UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

CARRERA DE ARTES MUSICALES

"Arreglos para ensamble de percusión de pasillos del compositor Francisco Paredes Herrera"

Tesis previa a la obtención del título de

Licenciando en Instrucción Musical

Autor:

José Reinaldo Arce Calle - C.I. 0105448476

Tutor:

Mg. Manuel Alejandro Escudero Uchuari - C.I. 1102747654

Cuenca – Ecuador, 2018

RESUMEN

El presente trabajo investigativo propone realizar una adaptación de pasillos del compositor cuencano Francisco Paredes Herrera a un formato instrumental no convencional como es el ensamble de percusión. Si bien el pasillo no es propiamente un género ecuatoriano, se ha convertido en uno de los géneros musicales más importantes del país.

PALABRAS CLAVE: PASILLO, ARREGLOS, PERCUSIÓN, FRANCISCO PAREDES HERRERA.

ABSTRACT

The current research asks to make a group of arrengements of pasillos by ecuadorian composer Francisco Paredes Herrera into a instrumental organic as Percussion Ensemble. The pasillo, been not an ecuadorian genre itself, it became into one of the most importants musical genres of Ecuador.

KEYWORDS: PASILLO, ARRANGEMENT, PERCUSSION, FRANCISCO PAREDES HERRERA.

ÍNDICE

ÍNDICE DE FIGURAS

ÍNDICE DE TABLAS

Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

José Reinaldo Arce Calle en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación " Arreglos para ensamble de percusión de pasillos del compositor Francisco Paredes Herrera", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca 5 de Abril del 2018

José Reinaldo Arce Calle

C.I: 0105448476

Cláusula de Propiedad Intelectual

José Reinaldo Arce Calle, autor del trabajo de titulación "Arreglos para ensamble de percusión de pasillos del compositor Francisco Paredes Herrera", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca 5 de Abril del 2018

José Reinaldo Arce Calle

C.I:0105448476

INTRODUCCIÓN

Se evidencia un limitado acceso a repertorio de géneros ecuatorianos para ensamble de percusión. A partir de esto, se pretende realizar nuevas propuestas de arreglos de pasillos de compositores ecuatorianos. Entre estos se ha tomado como referencia a uno de los compositores más importantes del país y sobre todo de la ciudad de Cuenca como es Francisco Paredes Herrera, siendo el compositor más prolífico de Pasillos. El presente proyecto servirá como referente de una propuesta musical con la adaptación y arreglos de pasillos para formato de ensamble de percusión. De esta manera permitirá conocer los recursos que nos puede ofrecer dicho ensamble, explotando la versatilidad que brinda mencionado grupo instrumental.

Los arreglos serán realizados en tres etapas: selección, transición de funciones instrumentales dentro de los arreglos previos a un análisis musical y finalmente, la aplicación en sí. Los instrumentos del ensamble de percusión cumplirán una función instrumental convencional (guitarra, requinto, bajo, piano, voz) que se usa en la interpretación del género. Los diferentes instrumentos del ensamble propuesto remplazarán los instrumentos rítmicos, armónicos y melódicos. Se realizarán los arreglos de los siguientes pasillos: El Alma en los Labios, Tú y yo, Vamos linda, Un triste despertar y Manabí.

El presente texto está dividido en tres capítulos. El primero describe teóricamente la organología instrumental del ensamble de percusión y características del género Pasillo finalizando con una breve estudio biográfico del compositor. El segundo capítulo explora las posibilidades técnicas de los arreglos para su posterior aplicación. Finalmente, el tercer capítulo explica analíticamente cada uno de los arreglos realizados, sustentando cada uno de los parámetros teóricos descritos en los capítulos previos.

Mediante esta propuesta, se pretende dar otra visión del uso de los instrumentos de percusión dentro de los diversos ensambles o formatos instrumentales a más del mismo (ensamble de percusión). El valor teórico de estos arreglos, radica en el uso de las diferentes funciones que cumple cada instrumento dentro del ensamble para la interpretación de este género. Además al realizar arreglos de este género (pasillo) para dicho formato, se intenta que esta música trascienda hacia tiempos presentes recordando o dando a conocer a generaciones actuales sobre este patrimonio musical y aún más sobre el representativo compositor cuencano Francisco Paredes Herrera.

CAPÍTULO I

El ensamble de percusión y el Pasillo

1.1 La Percusión

1.1.1 Historia de la percusión

La percusión podría ser considerada como uno de los primeros instrumentos musicales de la historia, esta actividad podría haber sido realizada o practicada en actividades cotidianas del hombre como: la caza, juegos, rituales etc., usando "instrumentos" no convencionales comparados con la actualidad como el entrechoque de piedras, ramas, maderas entre otros. Se tiene también rastros de instrumentos de percusión realizados con materiales de arcilla y alfarería, huesos o pieles de animales que también se usan en tiempos presentes. Así como también existen escritos, documentos y pinturas que muestra la existencia de los instrumentos de percusión y la inclusión que tenía en las diferentes actividades cotidianas del ser humano. (Martin, 2004)

Como instrumento de percusión el tambor es el primer instrumento que aparece en la historia, el investigador Fernando Ortiz menciona que el tambor es históricamente un instrumento de África, y que según los historiadores, el origen de los primeros instrumentos de percusión son africanos. También existen otras teorías que fundamentan que los inicios del tambor como instrumento de percusión se da en Egipto. Sin embargo esto no va contra la teoría del origen negro del tambor, ya que existe documentación en la que ratifica que los negros eran quienes ejecutaban estos instrumentos. (Ortiz, 1952)

1.1.1.1 Llegada de la percusión a la orquesta.

Según Daniel Martin menciona que; con la conquista de Constantinopla por los turcos en 1433 comienza a tomar forma la historia de los instrumentos de percusión. Esto debido a que; "gracias a la música militar turca en Europa los triángulos, címbalos y tambores de resonancia comienzan a sonar y se extenderían por

todo Europa tras la derrota del imperio turco hacia 1700." La "Sinfonía Militar de Haydn"[1] se puede tomar como ejemplo de la música turco-europea en donde se hace el uso del bombo, caja y platillos. (Daniel Martin, 2004)

Dentro de la orquesta la sección percusión se usaba exclusivamente en partes instrumentales de ópera con instrumentos que procedían de la música militar. Los timbales se implementaron dentro de la orquesta en la época del rey Enrique VII, el primer compositor importante en usar tambores de caballería con fines orquestales. De a poco estos instrumentos fueron tomando más importancia dentro de la orquesta al ser usados por compositores como; Mozart, Haydn, Beethoven entre otros, para en determinadas partes ilustrar ciertas características militares en sus obras. Luego en la mitad del siglo XIX, fueron aceptados como instrumentos llenos de recursos tímbricos dentro de la orquesta sinfónica.

A necesidad de imitar las características folclóricas algunos compositores nacionalistas introdujeron instrumentos étnicos de percusión como; castañuelas, panderetas entre otros, así como a finales del siglo XIX se integraron los instrumentos de láminas como el glockenspiel y el xilófono. El ensamble de percusión tuvo su máximo crecimiento en el sigo XX al convertirse en un ensamble orquestal independiente, ya que desde los años 20 existían obras específicas para éste ensamble. (Adler, 2006)

La importancia y el papel que cumplía la percusión en las orquestas sinfónicas en sus inicios no tenían gran desarrollo en comparación con otros instrumentos como por ejemplo las cuerdas frotadas (violín, cello, contrabajo). Ya en el siglo XX la percusión empieza a tener un desarrollo importante dentro de la orquesta y una individualización instrumental, lo cual se puede apreciar en obras de Stravinsky, Béla Bartók, Debussy. Posteriormente se usa gran parte de la percusión en la "Suite in Nutshell", al igual que Paul Creston compondría para marimba solista y orquesta, karel Reiner compondría "Concertante para percusión" entre otros. (Daniel Martin, 2004)

[1] La **Sinfonía n.º 100** en *sol mayor*, es la octava de la serie de doce sinfonías tituladas *Sinfonías de Londres*. Compuesta por Joseph Haydn. Se completó en 1793 o 1794. Se conoce popularmente como la Sinfonía Militar.

Así la percusión llega a cumplir un papel importante dentro de la orquesta sinfónica y como instrumento solista, en base a los requerimientos que buscaban los diferentes compositores en cuanto a color y timbre. De esta manera la percusión ya no es solo un instrumento rítmico, sino también un instrumento que aporta características melódicas y armónicas. Siendo así la sección percusión posteriormente puede trabajar como un ensamble independiente.

1.1.2 El ensamble de percusión

Un ensamble de percusión está denominado como un conjunto de música de cámara por sus características que cumple. Este término (música de cámara) aparece en el Barroco y se usa para referirse a la música de agrupaciones pequeñas, para interpretarse en un salón (música de carácter íntimo).

Como ya se ha mencionado en el punto anterior, la percusión ha surgido desde ser un instrumento primitivo hasta tomar importancia en obras relevantes cumpliendo el papel de solistas y así llegar a formar una familia amplia de instrumentos que fácilmente puede funcionar como un ensamble independiente de otros, similar a un grupo de cámara, sin la necesidad de los recursos que pueda brindar algún instrumento de otra familia (que no sea percusión). Es por eso que se ha tomado en cuenta a este grupo instrumental para la realización de arreglos de pasillos del compositor cuencano Francisco Paredes Herrera. El formato que se propone usar dentro de los arreglos va ligado a cumplir ciertas funciones de la instrumentación convencional y tradicional que tuvo el pasillo en sus inicios, es decir por ejemplo instrumentos como el glockenspiel o el xilófono podrán cumplir ciertas melodías que realiza un requinto o en vez de la melodía de la voz un vibráfono, entre otros.

1.1.2.1 Clasificación de los instrumentos del ensamble de percusión.

La familia de la percusión ha tenido un gran crecimiento en cuanto a importancia como en cantidad de instrumentos. Para ello solo nos enfocaremos en los instrumentos tomados en cuenta para el ensamble de Percusión de este proyecto. Así mismo de ésta forma existe una clasificación para nombrar la mayoría de ellos, según

la clasificación Hornbostel-Sach[2] clasifica la percusión dentro de dos grupos; idiófonos y membranófonos, y a su vez, éstos pueden ser de sonido determinado (sonido o altura determinada) y de sonido indeterminado (sonido no definido, altura indeterminada).

Idiófonos

Son aquellos que producen sonido con la materia del mismo instrumento sin la necesidad de membranas o cuerdas en tensión. Estos se subdividen en:

Idiófonos de sonido indeterminado:

- **Idiófonos percutidos:** son aquellos en los que el sonido se produce al ser golpeados con instrumento percutor, por ejemplo: triángulo, tam-tam.
- **Idiófonos de entrechoque:** Son instrumentos similares que, al chocar entre si producen un sonido, por ejemplo: claves, platillos de entrechoque, castañuelas
- **Idiófonos de fricción:** el sonido en estos instrumentos se produce al frotarlos como por ejemplo: la cuica o güiro
- **Idiófonos sacudidos:** El sonido se produce al sacudir el instrumento, por ejemplo: maracas, shaker, cabasa, pandereta, palo de lluvia etc.
- **Idiófonos raspados:** son instrumentos que necesitan de un elemento que los raspe, por ejemplo: el güiro.

Idiófonos de sonido determinado: xilófono, vibráfono, marimba, glockenspiel, y campanas tubulares.

[2] **Hornbostel-Sachs** o **Sachs-Hornbostel** es un sistema de clasificación de instrumentos musicales creado por Erich Moritz von Hornbostel y Curt Sachs, y publicado por primera vez en el *Zeitschrift für Musik* en 1914.

Membranófonos:

Los membranófonos son aquellos que su sonido es generado por una membrana con ejecución de manera directa (manos) o indirecta (baqueta)[3].

Membranófonos de sonido determinado: timpani, rototoms, etc.

Membranófonos de sonido indeterminado: tambor, toms, bongós, congas, timbaletas, jembé, bombo, gran casa. (Arce, 2013)

1.1.2.2 Registros y posibilidades técnicas de los instrumentos del ensamble de percusión.

Tomando en cuenta que la familia de la percusión es sumamente extensa, nos enfocaremos solo en los instrumentos a utilizar en este proyecto: marimba, xilófono, vibráfono, glokenspiel, timbales, percusión menor (triangulo, tamborín).

1.1.2.2.1 Xilófono

Figura 1 Xilófono marca Yamaha, tomado de catálogo Yamaha, 2018.

Este es el instrumento de láminas de madera más utilizado dentro de una orquesta, con notas naturales y alteradas dispuestas similarmente que un piano. Estas láminas están asentadas sobre una estructura la cual también contiene tubos que funcionan como resonadores, aunque algunos xilófonos no poseen éstos (tubos

[3] Según el diccionario de la lengua Española; *f. Vara cilíndrica, generalmente de madera, con que se tocan ciertos instrumentos de percusión como el tambor o los platillos.*

resonadores). Este instrumento se escribe en clave de sol. Su tesitura[4] más habitual va des un Fa2 hasta un Do6 y suena una octava superior a lo escrito. (Soler, 2015)

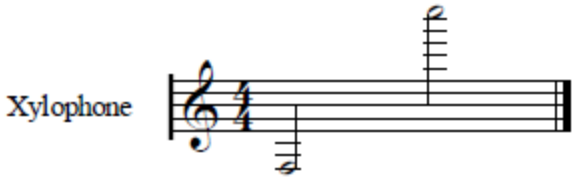


Figura 2 Tesitura del Xilofono

1.1.2.2.2 Marimba

Figura 3 Marimba marca Musser de 4 octavas, imagen tomada del catálogo, 2018.

Este instrumento llega después del xilófono con características muy similares, sus teclas son más anchas y más largas por lo que brinda un color de sonido más dulce y profundo. Lo que difiere de estos instrumentos es el timbre y su extensión ya que la marimba suena una octava más baja que el xilófono. Para marimba se puede escribir en clave de Sol y en clave de Fa. Comúnmente su tesitura va desde un Do2 hasta un Do6 (Soler, 2015)

Para estos instrumentos se puede utilizar diferentes tipos de baquetas en base a la necesidad tímbrica que se requiera sobre todo en la marimba. Para la ejecución de estos se pueden usar hasta cuatro baquetas, en algunos casos se requiere de hasta seis baquetas para realizar acordes con más de cuatro notas pero, es poco común por la dificultad que propone esta ejecución.

[4] Tesitura: rango de espacio de un punto hacia otro

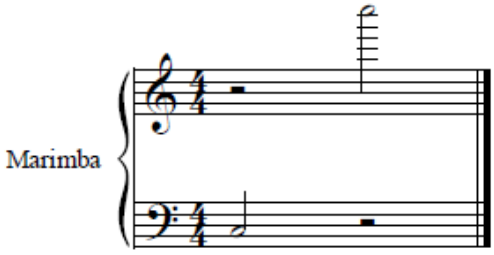


Figura 4 Tesitura de la Marimba

1.1.2.2.3 Vibráfono

Figura 5 Vibráfono marca Yamaha de 3 octavas, imagen tomada del catálogo 2018

Este instrumento no tomó mayor importancia dentro de la orquesta hasta su llegada al género Jazz. Su construcción es parecida a la de la marimba, sus láminas son de metal y las notas alteradas no están sobre las notas naturales (todas las láminas están a la misma altura), las cuales están asentadas en una base (mesa) de metal o madera. Bajo de éstas laminas al igual que en la marimba se encuentran ubicados unos tubos diseñados para cada nota como resonadores, a más de ello éste instrumento cuenta con un pedal que al ser accionado con el pie permite que la lámina pueda tener un mayor tiempo de resonancia, similar a la de un piano.

