bass clef, piano part with chords and triplets. Crescendo marking in measure 59.

61

mf

Measures 61-64: Treble clef, piano part with triplets and accents. Bass clef, piano part with chords and triplets. Dynamic marking *mf* in measure 62.

65

Musical score for measures 65-69. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. A fermata is placed over the final chord in the right hand.

70

Musical score for measures 70-73. The right hand has a melodic line with triplets and a crescendo leading to a forte (*f*) dynamic. The left hand continues with eighth notes.

74

Musical score for measures 74-79. The right hand plays chords with some grace notes. The left hand continues with eighth notes.

80

Musical score for measures 80-84. The right hand plays a melodic line with eighth notes and grace notes. The left hand continues with eighth notes.

85

Musical score for measures 85-89. The right hand has a melodic line with triplets and grace notes. The left hand continues with eighth notes.

88

Musical score for measures 88-89. The right hand features a continuous eighth-note triplet pattern with accents (V) above each group. The left hand plays a bass line with eighth notes and chords, including a trill in measure 89.

90

Musical score for measures 90-91. The right hand continues the eighth-note triplet pattern with accents (V). The left hand continues the bass line. A *cresc.* marking is present in measure 91, followed by a sequence of notes with a '3' below them.

92

Musical score for measures 92-95. The right hand continues the eighth-note triplet pattern with accents (V) in measures 92-94, followed by a chordal passage in measure 95. The left hand continues the bass line. A *mf* marking is present in measure 94.

96

Musical score for measures 96-100. The right hand plays a series of chords in a descending sequence. The left hand continues the bass line with eighth notes and chords.

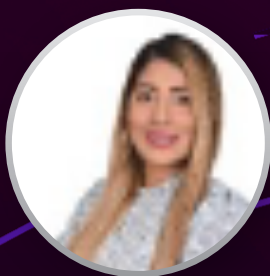
101

Musical score for measures 101-105. The right hand continues the chordal passage. The left hand continues the bass line. A *f* marking is present in measure 101.

Musical score for piano, measures 106-110. The score is written for two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece concludes with a double bar line. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Accents are marked with a triangle symbol (Δ) above the notes in measures 109 and 110. The bass line features a consistent eighth-note rhythmic pattern with a descending melodic line.



Lic. Cristhian Benigno  
**Jara Jimenes M.Sc**



Ing. Pamela Lilian  
**Calderón Reza, M.A.**



Lcda. Diana Carolina  
**Noboa Guzhñay**



Lic. Israel Jesús  
**León Mendoza**



Psic. Mayra Georgina  
**Farías García**

Es importante apreciar los indicadores para determinar si el objeto es arte o no, entre ellos están, la intención del autor; las habilidades intrínsecas de este; las cualidades, propiedades de la obra; y por último la mirada del espectador. Estos cuatro elementos son esenciales a tomarse en consideración para evaluar si un objeto puede ser o no considerado una obra.



Descárgalo  
**GRATIS**

Escaneando este código QR



ISBN: 978-9942-7102-6-0