El vibráfono también puede emplear el vibrato[5] ya que posee un potenciómetro, lo que hace que unas aletas rotatorias giren dentro de los tubos para vibrar el aire y crear el vibrato en las notas ejecutadas. La intensidad de la vibración puede ser regulada en el motor acorde a la velocidad que se necesita, éste vibrato afecta a todas las notas del teclado ya que funciona para todas al mismo tiempo. Para

[5] Según el diccionario de la lengua Española; *m. Mús. Ondulación del sonido producida por una vibración ligera del tono.*

la ejecución de éste instrumento se pueden usar hasta cuatro baquetas y, al igual que para la marimba o el xilófono existen diferentes tipos de baquetas para el vibráfono, las cuales lo determina el ejecutante o el compositor en base a la sonoridad que deseen alcanzar, siendo así que para obtener diferentes sonoridades algunos compositores han incluido el arco (cuerdas frotadas) como herramienta de ejecución para el vibráfono, este arco se utiliza frotándolo al borde de las láminas obteniendo un sonido parecido a la de las mismas cuerdas frotadas (violín, viola, cello, contrabajo) pero con mayor volumen y resonancia.

Para el vibráfono se escribe al igual que para el piano, en clave de sol y fa en el mismo sistema. Su tesitura casi está estandarizada y esta va desde un Fa2 a un Fa5. (Soler, 2015)

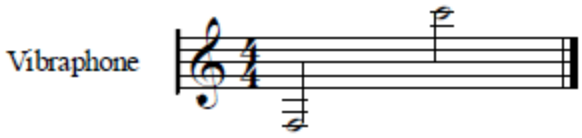


Figura 6 Tesitura del Vibráfono

1.1.2.2.4 Glockenspiel

Figura 7 Glockenspiel Yamaha, imagen tomada del catálogo, 2018

El glockenspiel es un instrumento formado por láminas metálicas distribuidas o ubicadas de forma similar a la del xilófono, apoyadas en un marco o base lo cual sirve también como estuche para su movilización. Este instrumento no posee tubos de resonancia o un pedal como el vibráfono, puesto que al tener una extensión muy aguda no los precisa. Las notas (láminas) al ejecutarse tienen un mayor tiempo de

duración en comparación con el xilófono o la marimba lo que requiere que sean apagadas con una franela o comúnmente con la mano si se necesita cortar (apagar) la duración del sonido. Este instrumento brinda un sonido nítido por su sonoridad aguda y cristalina, lo que hace que, en los tuttis orquestales sobresalga su melodía por encima de los demás instrumentos.

Para la ejecución del glockenspiel se lo realiza con dos baquetas aunque, en algunas obras se requieren de hasta cuatro baquetas. Las baquetas de metal son específicamente para ejecutar este instrumento (glokenspiel), también se las puede ejecutar con baquetas de otro material como; plástico, madera, o lana, todo esto dependiendo de que requiera la obra. Para este instrumento se escribe en clave de sol y al igual que en el vibráfono su extensión esta estandarizada, y su tesitura va desde un Fa2 a un La5, aunque su sonido suena dos octavas por encima de lo escrito. (Soler, 2015)

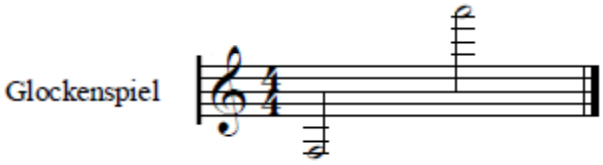


Figura 8 Tesitura del Glockenspiel

1.1.2.2.5 Timbales

Figura 9 Timbales Yamaha, imagen tomada de catálogo 2018.

El timbal es el instrumento más antiguo de la percusión dentro de la orquesta sinfónica. Está formado por un material metálico de forma cóncava con un parche o

cubierta por una piel que en sus inicios era piel de ternera. Comúnmente las orquestas poseen cinco timbales de tamaños diferentes; 32”, 29”, 26”, 23” y en algunos casos poseen el timbal piccolo de 20” de diámetro. Estos tambores pueden cambiar de afinación, en sus inicios se lo realizaba apretando o aflojando tornillos lo que hacía que fuese un cambio lento por lo que se les adjudicaba solo determinadas notas. En la actualidad estos tambores tienen mecanismos que facilitan el cambio de afinación lo que sean mucho más versátiles. Según Samuel Adler (2006) en su libro “El estudio de la orquestación” dice:

> *“Durante el periodo clásico, normalmente solo se usaban dos tambores en la orquesta, que solían ser de 71 y 63 cm respectivamente. El papel de los timbales era reforzar la tónica y la dominante del bajo y participar en los pasajes tutti fuertes, especialmente en los puntos de clímax o candencias (...) Los timbales son extremadamente versátiles. Pueden tocar notas sueltas y redobles; con los pedales mecánicos, pueden ejecutar glissandi con facilidad. Las notas sueltas pueden ser lentas o rápidas, y el rango dinámico de los timbales es enorme.”*

Al igual que para los teclados, existen diferentes tipos de baquetas para ejecutar los timbales, estos también determinan el color de sonido que se quiera obtener, a más de eso también depende del lugar del parche en donde sea percutido; hacia el centro (sonido oscuro) o hacia el borde (sonido claro). Al igual que en el glockenspiel se utiliza la mano para apagar la duración del sonido o vibración del parche, esto en base a la duración de la nota escrita en la partitura. Para los timbales se escribe en clave de Fa. (Adler, 2006)

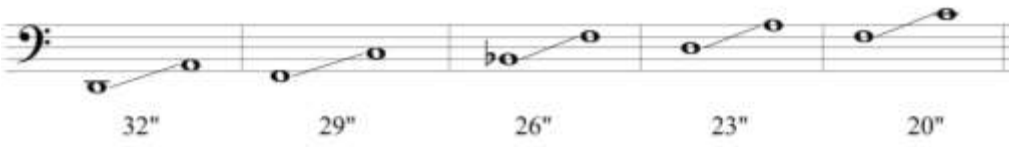


Figura 10 Tesitura de los Timbales

1.1.2.2.6 PERCUSIÓN MENOR

1.1.2.2.6.1 Triángulo

Figura 11 Triángulo Yamaha, imagen tomada de catálogo, 2018

Este instrumento es una barra de metal curvada en forma de triángulo, que para ser percutido (golpeado) se necesita de una varilla metálica. Existen diferentes tamaños de triangulo lo cual brinda diferentes sonoridades y volúmenes. En el triángulo se pueden ejecutar sonidos **f** (fuertes) y **p** (débiles) al igual que cortos, largos o hasta trinos, esto se debe especificar en la partitura.

1.1.2.2.6.2 Bar Chimes

Figura 12 Bar Chimes marca LP, imagen tomada de catálogo, 2018

Según Adler (2006) existen tres tipos de cortinas:

"cortinas de bambú, cortinas de cristal, cortinas de metal… Todas las cortinas se basan en el mismo principio: las suspensión, como en un móvil, de varillas de bambú, trozos de cristal, madera o metal de diversos tamaños. Por lo general, las cortinas se golpean con la mano y se dejan de sonar hasta que se las detiene con la mano"

1.1.2.2.6.3 Platillo suspendido

Figura 13 Platillo Suspendido marca Sabian, imagen tomada de catálogo, 2018

Este instrumento consta de un platillo en un pedestal o puede colgar de un soporte mediante una correa. Se lo usa para relevar sonidos fuertes (fortes), finales de frases o crear alguna atmósfera. La ejecución de éste instrumento se los puede realizar con diferentes tipos de baquetas según la necesidad que requiera la obra, también se puede usar varillas de triángulo, escobillas o ser frotado con un arco. (Adler, 2006)

1.1.2.2.6.4 Pandereta

Figura 14 Pandereta marca Grover, imagen tomada de catálogo, 2018

Tambor de muy poca profundidad, que contiene un solo parche en un aro de madera. En mitad de éste aro de madera hay ranuras que contienen parejas de pequeños címbalos que se entrechocan cuando se golpea o sacude el instrumento. Existen diferentes formas de ejecutar la pandereta, pero el más común es sostener con una mano y ejecutar con la otra mano, ya sea con los nudillos, con los dedos o hasta realizar trinos con el pulgar. (Adler, 2006)

1.2 El género pasillo

1.2.1 Conceptualización

Historia y características del Pasillo en el Ecuador:

Mario Godoy[6] en su libro Historia de la Música del Ecuador[7] habla sobre el género pasillo como un género musical, sistema rítmico de danza, de origen multinacional, gestado en el siglo XIX[8]. El pasillo se bailó hasta los años cincuenta del siglo XX en el Ecuador. Éste género surgió como respuesta contestataria a los bailes de la burguesía criolla. Los pasillos por mucho tiempo se trasmitieron a través de la tradición auditiva. Existen *"partituras de pasillos ecuatorianos, que datan del siglo XIX; posteriormente apareció el pasillo canción"*. En el siglo XIX los pasillos preferentemente se escribían en tonalidad mayor. (Godoy, 2012)

Según la revista Variaciones realizada por estudiantes de la Maestría de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, el pasillo es un género musical muy representativo del territorio Ecuatoriano. Este género adquiere el nombre de pasillo por la manera en el que se bailaba, a finales del siglo XIX se popularizó dentro del Ecuador como una danza de salón. Se dice que, en primera instancia la derivación del pasillo viene del vals vienés que se escribe en ¾ con un tiempo variado, la particularidad de este es que el segundo tiempo se interpreta o ejecuta ligeramente con retardo, adquiriendo así un pulso característico.

Ritmo de vals original

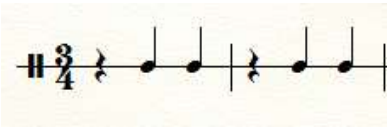


Figura 15 Ritmo original de vals: transcripción de la revista Variaciones (imagen 1)

[6] Mario Godoy Aguirre: Musicólogo Ecuatoriano (Riobambeño).
[7] Libro escrito por Mario Godoy en donde describe tipos de músicas, repertorios, géneros, personajes y fenómenos musicales en contextos socio-culturales diversos que han tenido por escenario al territorio del actual Ecuador.
[8] En la época de las guerras de la independencia de Sudamérica.

Ejecución del vals vienés

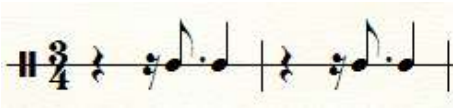


Figura 16 Ritmo original de vals: transcripción de la revista Variaciones (imagen 2)

De ésta figuración estamos cerca

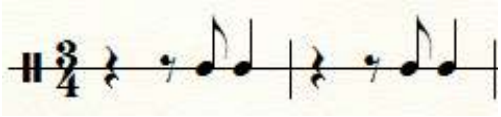


Figura 17 Ritmo original de vals (imagen 3)

La división del primer tiempo en dos partes iguales – corcheas - , nos lleva a la formula rítmica del pasillo actual

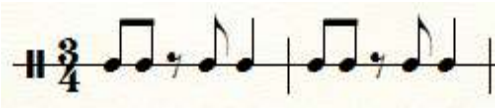


Figura 18 Ritmo original de vals: transcripción de la revista Variaciones (imagen 4)

El pasillo durante todo su proceso de asimilación como género ecuatoriano pasó por varias modificaciones. Según Alejandro Humboldt menciona que el Pasillo tuvo una mezcla con el Yaraví, de esta manera justifica su idea de por qué que el pasillo obtuvo una melodía triste, por lo que habla de un Pasillo Yaravizado. Mario Godoy también trata de estas mezclas en su libro Historia de la Música del Ecuador;

> *"El pasillo es la simbiosis de una compleja diversidad de ritmos (...) Es el ejemplo de un proceso de innovación, donde el préstamo cultural produce un crisol, que es la síntesis de la conjunción del waltz, el bolero español, con el yaraví andino y otros elementos de la idiosincrasia regional*".

Posteriormente aparece el pasillo-canción convirtiéndose en un elemento fundamental de la tradición en las serenatas. Otro factor importante es la implementación de la guitarra a la instrumentación de este género musical lo que posibilitó su aceptación por amplios sectores populares, esto produjo su calificativo como música nacional del Ecuador. Sin embargo,

"…en un inicio se supone que la divulgación masiva del pasillo en nuestro medio se dio gracias a las bandas militares, lo que permitió que el pasillo dejara de ser un género de danza para la burguesía (…) y se convirtiera en música de dominio general, y que, posteriormente, los aficionados a la guitarra lo difundirían masivamente."

Los textos responden a un periodo de *yaravización* con carácter melancólico, pasional, amor por la tierra. En principio del siglo XX el formato que se usaba para la interpretación de este género era de guitarra y voz, posteriormente después de los años 20 fue el dúo vocal con acompañamiento de dúo de guitarras. Luego por la influencia mexicana el formato cambio a un trio de guitarras al implementarse el requinto y a la manera de cantar como si fuesen boleros. (Karolina, Elsa, Eddie, Edwin, Sandra, & Edgar, 2011)

El pasillo como resultado ha sido un género que ha trascendido a través del tiempo hasta la actualidad con ciertas modificaciones de la estilística musical ecuatoriana, tradiciones y costumbres que se han apoderado de este género. Oswaldo Rivera V. menciona en la introducción de su libro Literatura del Pasillo Ecuatoriano lo siguiente:

"El pasillo clásico o estilizado, se nacionalizó en 1877 con sangre ecuatoriana y seguirá nuevos rumbos envueltos en tradiciones y problemas. En ciudades y pequeños poblados de maíz y de naranjas, el pasillo continuará concentrando a la juventud a la vejez y a tantos sueños esparcidos" (Villavicencio, 2009)

En sí, el pasillo ha sido, es y seguirá siendo gran parte de un patrimonio intangible que tiene el Ecuador. Que se sigue trasmitiendo generación tras generación sin perder su gran legado musical. En base a la es estructura o forma del pasillo Godoy menciona lo siguiente:

"el pasillo Ecuatoriano se escribe en compás de ¾, generalmente su estructura responde a la forma A-B-B o a veces A-B-C, con introducción o estribillo de 4 a 8 compases… Ahora predominan en tonalidad menor. Se evidencia la pentafonía con notas de paso…, o la eptafonía, con base pentafónica".

El pasillo tiene un acompañamiento armónico basado en la siguiente estructura armónica (I-IV-I, I-V-I, y I-VI-V-I) con modulaciones a la doble dominante en la tonalidad mayor según Ketty Wong Cruz. Además se distinguen según el origen

geográfico entre pasillo serrano y costeño. Los pasillos serranos tienen un tempo más lento, de carácter melancólico, escritos en tonalidad menor. (Wong, 2013)

Patricio Mora en su tesis de maestría realiza un análisis en base a la armonía del pasillo ecuatoriano. Menciona que en inicios cuando era una pieza bailable la armonía de éste género era de tonalidad mayor, sin embargo, gradualmente adquirió las cualidades musicales que ahora tiene pasando a ser de un género musical bailable a una expresión lírica, generalmente cantado o lo que comúnmente se conoce como "Pasillo Canción" o "Pasillo Serrano", escritos en tonalidad menor obteniendo un carácter triste. Menciona además que existen pasillo que tienen introducción – que generalmente es de ocho compases, que posteriormente hace las veces de estribillo- . (Mora, 2014)

Primera parte (A); Estribillo; Segunda parte (B); Estribillo, para, continuación retornar a la primera y segunda parte (DC), cada una de estas partes intercalada por el estribillo para luego finalizar. Un ejemplo de esta estructura lo podemos encontrar en el pasillo Adoración de Enrique Ibáñez Mora.

ESTRIBILLO	(A) Tonalidad menor	ESTRIBILLO	(B) Tonalidad menor	DC.

Figura 19 Partituras del pasillo Adoración, análisis estructural y armónico. (Imagen 5) Tomado de Mora, 2014

En base al análisis melódico, la melodía del pasillo es construida esencialmente por corcheas y negras, tanto en las piezas de baile como en las cantables; la inclusión de la semicorchea no es muy frecuente pero si se halla en las piezas instrumentales. En las melodías del pasillo son características los silencios de corchea creando así melodías anacrúsicas. Las frases melódicas suelen ser simétricas y lógicas, gracias al uso constante de secuencias, razón por la que el auditor (quien escucha) generalmente deduce el final de una frase melódica.

En conclusión el género pasillo en el Ecuador ha tenido grandes cambios desde el ritmo, la melodía hasta la armonía. Sin embargo no se han perdido ciertas raíces autóctonas propias de la cultura ecuatoriana. Esto nos lleva a obtener desde ya una fusión entre diversos elementos musicales. Actualmente ya se tiene una idea

concisa en cuanto al análisis musical del pasillo, aunque no impide la posibilidad de que este pueda tener más cambios estructurales o estilísticos musicales.

1.3 Francisco Paredes Herrera:

Llamado "El príncipe del pasillo", nació en Cuenca el 8 de noviembre de 1891 y murió en Guayaquil, el 1 de Enero de 1952. (Blum, Edwing ,44, 2004). Todo su estudio lo realizó en la ciudad de Cuenca y en 1920 se radica en Guayaquil, después de poco tiempo se convirtió en un compositor de gran fama en el ámbito de géneros nacionales. Compuso pasodobles, pasacalles, boleros, sanjuanitos, yaravíes, danzantes y sobre todo pasillos. (Efrén Avilés Pino, 2000) Éste seudónimo que se otorga al compositor por la calidad musical de sus obras y sobre todo en este género musical (pasillo) que se ha convertido en un himno dentro del país.

Este compositor tiene una producción de más de 600 pasillos. Paredes tenía una sólida formación musical, por lo que sus arreglos eran más elaborados. Conocido por su composición muy estricta en cuanto a la rima con los acentos rítmicos. Francisco Paredes Herrera es un compositor referente del genero pasillo en el Ecuador, conocido como el rey de los pasillos. (Wong, 2013).

1.3 Criterios para la selección de pasillos

El compendio de cinco pasillos que compone el presente proyecto investigativo ha sido seleccionado desde tres enfoques. El primero, parte del concepto antropológico de la "memoria colectiva": un intento de selección que hace la sociedad a partir de gustos relativos en cuanto a sonoridades, letras; incluso desconociendo un valor técnico-musical como podría ser el compositivo, de instrumentación o duración:

> "Tradicionalmente, la historia les ha dado mucho más peso a las fuentes escritas, desconociendo la potencialidad que las fuentes orales encierran. Es indudable que las fuentes orales son una rica veta para la investigación histórica hasta el punto de que hay sociedades, grupos étnicos y comunidades que por varias razones sólo cuentan con este recurso como único mecanismo para transmitir sus conocimientos, tradiciones y saberes." (Betancourt, 2004)

El segundo criterio es un intento de exhibir la simbiosis de dos regiones del país: Sierra y Costa, de las que Paredes Herrera escribió en honor, numerosos pasillos. Para la región Costa: Manabí y Vamos linda, mientras de la Sierra: Tú y Yo, El Alma en los Labios y Un triste despertar. Tercero, a lo largo de su carrera musical Francisco Paredes Herrera, realizó grabaciones con discográficas internacionales de renombre "como Columbia y Víctor – y forman parte de la antología de la *música nacional:* El alma en los labios…Tú y Yo y Manabí." (Wong, 2013). Siendo así, existió una mayor difusión de ciertos pasillos entrando a este concepto antológico.

Finalmente, estas recopilaciones "antológicas" retomadas actualmente por musicólogos como Wong, Carrión o Guerrero se podrían considerar incluso como "arbitrarias… [pues] son los que más he escuchado en mis sesenta y pico de años…, para contribuir aunque sea en mínima parte a impedir que se borre de la memoria cultural ecuatoriana ese precioso renglón de la cultura que es nuestro pasillo." (Guerrero, 2000)

CAPÍTULO II

Fundamentación teórica: Arreglos instrumentales para Ensamble de Percusión

2.1 Arreglos Instrumentales.

2.1.1 Conceptualización.

Se entiende por *arreglo* a una "adaptación o transcripción para un medio distinto de aquel para el cual fue compuesta originalmente la música." (Latham, 113) Además es un intento de reproducción de la práctica musical de transmisión oral, debido a que la dificultad de grabación derivó a que las adaptaciones sean un ejercicio común.

Por otro lado, es un ejercicio también de *orquestación*. Dominar la organología del instrumental, manejos de contraste y unidad e incluso llevar al extremo las limitaciones técnicas del instrumento, forman parte de este ejercicio. Herrera (pg.107) expone tres elementos que surgen en la combinación instrumental (dejando de lado el ritmo): **densidad, peso** y **amplitud**.

> "La 'densidad' se refiere a la cantidad de voces que suenan simultáneamente, ésta no se altera si varios instrumentos doblan la misma nota. (…) El efecto producido por los doblajes de varios instrumentos estará definido por el 'peso'. Y, finalmente, la 'amplitud' que define la distancia entre la nota más aguda y la más grave, que suenan simultáneamente."

Visto entonces desde estos tres puntos (densidad, peso y amplitud), los arreglos presentados en este proyecto de grado abordan sus distintas posibilidades, no tanto a manera de compilación de técnicas *arreglísticas* sino como una práctica general que – a más de estas "técnicas" – son disposiciones ya arraigadas en la música tonal a través de los años de su evolución.

2.1.2 Técnicas y aplicación formal.

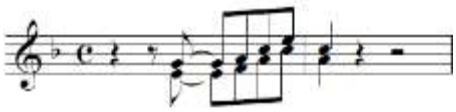
Primero, las melodías que aparecen a lo largo de los arreglos pueden presentarse solas (una voz) o armonizada a varias voces. De este modo existen distintas formas de manejarlas. Cuando la melodía fluye en una voz, necesitará soporte: deberá "estar muy apoyado por la sección de ritmo y su fraseo deberá ser muy variado a fin de evitar monotonía". (Herrera, 109) Este apoyo se presenta en segundo plano, pues resultará muy fácil (ya sea por timbres, dinámicas y registro) sobreponerse a la melodía principal.

Este tipo de densidad no muestra fuerza ni tensión en el desarrollo de la obra, mas bien se lo usa a manera de relajación, contraste o preparación para con bloques

de mayor importancia. Debido a que la melodía es solitaria, debe ser presentada en el mejor registro del instrumento para que no resulte opacada; del mismo modo el acompañamiento no deberá usar ni el mismo registro, ni mismo timbre.

Para añadir densidad se puede escribir a más voces (siendo la variable el timbre instrumental) En este caso hay dos posibilidades: **soli** (igual figuración, diferentes notas) y **contramelodía** (entre las voces no hay igualdad) Mientras, hay tres movimientos entre las voces: **paralelo** (misma dirección), **contrario** (dirección contraria) y **oblicuo** (repetición y/o sostenimiento de notas). Armónicamente es común el uso de terceras y sextas para asegurar la estabilidad armónica, aunque otros intervalos pueden ser usados a manera de expansión armónica. El timbre debe ser manejado con cuidado para que la voz de soporte (segunda voz) no se superponga a la melodía principal (siendo el propósito el de añadir color tímbrico a la melodía)

Paralelo



Contrario

Oblicuo

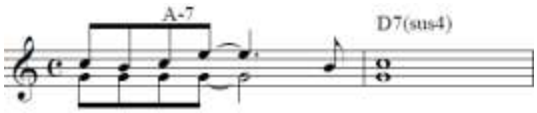


Figura 20 Ejemplos de manejos a dos voces, tomado de Herrera, 1987

El acompañamiento ayuda a resaltar la(s) melodía(s), existiendo tres casos según Herrera (pg. 117)++: **rítmico-armónico, soporte armónico, melodía** y **contra-melodía**. El primer caso demuestra una melodía más libre sobre un acompañamiento que no está cargado de información sonora, pues se limita a mostrar armonía con desarrollo rítmico. El segundo caso puede mostrar mayor densidad sonora: intercalar notas de mayor duración entre los instrumentos de acompañamiento

exhibe mayor información sonora ayudando a que el oyente se enfoque en la melodía, resultando una especie de tensión sonora.

Rítmico-armónico

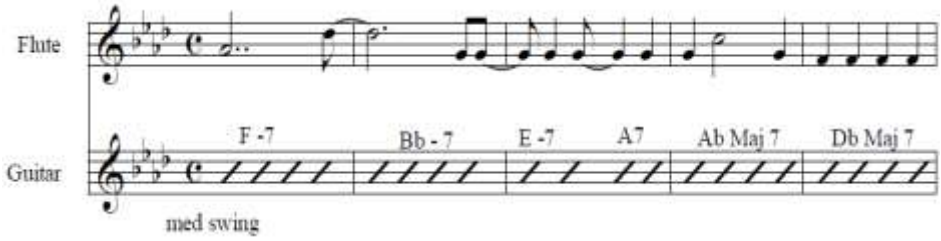


Figura 21 Ejemplo de acompañamiento rítmico-armónico. Herrera, 1987

Melodía y contra-melodía

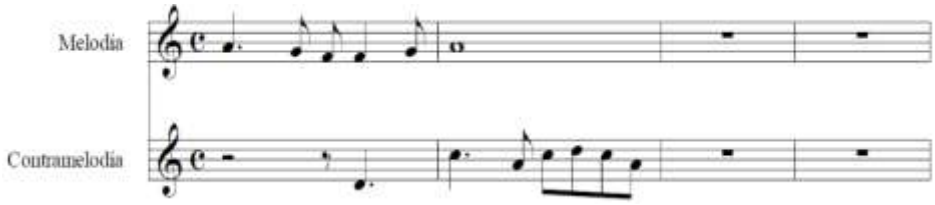


Figura 22 Ejemplo de acompañamiento rítmico-armónico. Herrera, 1987

Soporte armónico

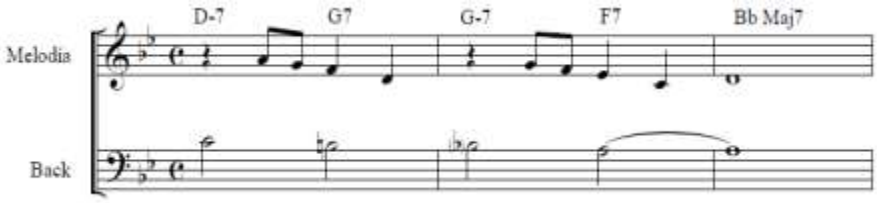


Figura 23 Ejemplo de acompañamiento rítmico-armónico. Herrera, 1987

Finalmente, la presencia de contra-melodías ayuda a enlazar secciones en las que la melodía principal reposa. Herrera (pg. 119) considera que existen ocho criterios que surgen en el uso de las contra-melodías:

a. La relación melodía-armonía (referida a la contra-melodía).
b. Que tenga un sentido melódico como línea independiente.
c. Que mantenga una relación con la melodía principal.

d. Melodía y contra-melodía pueden atacar simultáneamente, aunque más de dos ataques simultáneos y consecutivos darán carácter de *soli* al tratamiento.
e. La contra-melodía puede estar encima o debajo de la melodía, esto estará lógicamente relacionado con la tesitura de la melodía principal.
f. Melodía y contra-melodía pueden cruzarse libremente si no atacan simultáneamente. (…) Evitar el cruce melódico en ataque simultáneo es importante cuando el timbre de ambos instrumentos es similar.
g. Evitar que la contra-melodía ataque en un tiempo anticipado de la melodía, esto produce el efecto de romper la anticipación rítmica de la melodía.
h. Mantener la tesitura de la contra-melodía no excesivamente alejada de la melodía principal.

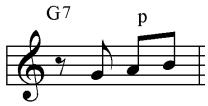
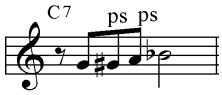
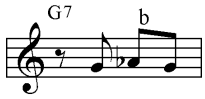
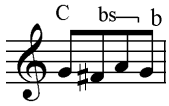
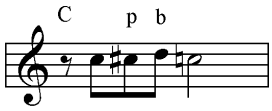
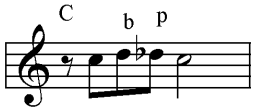
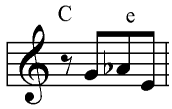
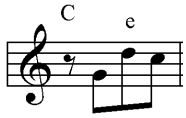
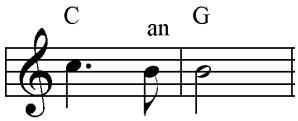
El equilibrio entre melodías y acompañamiento surge en intercalar su actividad. Mientras la melodía aparece de manera activa, el acompañamiento queda en plano inferior, y viceversa. Las contra-melodías y refuerzos rítmico-armónicos son efectivos cuando las melodías llegan a reposos. Sin embargo, la variedad en el uso de estos recursos mejorará el discurso sonoro en el arreglo.

Establecido ya un esqueleto armónico para el arreglo (venido de la obra original), se puede aplicar una "re-armonización por aproximación". Si bien no se podrían abordar como bloques armónicos "transformados", brindan cierta variedad y color al arreglo. Se exponen a continuación dos casos de aproximación melódica: **diatónica, cromática**.

El primer caso se refiere al paso **diatónico** entre acordes: los intervalos usados definen las "funciones tonales" entre los acordes resultantes. Mientras, el segundo caso es por movimiento **cromático**, alterando la estabilidad en la dirección armónica. Según su disposición en la distinta métrica de la obra, pueden entenderse como 'notas ajenas al acorde', porque la mayoría de las melodías "consisten en una combinación de notas del acorde y notas ajenas. Estas últimas se pueden analizar en su función melódica, como integrantes de la melodía, o en su aspecto armónico, como notas agregadas que enriquecen el color del acorde." (Alchourrón, 28) A continuación se

anexa un compilado de casos de notas ajenas al acorde según la función melódica que cumplen, seguido de casos según la función armónica.

Notas ajenas al acorde (en función melódica)

Nota de paso	Aparece por grado conjunto entre dos notas del acorde. (Puede ser cromática o diatónica).	
Notas de paso sucesivas	Dos notas, por grado conjunto, unen dos notas del acorde.	
Bordadura	Por grado conjunto entre una nota del acorde y su repetición.	
Bordaduras sucesivas	Entre una nota del acorde y su repetición, aparecen seguidas la bordadura inferior y la superior, o viceversa.	
Nota de paso y bordadura	Nota de paso entre una bordadura y la nota que le precede.	
Bordadura y nota de paso	Nota de paso entre su bordadura y su resolución.	
Escapada	Parte por grado conjunto de una nota del acorde y va por salto a otra nota del acorde.	
Escapada por salto	Salta de una nota del acorde y resuelve por grado conjunto en otra nota del acorde.	
Anticipación	Anticipa a una nota del acorde siguiente; puede ser directa o indirecta.	

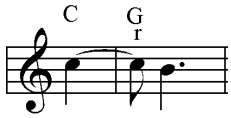
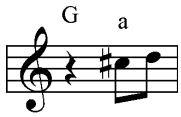
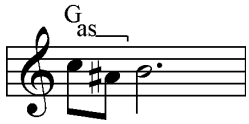
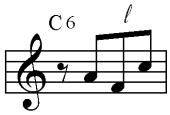
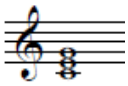
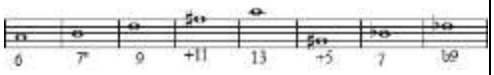
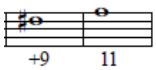
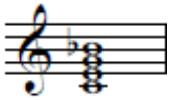
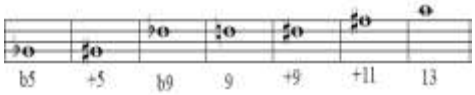
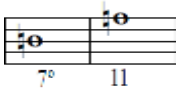
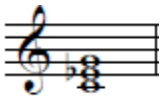
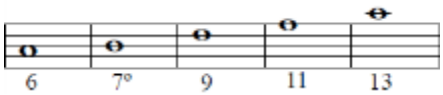
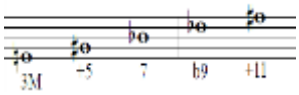
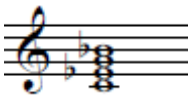
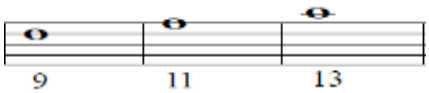
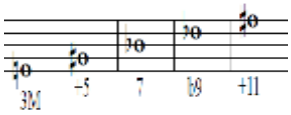
Retardo	Prolongación de una nota perteneciente al acorde anterior.	
Apoyatura	Sin preparación, resuelve por grado conjunto en una nota del acorde.	
Apoyaturas sucesivas	Grados conjuntos inferior y superior (o viceversa) que preceden a una nota del acorde.	
Nota libre	No está conectada por grado conjunto a ninguna nota de acorde.	

Tabla 1.- Notas ajenas al acorde (en función melódica) Tomado de R. Alchourrón, pg. 28-29

Notas ajenas al acorde (en función armónica)

Acorde	CONSONANTES no alteran la naturaleza del acorde	DISONANTES tienden a alterar la naturaleza del acorde
Triada mayor 		
Séptima de Dom. 		
Triada Menor 		
Menor con 7 menor 		

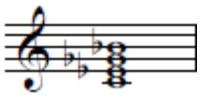
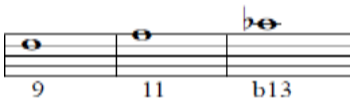
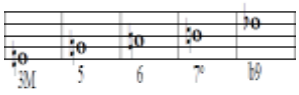
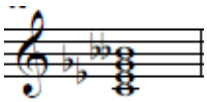
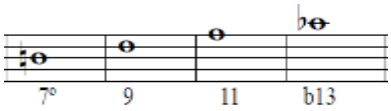
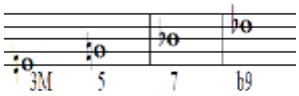
Semi-disminuido 		
Disminuido 		

Tabla 2.- Notas ajenas al acorde (aspecto armónico) Tomado de R. Alchourrón, pg. 29

Se ha hablado del manejo de la melodía y sus relaciones con otros instrumentos, sin embargo es importante generar un proceso para la realización del arreglo. Motivo de ello es la práctica analítica de la obra a arreglar. El primer paso es el establecimiento de la forma.

Se entiende como *forma* a la "estructuración organizada de un material sonoro." (Alchourrón, 41). Visto de esta manera, las secciones o partes que componen una obra, conservan una relación intrínseca que demuestran ser una unidad. Se puede abordar a la forma desde dos enfoques, el primero como una macro-estructura y el segundo a partir de los elementos que la componen (actuando sobre la melodía, armonía, ritmo, timbre y dinámica):

La forma puede ser:	
rígida:	generalmente derivada de danzas populares tradicionales con coreografías fijas
flexible:	conserva algunos lineamientos pero admite variantes
libre:	nada está preestablecido
Los elementos básicos de la forma son:	
repetición:	para que el oyente pueda retener una idea
variación:	la repetición constante sería intolerable
contraste:	para evitar la monotonía

Tabla 3.- La Forma Musical. Tomado de Alchourrón, pg. 41

En el análisis de la forma es común el uso de letras (A, B, C, etc.) para establecer su relación estructural: similitud o contraste. Además, hay términos que

han devenido de las estructuras de texto, cuya repetición de información musical etiquetan secciones, así tenemos: introducción, coro, estribillo, puente, coda, etc.

Hay diversidad de teorizaciones sobre la terminología a emplearse en el análisis a los elementos internos de la música. En el presente documento se usa la clasificación de Julio Bas, quien establece al **motivo** (o inciso) como el elemento generativo de la música, figurando "los movimientos, las fases, los impulsos y los reposos del ritmo." (pág. 16) Sumando motivos, se obtienen **semifrases,** pudiendo ser binarias o ternarias, conservando la intención de *pregunta y respuesta*. Las **frases,** entonces, se entienden como la unión de semifrases; y los periodos, la agrupación de frases. De forma general, se puede abordar la presencia de material tanto **afirmativa,** como **negativa**. La primera se refiere a la similitud (a+a1, a+a1+a2), mientras la segunda, al contraste (a+b, a+b+c, a+a1+b, a+b+b1, a+b+a1)

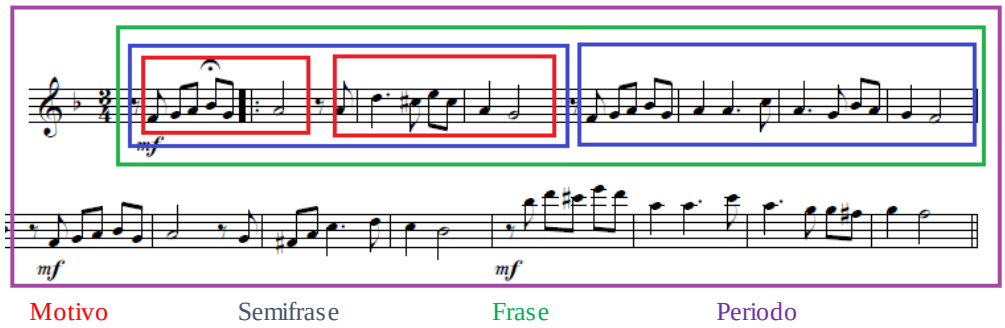
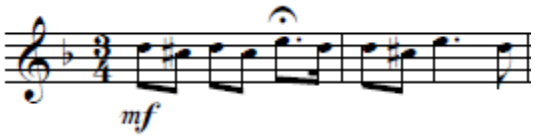


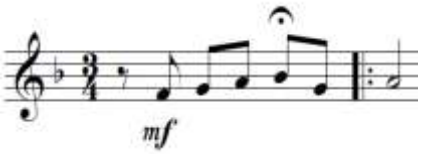
Figura 24 Ejemplo de Motivo, Semifrase, Frase, Periodo. Tomado de Alchourrón, pg. 42

Por otro lado, la manera en que la melodía comienza pueden ser **tético**, cuando inicia en el tiempo fuerte del compás; **anacrúsico**, si inicia en el tiempo débil precedente al primer tiempo fuerte del compás, y **acéfalo** si comienza la melodía en la mitad del primer tiempo, o primer tiempo débil del compás. En cambio, los finales de las melodías pueden terminar en tiempo fuerte (**masculino**), o en tiempo débil (**femenino**).

Tético



Anacrúsico



Acéfalo

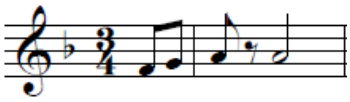


Figura 25 Ejemplos de inicios Tético, Anacrúsico y Acéfalo. Tomado de Alchourrón, pg. 44

Finalmente, es importante recalcar la actividad del *arreglista*. El dominio que debe poseer en cuanto a técnicas de composición, orquestación y análisis, es primordial. Si bien no existe un solo método, sistema o técnica de arreglos; hay elementos que son usados en este quehacer. Además la experiencia será el principal elemento que tendrá el arreglista para evolucionar su trabajo. Alchourrón (pág, 86-87), de esta manera, intenta sistematizar pedagógicamente los elementos teóricos que aborda el arreglista en su práctica[9]:

•En su trabajo el arreglista manipulará diversos elementos técnicos, estéticos y conceptuales:	
melodía:	melodía principal, contracantos, interludios, etc.
armonía:	armonía básica, rearmonización, modulaciones, etc.
ritmo:	metro constante, interrupciones, cambios, etc.
color:	combinaciones de timbres, solos, etc.
forma:	longitud, secciones, repeticiones, transiciones, coda, etc.
planos (foco):	qué resalta para el oyente (principal, secundario, etc.)

Alchourrón, Rodolfo. *Composición y Arreglos de Música Popular*. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1991.

dinámica:	aprovechamiento del rango acústico disponible
letra:	detalles musicales derivador de la letra, etc.
tipo de arreglo:	instrumental, para cantante, etc.
estilo:	adecuado a la obra, intérprete, situación, etc.

•El arreglista también controlará en qué medida están presentes en su arreglo los siguientes factores:

- claridad	- belleza	
- naturalidad	- densidad	
- fluidez	- **unidad y variedad**	
- sutileza	- equilibrio entre	tensión – relajación
- comunicación		consonancia – disonancia
- expresión		simplicidad - complejidad

•Se puede aumentar la variedad y evitar la monotonía, mediante el uso dosificado de:

contraste	color:	orquestación
	registro:	agudo – medio – grave
	ritmo:	activo – poco activo
	escritura:	solo – unísono – armonizado
	intensidad:	fuerte – suave
	armonización:	cerrada – abierta
	estilo:	monofónico – contrapuntístico
		consonante - disonante
Sorpresa	ritmo:	acentos inesperados
		frases fuera de tiempo
		entradas inesperadas
	melodía:	desvío de la escala
		cortes abruptos
	armonía:	acordes sustitutos
		cadencias deceptivas
	orquestación:	timbres inesperados
Novedad	algún elemento nuevo cada tanto	

Tabla 4.- Elementos en el arreglo. Tomado de Alchourrón, pg. 86-87

2.1.3 Arreglos de pasillos para ensamble de percusión

Como se ha explicado en el capítulo anterior, el origen e identidad del pasillo sigue siendo un debate. Wong (pág. 91-92) consolidando la diversidad de criterios – dígase incluso nacionalistas, propone una influencia local frente a la actividad europea venida de la herencia pre-república:

> *"...el pasillo es una expresión local del vals europeo que llegó al actual territorio ecuatoriano desde Colombia desde las guerras de la independencia, (...) adquiriendo un sabor regional: el pasillo colombiano tuvo la influencia del bambuco, el pasillo venezolano del joropo y el pasillo ecuatoriano del sanjuanito y el yaraví."*

Conociendo también que los pasillos ecuatorianos primarios fueron bailables (que derivaron a una expresión romántica: agógicas lentas y tonalidades menores), se pueden abordar los arreglos desde esta perspectiva instrumental: instrumentos *percusivos* y timbres característicos de *músicas* bailables. No es incluso original, pues pasillos (no ecuatorianos) "con arreglos de marimba son populares en Costa Rica, especialmente en la provincia de Guanacaste, una región fronteriza con Nicaragua" (Wong, 92) Podríamos arriesgarnos a decir que, si el pasillo en Ecuador hubiera tenido influencia de géneros afroecuatorianos podríamos haber mantenido los dos enfoques del pasillo (costeño y serrano) y quizá no se hubiera perdido en la crisis nacionalista de mediados del siglo XX (Wong, 106-107):

> *"En mi opinión, la percepción actual del pasillo como una música triste y sentimental aparece cuando el Ecuador pierde la mitad de su territorio nacional en el Protocolo de Río de Janeiro, un tratado firmado en 1942 para detener la invasión del Perú. (...)*
>
> *Fue también en los años cuarenta cuando el pasacalle, una canción de métrica binaria y de carácter alegre que se deriva de la polka y el pasodoble español, aparece en el escenario de la música nacional para elevar la moral de los ecuatorianos. Las letras de los pasacalles crean y refuerzan un sentido de orgullo por el lugar de origen."*

A lo largo del siglo XX, la instrumentación del pasillo ecuatoriano ha presentado cambios, sin embargo con la consolidación de una industria fonográfica y de la difusión no solamente oral (radio y vinilo) se logra llegar a una forma estándar que, "desde los

años cincuenta, es el conjunto de guitarra y requinto con un arreglo armónico para tres voces." (Wong, 78) Por otro lado, es importante la influencia de esta industria en la práctica musical ecuatoriana de la época, siendo incluso "la adición del requinto y el arreglo armónico a tres voces produjo lo que Guerrero y Mullo han llamado la 'bolerización' del pasillo" (Wong, 107)

Entonces, arriesgándonos a transformar la tímbrica característica del pasillo ecuatoriano, se ha propuesto el formato de ensamble de percusión para la realización estos arreglos. Siendo la referencia instrumental, el requinto, bajo, dos guitarras y voz; se propone la siguiente traslación tímbrica con sus respectivas acciones dentro de los arreglos:

Instrumento original	**Instrumento en ensamble de percusión**	**Acciones musicales**
requinto	glockenspiel/xilófono	melodías, enlaces, fills
Bajo	marimba	acompañamiento, duplicación de melodía
guitarras	vibráfonos/xilófono	acompañamiento, duplicación de melodía, enlaces
Voz	*variable entre instrumentos	melodía

Tabla 5.- Traslación tímbrica entre el formato original del pasillo ecuatoriano y ensamble de percusión

Además de este grupo de instrumentos melódicos, se han añadido timbales sinfónicos (que refuerza los acompañamientos rítmicos y aumenta la densidad sonora en los tutti), y un set de percusión no determinada compuesto por: triángulo, pandereta, quijada (vibraslap), tambor, platillo suspendido y cabasa. Esto, bajo el criterio de reforzar la rítmica del pasillo y de añadir timbres tanto por ser un ensamble de percusión como tal, como de la modernización del pasillo y la música nacional, una carga de "sonidos urbanos", convirtiéndose en lo que Wong llama "música rocolera".

Finalmente, esta mixtura es un intento también de activar la difusión de este género mediante la renovación tímbrica, experimento que se une a tantos otros: arreglos de pasillos con armonías y formatos instrumentales de jazz, ensambles vocales con beatbox, arreglos para orquesta sinfónica e incluso transformación total del género

adaptando las melodías en métricas de ritmos urbanos como rock o metal. Junto con la difusión del pasillo ecuatoriano, se pretende difundir un formato (percusión) poco conocido en la escena nacional que se ha cercado en un círculo que viene de la práctica musical "formal" (conservatorios y orquestas sinfónicas), añadiendo repertorio de música ecuatoriana de este formato tanto para su difusión local como internacional.

Capítulo III

Arreglos para ensamble de Percusión; procesos y análisis.

Los arreglos expuestos a continuación han sido realizados a partir de dos criterios, el primero según las secciones originales de cada pasillo, conservando melodías y reposos armónicos del propio compositor. Mientras, el segundo criterio intenta añadir detalles (pasos armónicos, enlaces, contra-cantos melódicos y secciones introductorias) que, además de trasladar a la práctica musical tonal actual (después de 60 años de haber sido escritos), equilibra el criterio de exhibir en un nuevo formato instrumental, que no correspondía a la práctica musical original del pasillo.

Para la realización de la introducción de ciertos arreglos se utilizó motivos de las melodías principales como en los arreglos; Alma en los labios y Tú y yo. En los arreglos de Manabí y Un triste despertar se utilizaron las melodías originales de las introducciones de las obras, (solo se realizó una instrumentación). En el arreglo del pasillo Vamos Linda se compuso una nueva introducción, para luego conectar con un estribillo del tema y su introducción original instrumentada para el formato.

El proceso de realización de los arreglos tuvo varias etapas, partiendo desde un análisis formal; forma, melodías principales (registros), función del acompañamiento, armonía, agógica etc. Luego, en base al análisis se realizó la asignación de voces partiendo desde la melodía principal hasta el acompañamiento rítmico armónico (guitarras) y rítmico melódico (bajo y contra melodías). Una vez teniendo la melodía y acompañamiento designados a los instrumentos, se realizó la instrumentación de los pasillos y en base a requerimientos musicales (características del género, estabilidad rítmica y amónica, carácter), se realizaron segundas voces, contra-melodías, enlaces melódicos, enlaces armónicos (armonización por aproximación), y cambios de agógica. Las contra-melodías fueron realizadas en base a motivos de las melodías principales de cada obra, repitiendo o haciendo variaciones de estas. Los enlaces melódicos escalas o

arpegios que se usan comúnmente en este género, de los cuales algunos se mantuvieron con su rítmica y notas originales ya que son gestos melódicos que son característicos de cada obra, y otros que sea han realizado en base a la dirección armónica o melódica que requiere cada obra. Las segundas melodías se realizaron como variaciones de las melodías principales, en momentos para enfatizar ciertos motivos representativos, para llenar espacios de la melodía principal y para generar armonía con otras voces similar a un canon.

3.1 El alma en los labios.

3.1.1 Reseña de la obra.

El pasillo El alma en los labios parte del texto del poeta Guayaquileño Medardo Ángel Silva[10], uno de los muchos poemas que escribió para Rosa Amada Villegas que llega a convertirse en material compositivo para Francisco Paredes Herrara tras enterarse de su muerte[11] según cuenta Ana Paredes Villegas en su libro Del Sentir Cuencano[12]. El día 22 de Junio el pasillo estaba listo y se estrenó en siguiente día en la ciudad de Cuenca en voz de la cantante Estrella Irú.

3.1.2 Texto del pasillo "El alma en los labios"

Cuando de nuestro amor, la llama apasionada
dentro tu pecho amante, contemples extinguida
ya que solo por ti la vida me es amada
el día en que me faltes, me arrancaré la vida
Porque mi pensamiento, lleno de este cariño,
que en una hora feliz, me hiciera esclavo tuyo,
lejos de tus pupilas, es triste como un niño,
que se duerme soñando, en tu acento de arrullo.

[10] Medardo Ángel Silva Rodas nace 8 de Junio de 10989 y muere en 1919 a escasos días de cumplir 21 años de edad.
[11] Detallan sus amigos y biógrafos que esa mañana, Silva despertó resfriado. Por la tarde, vistió de traje negro, zapatos de charol, bastón, corbata de seda negra y se dirigió a casa de Rosa Amada. Allí, ante ella, murió de un disparo en la cabeza.

Para envolverte en besos, quisiera ser el viento,
y quisiera ser todo, lo que tu mano toca;
ser tu sonrisa, ser hasta tu mismo aliento,
para poder estar más cerca de tu boca
Vivo de tus palabras y eternamente espero
llamarte mía, como quien espera un tesoro;
lejos de ti comprendo, lo mucho que te quiero,
y besando tus cartas, ingenuamente te lloro
Perdona si no tengo, palabras con que pueda,
decirte la inefable, pasión que me devora,
para expresar mi amor, solamente me queda,
rasgarme el pecho, amada y en tus manos de seda
dejar mi palpitante, corazón que te adora.

3.1.3 Análisis Formal de pasillo "El alma en los labios"

La obra se encuentra escrita en un compás de ¾ en la tonalidad de re menor con la siguiente forma; Introducción- A - Estribillo - B – Estribillo – DC;

Partes	**Intro.**	**A1**	**A2**	**Estribillo**	**B**	**Estribillo**	**DC**
Armonía	Dm – A Dm – A	Dm-A-F-A-Dm	Dm-D7-Gm-F-A-D	Dm-A-Dm-A-Dm	A-Dm-C-F-D7-Gm-C-F-E7-A-Dm	Dm-A-Dm-A-Dm	Se repite desde la sección A1 hasta el final del segundo estribillo
Compases	5	15	6	6	7	6	

Tabla 6 Análisis Formal de pasillo "El alma en los labios". Arce, 2018.

3.1.4 Arreglo de "El alma en los labios" para ensamble de percusión.

Este arreglo tiende a ser más estable por la presencia de la rítmica del bajo. El acompañamiento rítmico armónico no realiza la figuración rítmica convencional del

género y muestra como contrapuntos de la melodía o para enfatizar ciertos acentos de la melodía principal. Existe mayor presencia de contra melodías. Es más estable que el pasillo un triste despertar a pesar de tener una agógica más lenta (moderato), esto puede deberse a la variedad de instrumentación que existe entre secciones.

Instru.	**Intro**	**A1**	**A2**	**Estri**	**B**	**B2**	**Estri.**	**Final**
Glockenspiel	Melodía y contramelodía	Contra melodía	Contra-melodía	Arpegios	Contramelodía (requinto)		Arpegios	Segunda melodía
Xiló.	Melodía y contra-melodía	Acordes (guitarra)	Segunda melodía (requinto), melodía principal (voz)	Melodía principal (requinto)	Contra-melodía (requinto)	Melodía principal (voz)	Melodía principal (requinto)	Tremolo (requinto)
Vibr1	Melodía y contra-melodía	Melodía principal (voz)	Acordes y arpegios (guitarra)	Melodía principal (requinto)	Arpegios, contra-melodías y acordes (guitarra)	Melodía principal (voz) acordes (guitarra)	Melodía principal (requinto)	Línea del bajo
Vibr2	Melodía y contra-melodía	Acordes (guitarras)	Acordes (guitarra), melodía principal (voz)	Arpegios	Melodía principal (voz)	Contra-melodías (requinto) acordes (guitarra)	Arpegios	Acordes y contra-melodías
Marimba	Melodía y contra-melodía	Línea del bajo	Melodía principal (voz), línea del bajo.	Línea del bajo	Melodía del bajo	Contra-melodías (requinto) melodía principal	Línea del bajo	Melodía principal (guitarra)
Timbal				Acompañamiento rítmico	Tremolo al final de periodo	Final del periodo	Acompañamiento rítmico	Tremolo al final del periodo
Percusión menor						Acompañamiento rítmico	Acompañamiento rítmico	

Tabla 7 Arreglo del pasillo "El alma en los labios". Arce, 2018.

Introducción: en la introducción se utilizan motivos de la obra como melodías y contra-melodías. Enlaces en los reposos de las frases y acordes en función a la dirección de la melodía principal.

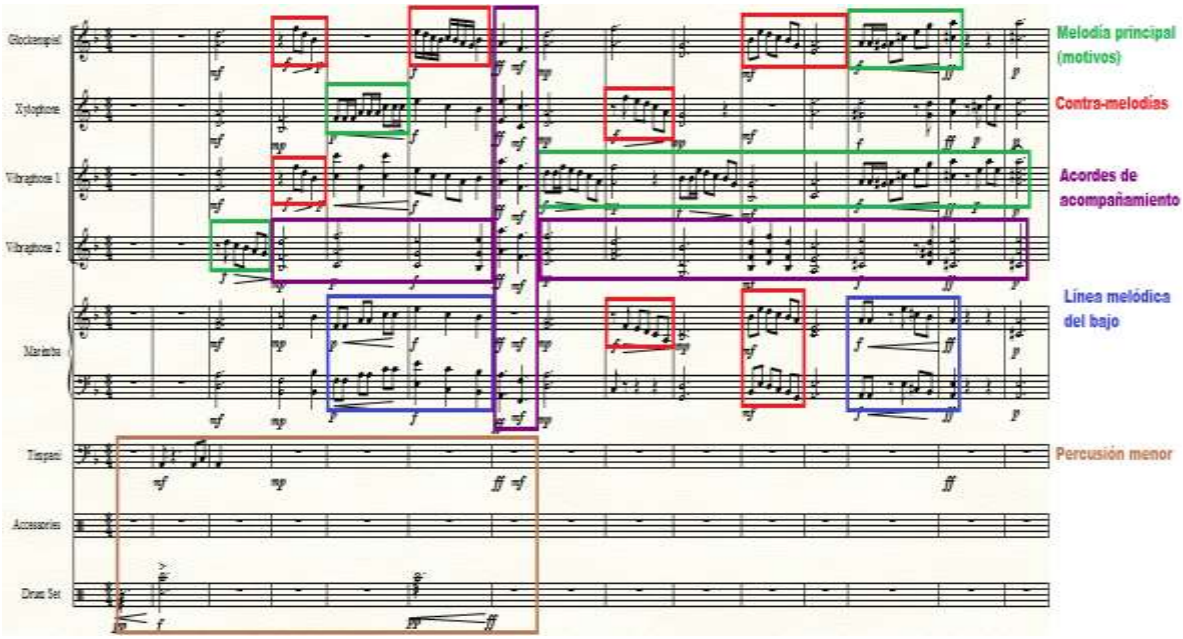


Figura 26 Análisis de introducción "El alma en los labios" Arce, 2018.

Sección A1: la melodía (voz) lo ejecuta el vibráfono1 mientras el vibráfono2 realiza acordes junto con la dirección de la melodía para darle mayor presencia a la melodía principal. La marimba conduce la línea del bajo junto con los acordes ejecutados por el xilófono (guitarra) para mantener el esquema rítmico. En la percusión menor el triángulo resalta el contratiempo para resaltar el patrón rítmico. Al final de este periodo el Glockenspiel, el xilófono y la marimba realizan un enlace a la siguiente frase.

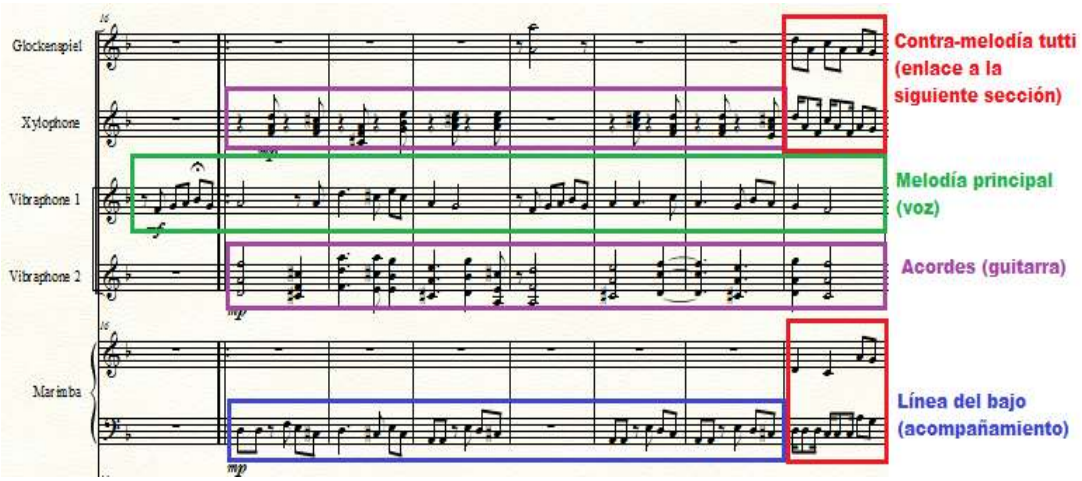


Figura 27 Análisis de A1 "El alma en los labios". Arce, 2018.

Sección A2: en la primera frase de esta sección la melodía (voz) lo realiza la marimba para contrastar con el color tímbrico de la introducción. Los vibráfonos ejecutan acordes (guitarra) como acompañamiento. El xilófono toca dos notas del acorde generando una segunda melodía de acompañamiento (requinto). El triángulo realiza acompañamiento rítmico. En el compás veinte y nueve la melodía (voz) es tomada por el Glockenspiel, el Xilófono y el Vibráfono 2 para dar variedad tímbrica con la frase anterior de este periodo (sección A2). La marimba conduce la línea melódica del bajo como acompañamiento. Al final de esta sección el timbal ejecuta un tremolo para resaltar el final de la frase y el estribillo.

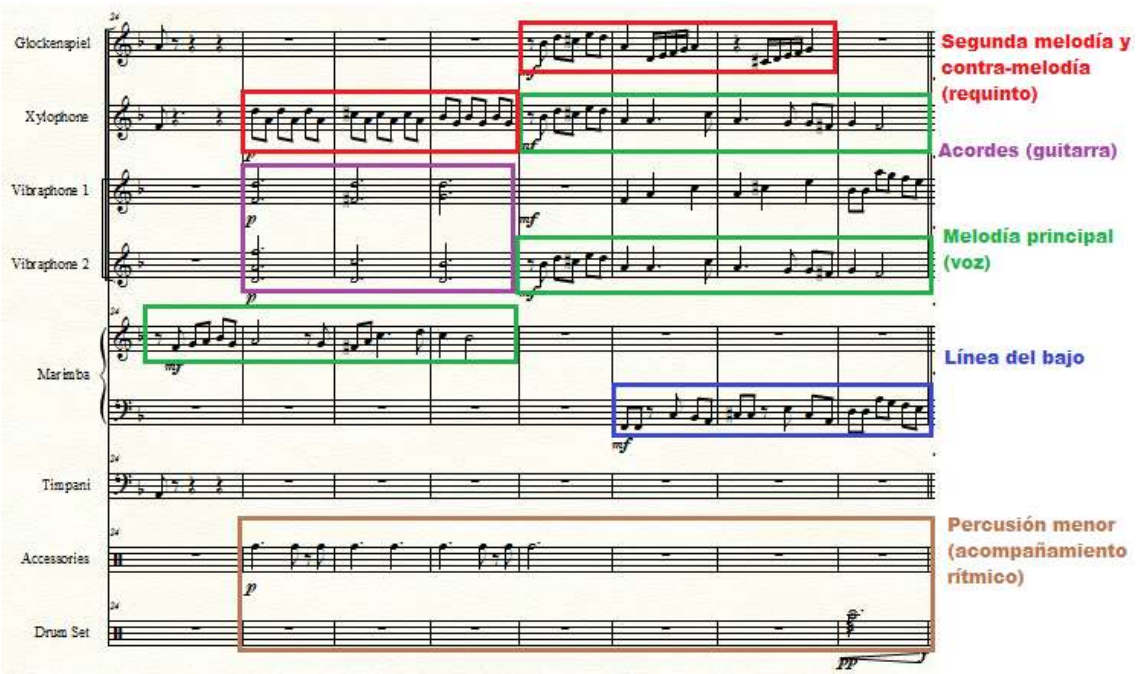


Figura 28 Análisis de A2 "El alma en los labios". Arce, 2018.

Estribillo: es esta sección el xilófono, la marimba y el vibráfono1 llevan la melodía principal (requinto) por la tímbrica del sonido. El Glockenspiel y el vibráfono2 ejecutan arpegios con las notas del acode como acompañamiento (guitarra). El timbal ejecuta la tónica y quinta de los acordes del estribillo para dar soporte armónico y rítmico a la línea del bajo.

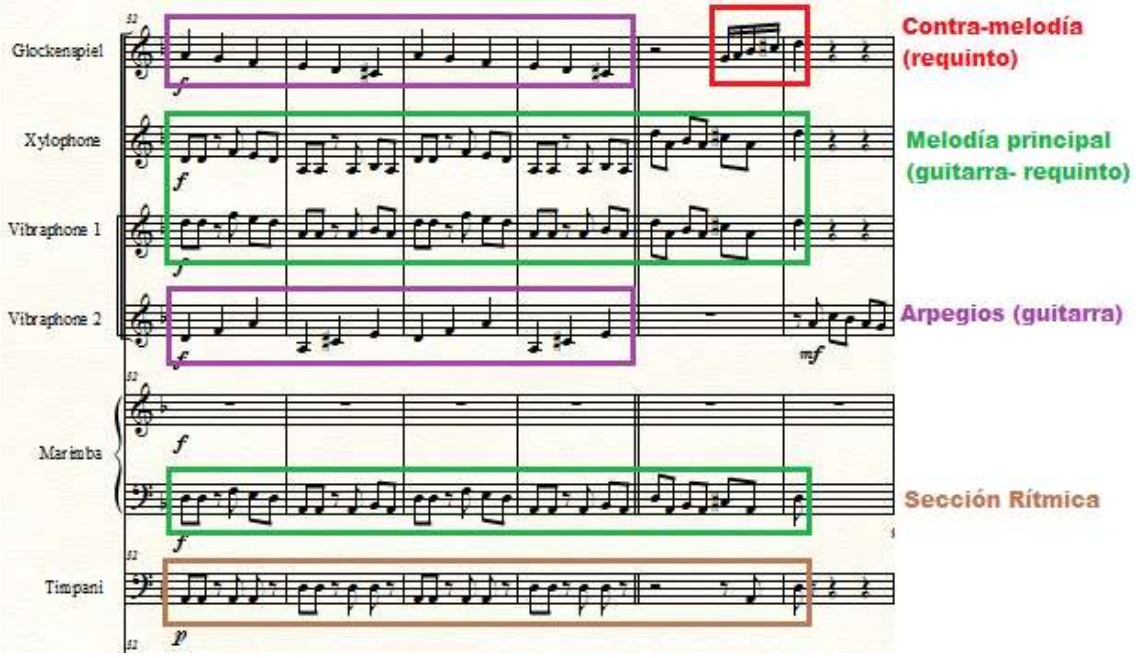


Figura 29 Análisis de estribillo "El alma en los labios". Arce, 2018.

Sección B1: El vibráfono2 retoma la melodía principal (voz) mientras la marimba y el vibráfono1 realizan el acompañamiento, el uno de manera rítmica y el otro armónicamente (arpegios y acordes) respectivamente. El xilófono repite motivos de la melodía principal como contra-melodía (requinto). En el compás cuarenta y dos aparece el Glockenspiel con una segunda melodía para anticipar el final de la sección apoyado por un tremolo (creciendo) del timbal en el compás cuarenta y tres que termina en el siguiente compás con un calderón en el segundo tiempo.

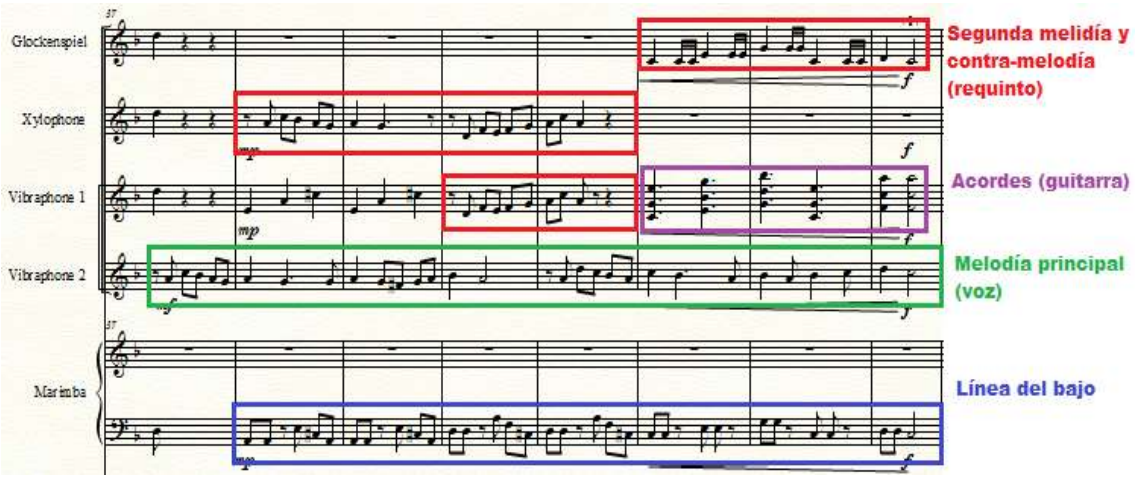


Figura 30 Análisis B1 "El alma en los labios". Arce, 2018.

Sección B2: en ésta sección tiene la intención de rubato pero ya que las líneas melódicas están dobladas se ha utilizado calderones para crear la extensión del tiempo. La melodía principal (voz) lo ejecutan el Xilófono y el Vibráfono1 mientras la marimba y el vibráfono2 realizan una contra-melodía como respuesta. En el compás cincuenta terminan esta intención de "rubato" y retoma un tiempo estable manteniendo la melodía en los instrumentos anteriores. Mientras que los demás instrumentos realizan el acompañamiento hasta el compás cincuenta y cuatro en donde el vibráfono2 ejecuta la melodía y el vibráfono1 junto con la marimba realizan el acompañamiento para luego pasar al estribillo.

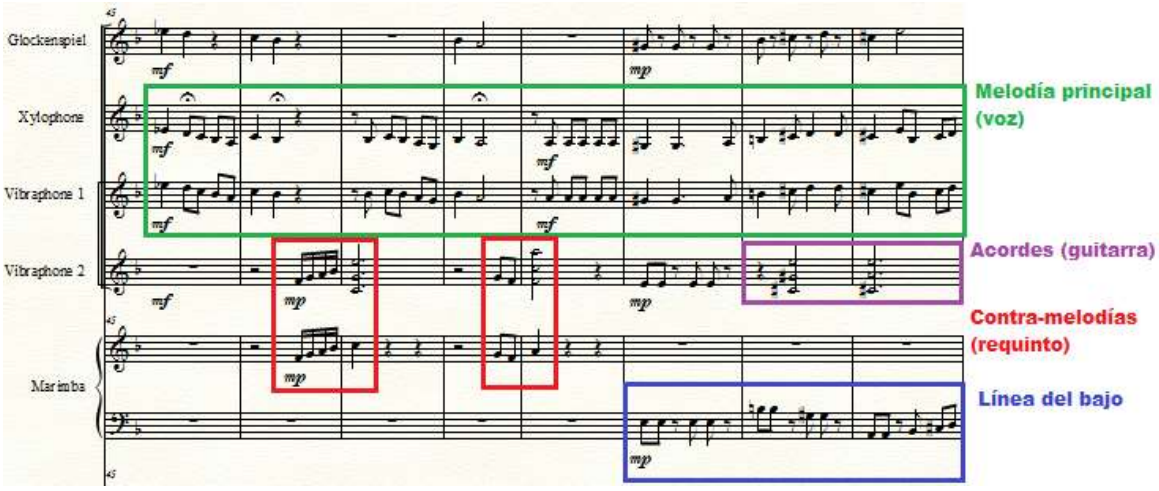


Figura 31 Análisis de B2 "El alma en los labios". Arce, 2018.

Estribillo2: diferente al estribillo anterior, la melodía (requinto) se mantiene en el Xilófono, el vibráfono1 y la marimba. El Glockenspiel y el vibráfono 2 ejecutan acordes de acompañamiento (guitarra).

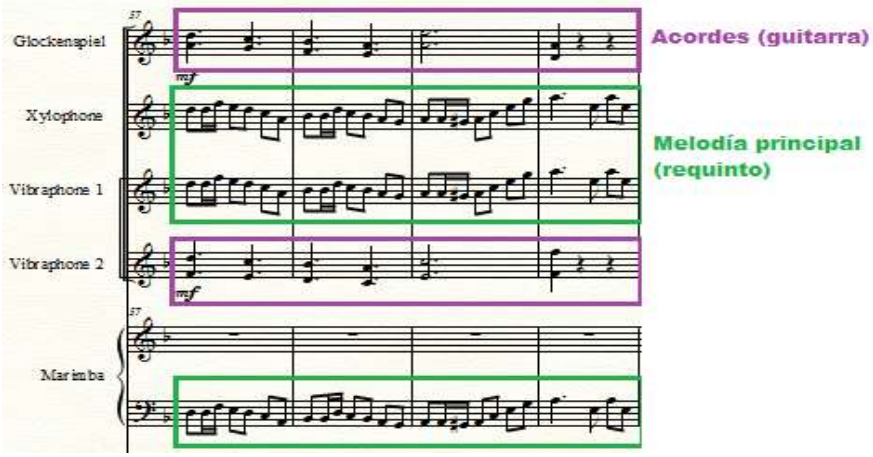


Figura 32 Análisis de Estribillo 2 "El alma en los labios". Arce, 2018.

Final: La marimba conduce la melodía (requinto) por ser un instrumento de sonido grave la parte final. mientras los vibráfonos ejecutan acordes (guitarra) como acompañamiento ya que su sonido puede quedarse suspendido como el de las cuerdas de la guitarra, apoyado por notas del Glockenspiel. El xilófono realiza una segunda melodía como acompañamiento. En el compás sesenta y seis hay un retardando en donde el vibráfono2 y la marimba realizan un enlace para en los siguientes dos compases finalizar la obra mediante un tutti de blanca con punto y una negra apoyado por el tremolo en creciendo del timbal.

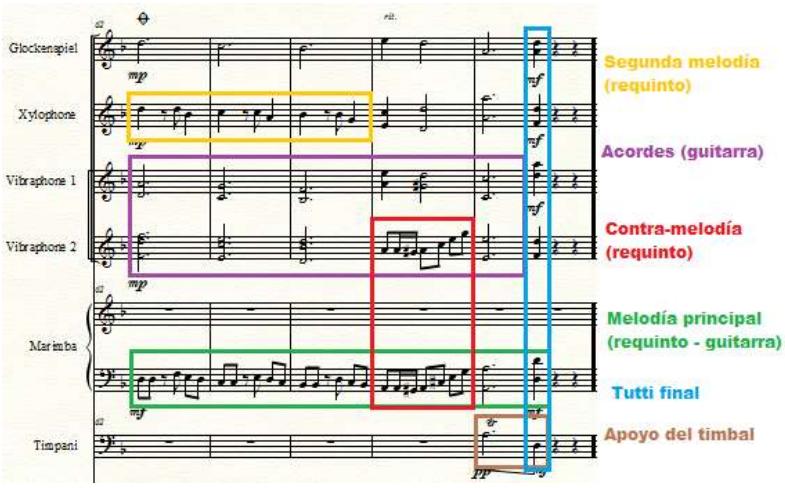


Figura 33 Análisis de Final "El alma en los labios" Arce, 2018.

3.2 Manabí

3.2.1 Reseña de la obra

El pasillo Manabí es considerado como un himno para los manabitas. Su texto se escribe el 12 de marzo de 1935 por el poeta Elías Sedeño Jarbes[13] que reseña así su origen *"era algo hermoso ver como lentamente se escondía el sol tras los cerros de Chongon, entonces me acordé de mi tierra manabita... tomé una hoja de cuaderno y lápiz y compuse el poema Manabí…",* tiempo después Francisco Paredes Herrera lo musicaliza y compone el Pasillo Manabí. (Foros Ecuador.ec, 2013)

[13] Elías Sedeño poeta manabita que nace el 6 de Enero de 1902 y fallece en Guayaquil el 8 de junio de 1971. (Tomado de: http://www.eluniverso.com/vida-estilo/2013/06/08/nota/1003191/elias-cedeno-jerves-poeta-himno-popular-manabi)

3.2.2 Texto del pasillo Manabí.

Tierra hermosa de mis sueños
Donde vi la luz primera
Donde ardió la inmensa hoguera
De mi ardiente frenesí
De tus placidas comarcas
De tus fuentes y boscajes
De tus vividos paisajes
No me olvido Manabí
De tus vividos paisajes
No me olvido Manabí
Son tus ríos los espejos
De tus cármenes risueños
Que retratan halagüeños
El espléndido turquí
De tus cielo en esas tardes
En que el sol es una pira,
Mientras la brisa suspira
En tus frondas Manabí.

Tierra hermosa de mis ansias,
De mis goces y placeres,
El pensil de las mujeres,
Más hermosas se halla en ti;
Por la gracia de tus hijos,
Por tus valles por tus montes,
Por tus amplios horizontes
Te recuerdo Manabí.
Por tus amplios horizontes
Te recuerdo Manabí.
Tierra bella cual ninguna,
Cual ninguna hospitalaria,
Para el alma solitaria,
Para el yermo corazón:
Vivir lejos ya no puedo
De tus mágicas riberas,
Manabí de mis quimeras,
Manabí de mi ilusión

3.2.3. Análisis formal del pasillo Manabí.

La obra se encuentra escrita en un compás de ¾ en la tonalidad de re menor con la siguiente forma; Introducción – Estribillo – A – Estribillo – B – DC;

Partes	**Introduc ci**	**Estribillo**	**A**	**A2**	**Estribi ll**	**B**	**B2**	**DC**
Armonía	Dm – A7 – Dm	//A7 – Dm – Am – Dm//x2	A7-Dm-A7 – Dm	C – F – E7 – A7 – Dm A7 – Dm	//A7 – Dm – Am – Dm//x 2	F – C-F- C-C7 – A	Dm – A7 – Dm – G – Dm – A7 – Dm	Desde el primer estribillo hasta el final de la C
Compases	4	8	8	12	8	8	8	

Tabla 8 Análisis Formal de "Manabí". Arce, 2018

3.2.4 Arreglo del pasillo Manabí para el ensamble de percusión.

Partiendo desde el arreglo del pasillo Manabí, la melodía es conducida por el xilófono y el vibráfono junto con el Glockenspiel, mientras el acompañamiento armónico se mantiene siempre en vibráfono2. La marimba conduce constantemente la melodía del bajo a más de los enlaces melódicos que por lo general ejecuta la guitarra en el registro grave. El vibráfono1 en ciertas secciones ejecuta una contra melodía para dar variedad entre las melodías que ejecuta el Xilófono. Y el Glockenspiel a más de la melodía principal ejecuta contra melodías cortas función que cumple el requinto en el formato convencional del pasillo. Es muy fácil identificar qué papel cumple cada instrumento ya que se encuentra bastante delimitadas las funciones.

Instrumento	Introducción	Estrofa I	Estribillo	Estrofa II	Fin
Glockenspiel	Melodía	enlaces y melodía	Melodía	Acordes	Arpegio
Xilófono	Acordes y enlaces	Melodía y Acordes	Acordes y enlaces	Melodía y arpegios	Acorde
Vibráfono 1	Arpegios	Melodía y Acordes	Arpegios	Acordes y melodía	Melodía
Vibráfono 2	Acordes	Acordes	Acordes	Acordes y Arpegios	Acorde
Marimba	Línea del Bajo	Línea de bajo	Línea del Bajo	Línea del bajo acordes	Melodía de bajo
Timbales	Reforzando la rítmica del bajo	Refuerza el tutti del final	Reforzando la rítmica del bajo		Tutti con los golpes finales.

Tabla 9 Arreglo de "Manabí", Arce, 2018

Introducción: El Glockenspiel tiene la melodía principal de esta sección para resaltar en el ensamble tal y como lo hace el requinto dentro del trio. El xilófono realiza acordes en la segunda corchea del segundo tiempo y en el tercer tiempo lleva el patrón rítmico de la guitarra, luego en el cuarto compas realiza un enlace (semicorcheas descendentes) y continúa con los acordes de acompañamiento. El Vibráfono1 realiza

arpegios mientras el Vibráfono2 ejecuta acordes en el primer tiempo definiendo la armonía de cada compás, en el cuarto compas realizan acordes de negra apoyando el enlace melódico del xilófono. La marimba ejecuta arpegios cumpliendo la función de bajo sosteniendo la armonía y la rítmica del pasillo apoyado por las corcheas de cada primer tiempo del timbal.

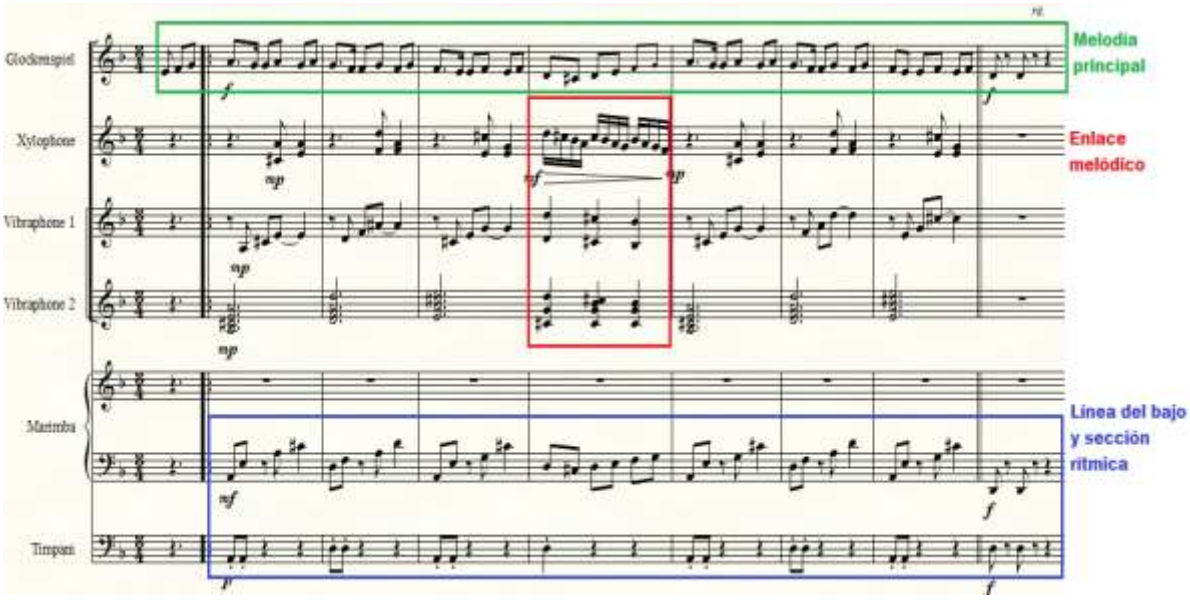


Figura 34 Análisis de Introducción "Manabí" Arce, 2018

Estrofa 1: El Xilófono lleva la melodía desde el noveno compas teniendo un calderón en el tercer tiempo para luego retomar al tempo con la melodía principal hasta el compás dieciseisavo. El vibráfono realiza acordes de blancas con punto en cada compas para sostener toda la armonía simulando la guitarra excepto en el compás décimo que ejecuta tres negras acompañando la melodía principal llevada por el Xilófono para reforzar la melodía principal, mientras que la Marimba realiza el patrón rítmico del bajo con notas solas y Intervalos armónicos. El Glockenspiel realiza melodías cortas en los espacios que deja la melodía principal (contra-melodías), semejante a lo que realiza un requinto.

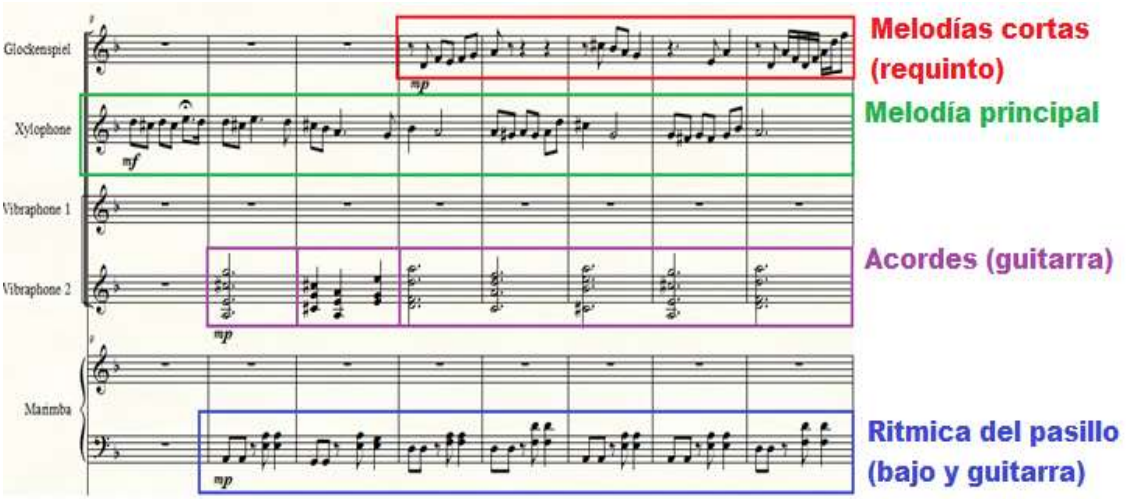


Figura 35 Análisis de Estrofa 1 "Mababí". Arce, 2018

Luego en el compás diecisiete el Glockenspiel y el Vibráfono 1 realizan la melodía hasta el compás veinte para contrastar la tensión de la melodía, mientras el Xilófono ejecuta Intervalos armónicos y el Vibráfono2 arpegios como una guitarra o requinto. La Marimba se mantiene con la línea melódica y rítmica del bajo. En el compás veintiuno el Xilófono continúa con la melodía como respuesta a la semi-frase y los Vibráfonos ejecutan acordes de negras con punto, generando un contratiempo para que con el Glockenspiel en el compás veinticuatro se unan a la línea del bajo aumentando la intensidad. Luego la melodía es conducida por el Xilófono y Vibráfono1 mientras el timbal realiza un tremolo para llegar al compás veintiséis en donde el Glockenspiel, Xilófono y Vibrfono1 realizan un tutti con la melodía principal para aumentar la presencia de la melodía principal y anticipar mediante el matiz el final de la frase, de forma paralela el Vibráfono2 realiza un arpegio apoyado por las negras que ejecuta el timbal para no dejar caer la armonía, y la marimba continua con el patrón rítmico (bajo) del pasillo hasta el compás veintiocho en donde realiza una escala ascendente (enlace) para dar paso al estribillo que es la misma parte de la introducción.

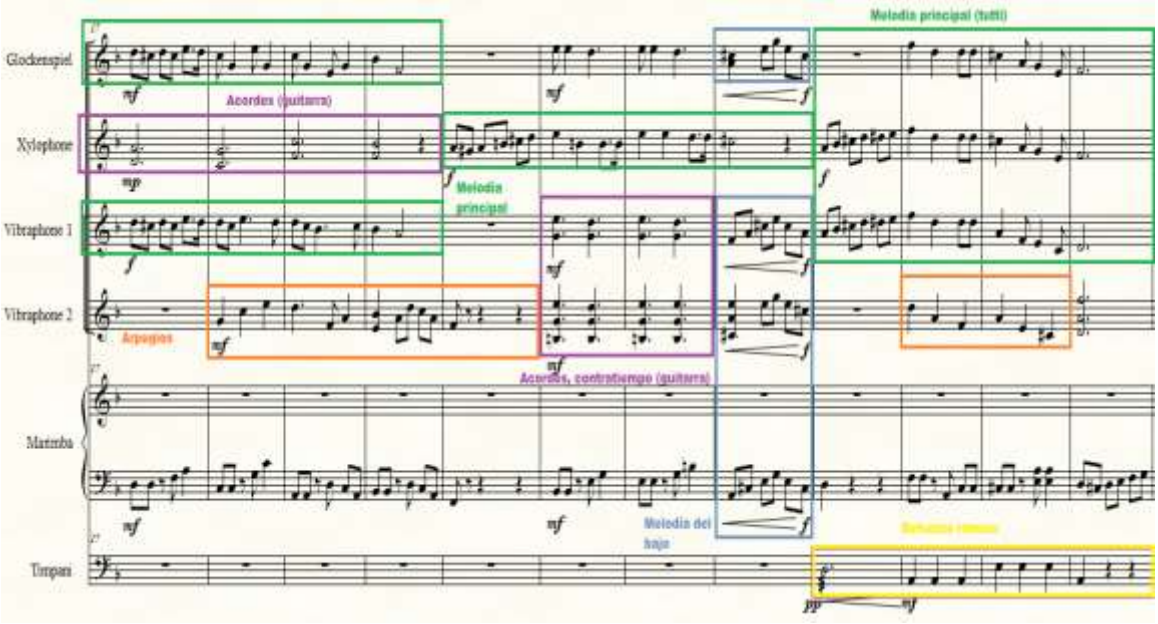


Figura 36 Continuación de análisis de Estrofa 1. Arce, 2018

Sección A: En la segunda parte la melodía es conducida por el Xilófono por su tesitura hasta el compás cuarenta y cuatro mientras que el Vibráfono2 sostiene la armonía con notas blancas con punto tocando a dos octavas. La Marimba se mantiene con el mismo patrón rítmico apoyado por el Vibráfono2 que realiza un arpegio y Intervalo armónico basado en la rítmica del bajo a más del Glockenspiel que dobla las notas del tercer tiempo de la Marimba. Esta sección resulta ser más rítmica que armónica ya que la mayoría de los instrumentos responden al patrón rítmico del pasillo.

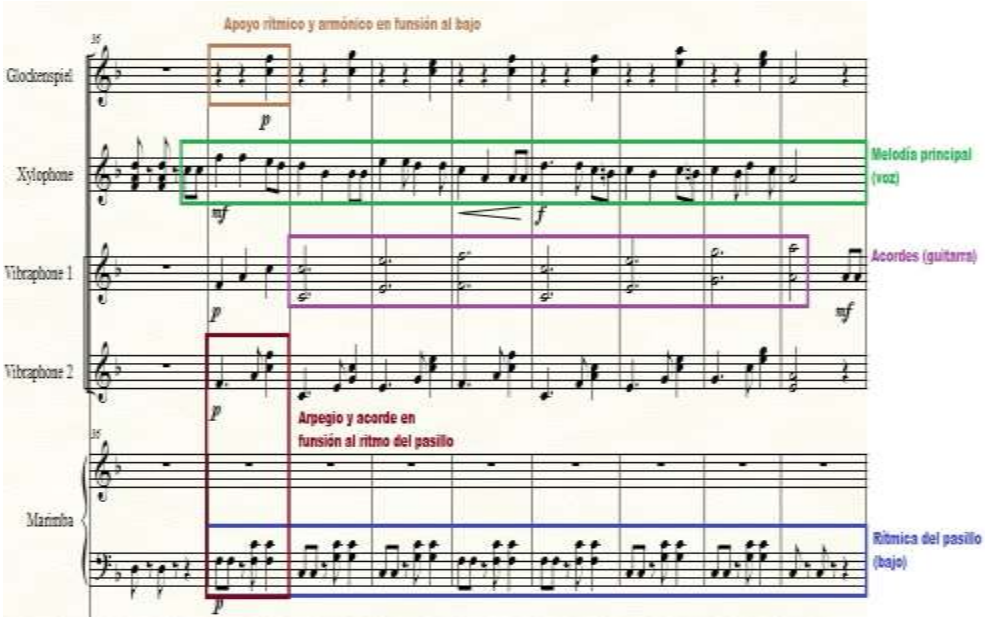


Figura 37 Análisis de A "Manabí". Arce, 2018

El Vibráfono2 retoma la melodía para simular un contraste de voz ligado, mientras el Xilófono realiza un arpegio de corcheas usando dos notas de cada acorde (melodías de un requinto) para que en el compás cuarenta y ocho junto con el Glockenspiel continúen con la melodía principal para dar presencia y fuerza. El Vibrafono1 realiza arpegios con negras dentro de cada acorde como una guitarra. El Vibráfono2 ejecuta Intervalos armónicos cada tercer tiempo por tres compases, luego realiza un arpegio para pasar a ejecutar acordes en el primer tiempo de cada compás. La Marimba se mantiene con el esquema rítmico del bajo para finalizar con una escala ascendente para volver al inicio (Da Capo)

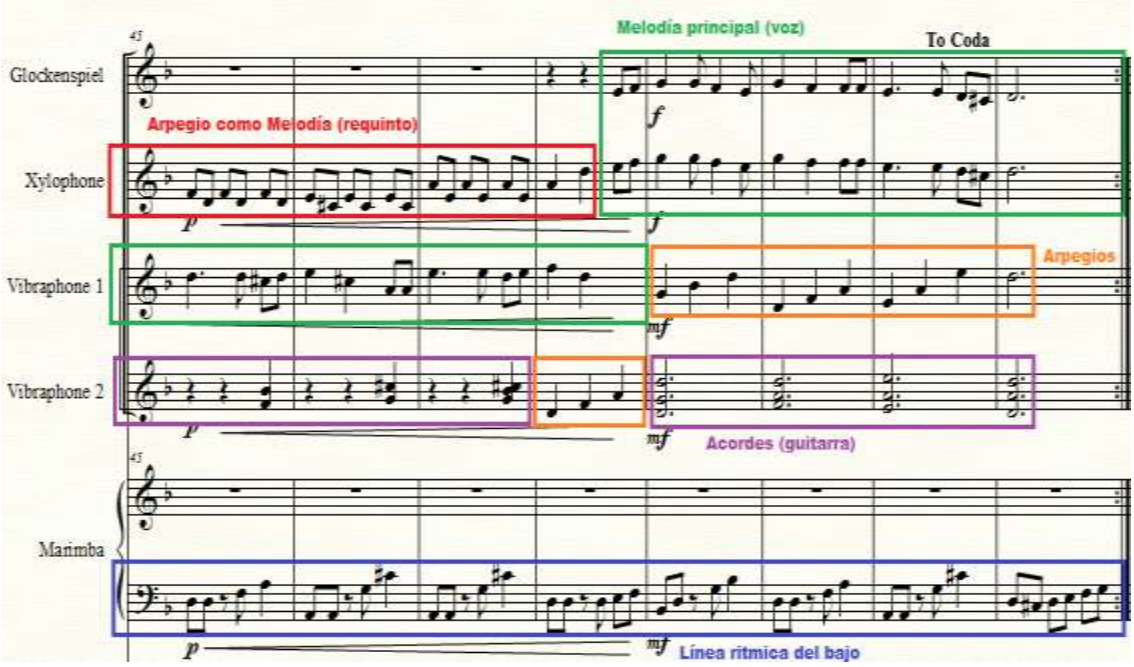


Figura 38 Continuación de análisis de A "Manabí". Arce, 2018.

Final: En el compás cincuenta y tres el Vibráfono1 dobla la melodía de la Marimba mientras el Xilófono y el Vibráfono2 ejecutan el acorde de Dm para delimitar armónicamente la frase y sobre todo el final de la obra. El Glockenspiel ejecuta un acorde y el timbal toca las cuatro últimas corcheas del compás para darle fuerza al final que es un tutti de dos corcheas en el primer y segundo tiempo.

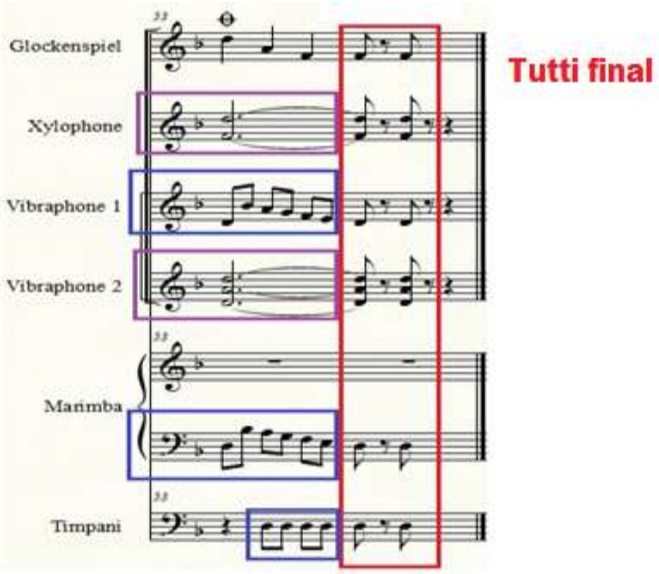


Figura 39 Análisis de Final "Manabí". Arce, 2018.

3.3 Vamos Linda

3.3.1 Reseña de la obra

Francisco Paredes Herrera toma el texto de Telmo N. Vaca del Pozo poeta, para realizar el pasillo Vamos Linda el cual fue popularizado por el Dúo Benítez y Valencia. El dueto estuvo conformado por Gonzalo Benítez Gómez y Luis Alberto 'Potolo' Valencia Córdoba desde 1942 hasta 1970, año en el cual este último muere.

3.3.2 Texto del Pasillo Vamos Linda

Te daré con mi pasión
las blancas perlas de la mar
y las estrellas con el sol
pondré yo cerca de tu altar.
Yo sufro y lloro por tu amor
y para mí la vida es cruel,
que ya no puedo más vivir
sin tu cariño, sin tu amor.
El dolor que me domina
y el pesar que siento,
solo con tu amor soñando
viviré contento.
No puedo más vivir así,
te doy por siempre el corazón,
en cambio de tu amor gentil,
que deliro en mi dolor.
Vamos, linda, te doy con toda el alma
los cielos y la mar, los ensueños del amor;
vamos, vamos hasta el confín del mundo,
bajo este cielo azul, en aras del amor.

3.3.3 Análisis formal del Pasillo Vamos linda

La obra se encuentra escrita en un compás de ¾ en la tonalidad de mi menor con la siguiente forma; Introducción- A – B – C – DC.

Partes	**Introducción**	**A**	**A2**	**B**	**B2**	**C**	**C2**	**DC**
Armonía	B7 – Em	B7 – Em – B7 - Em	Em7 – Am – D7 – G – B7 – Em.	C – G – D7 – G.	B7 – Am – Em – B7 – Em.	B7 – Em – B7 – Em – B7 -	B7 – Em – B7 – Em – B7 -	Em
Compases	4	8	8	8	8	8	8	Se toca el estribillo y se repite desde la parte B

Tabla 10 Análisis formal de "Vamos Linda". Arce, 2018.

3.3.4 Arreglo del pasillo Vamos Linda para el ensamble de percusión

Tomando en cuenta que el tempo (allegro) de esta obra decidí darle menos presencia rítmica con la línea del bajo, en el cual en momentos dobla la melodía principal de la voz. La instrumentación es menos cargada para luego aparecer en los finales de frase. No existe rítmica armónica habitual del género, al contrario, las segundas melodías y contra melodías generan el ambiente armónico para la melodía principal (voz). la percusión menor junto con el timbal dan énfasis a los finales de frase y ciertas secciones donde el matiz es mayor.

Instrumento	**Intro 1**	**Estri**	**A**	**A2**	**B**	**B2**	**C**	**C2**	**DC**
Glockenspiel	Arpegio en base a la rítmica	Melodía	Contra melodías	Melodía principa	Melodía y contra	Contramelodías			Se toca el estribillo

				l	melodías				y se repite desde la sección B hasta la Coda
Xilófono	Ritmo del pasillo en el bajo	Melodía principal		Melodía principal	Melodía principal	Segunda melodía y melodía principal	Melodía principal	Melodía principal	
Vib1	Melodía después del solo	Acordes	Melodía principal	Melodía principal	Ritmo del pasillo	Melodía principal	Acordes y melodía	Acordes y melodía	
Vib2	Solo – melodía	Acordes	Arpegios	Línea rítmica y melódica del bajo y acordes	Acordes	Ritmica del pasillo en el bajo	Melodía principal	Acordes	
Mari	Ritmo del pasillo en el bajo	Melodía	Línea rítmica y melódica del bajo	Variación Rítmica del pasillo	Segunda melodía (bajo)	Ritmica del pasillo en el bajo	Ritmica del pasillo en el bajo	Ritmica del pasillo en el bajo	
Tim	Apoyo del patrón rítmico				Ritmica del pasillo				
Perc.Me.	Sonidos para generar intensidad	Apoyo Rítmico		Variación Rítmica del pasillo		Acompañamiento rítmico en función al bajo			

Tabla 11 Arreglo de "Vamos Linda" para ensamble de percusión. Arce, 2018

Introducción 1: El Vibráfono2 inicia la introducción como solista los primeros cinco compases con un carácter rubato. En el sexto compas se incorporan los demás instrumentos como el Vibráfono1 que dobla al Vibráfono2 para que la melodía tenga una mayor presencia frente al acompañamiento del Xilófono y Marimba que realizan el patrón rítmico del pasillo, apoyado por el timbal que resalta las dos primeras corcheas mientras la percusión menor genera un ambiente de intensidad acentuando el primer tiempo de cada compas para conectar con el estribillo junto con la melodía que realiza la Marimba con el Xilófono.

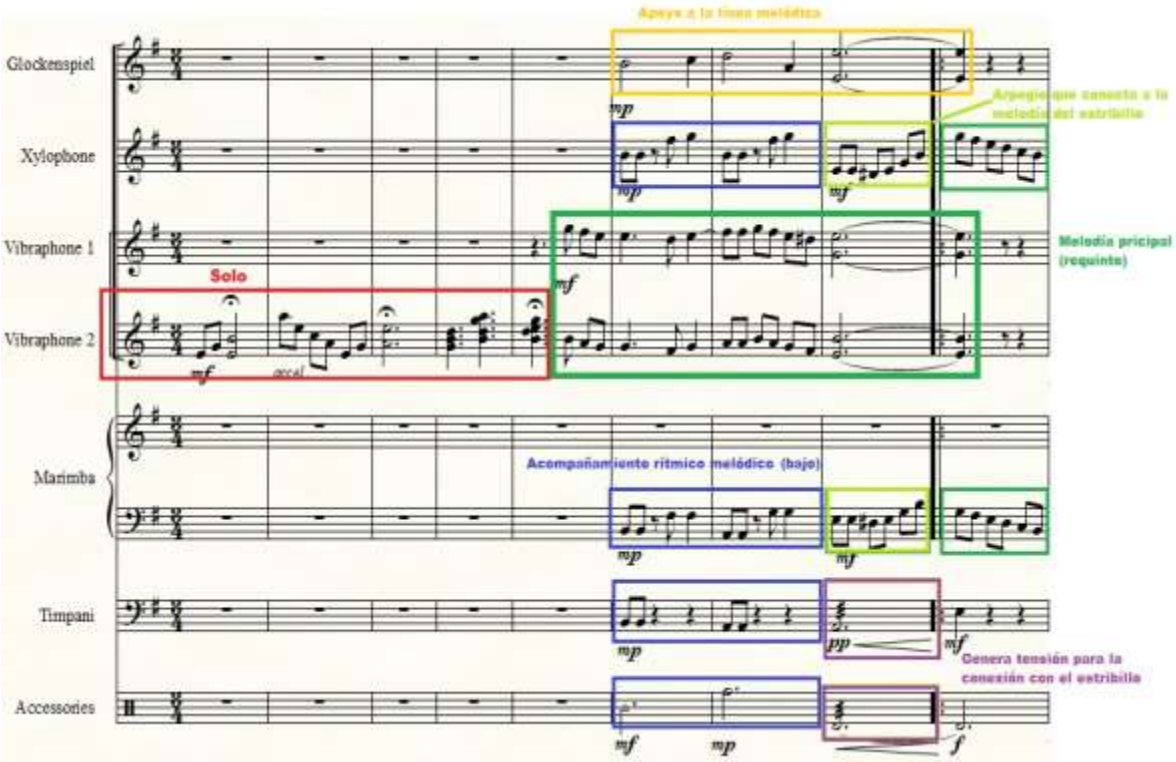


Figura 40 Análisis de introducción de "Vamos Linda". Arce, 2018.

Estribillo: El estribillo empieza con una escala descendente (enlace que simula una llamada de la guitarra o requinto) que realiza el xilófono y la marimba para luego sumarse el Glockenspiel al tema principal imitando las melodías que suelen realizar lo requintos, mientras los vibráfonos realizan Intervalos armónicos que al juntarse se forman triadas aportando el sostén armónico que se escucha en las guitarras. Luego en el compás trece realizan la melodía en conjunto hasta finalizar la parte des estribillo en donde se suma un golpe del timbal para delimitar con énfasis esta sección. En cuanto a

la percusión en esta sección se hace el uso de triangulo, vibra-slap y tamborín que van en función a la melodía principal.

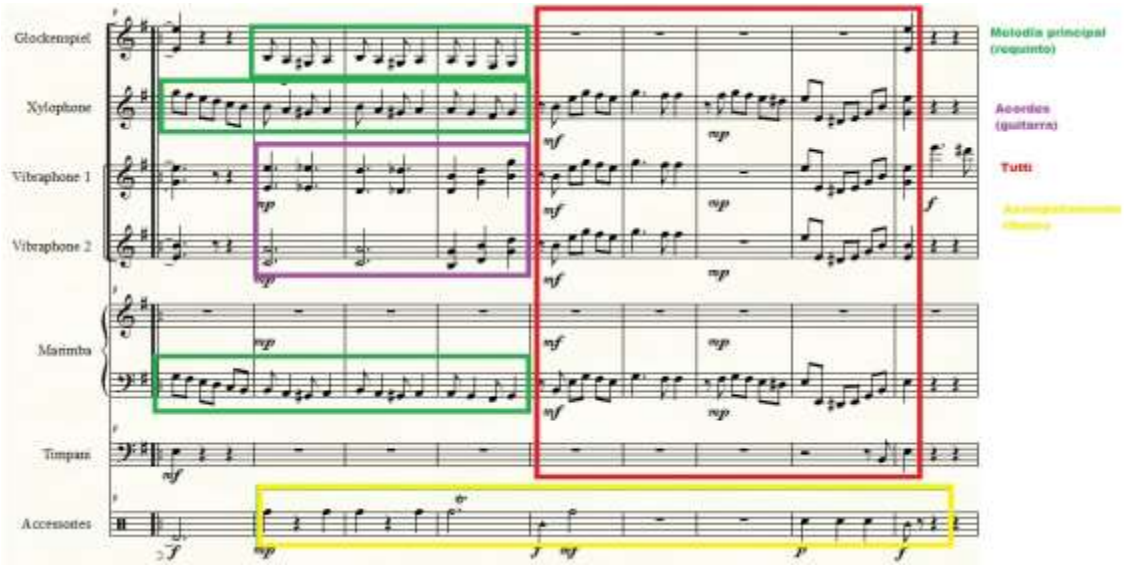


Figura 41 Análisis de Estribillo "Vamos Linda". Arce, 2018.

Sección A: El Vibráfono1 lleva la melodía principal, función que cumpliría la voz cantada, mientras que el Glockenspiel ejecuta melodías y contra melodías basadas en la línea melódica principal como un requinto. La marimba realiza la línea melódica y rítmica del bajo, apoyado por un patrón rítmico simple del Vibráfono2.

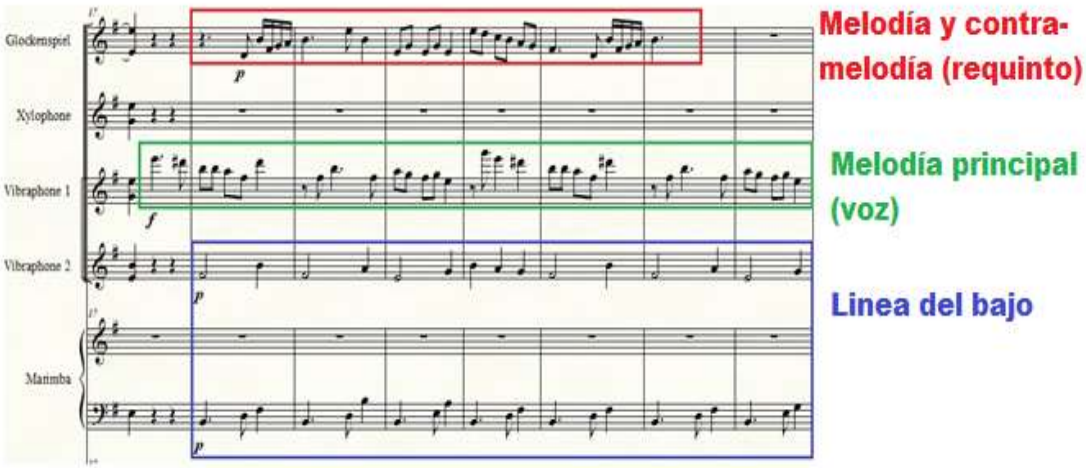


Figura 42 Análisis de Sección A "Vamos Linda". Arce, 2018

Sección A1: Para generar variedad tímbrica en los siguientes cuatro compases , el Xilófono y el Glockenspiel continúan con la melodía desde el compás veinte y cinco en donde también el Vibráfono2 y la Marimba cambian de patrón rítmico ejecutando acordes para dar más énfasis al cambio de timbre en la voz principal. A esto también se suma la presencia de la percusión menor con una cabaza que toca el mismo patrón rítmico de la Marimba, y luego nuevamente el Vibráfono1 retoma la melodía de la voz, la marimba vuelve a una línea melódica de bajo y el Vibráfono retoma el patrón rítmico inicial, generando así una intensidad menor para que en la siguiente sección la intensidad sea contrastante.

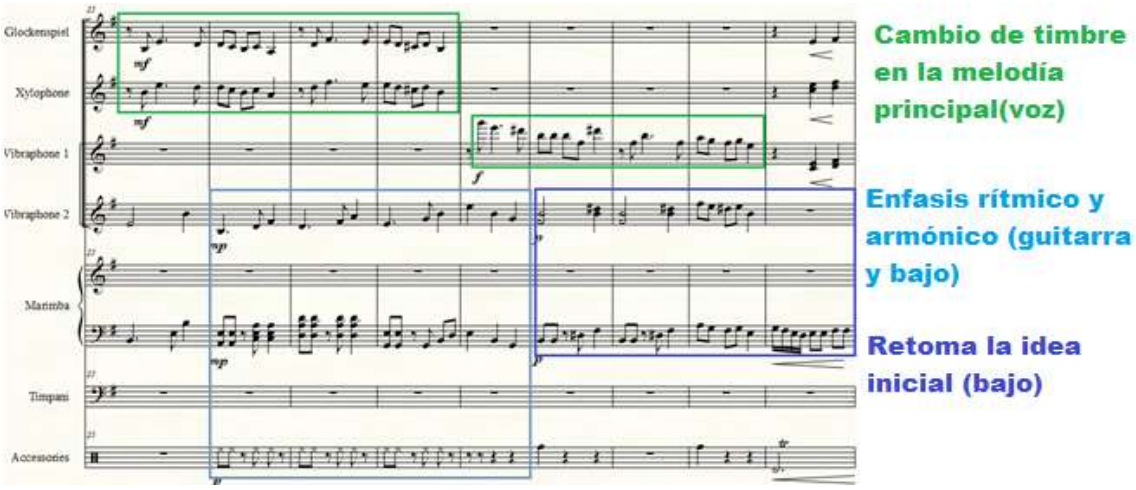


Figura 43 Análisis de A1 "Vamos Linda". Arce, 2018

Sección B: En esta sección el Glockenspiel dobla la melodía líder realizada por el Xilófono que a más este último realiza una segunda voz (una tercera bajo la melodía principal). El Glockenspiel cumple plenamente el papel que realiza un requinto al doblar la melodía de la voz y realiza pequeños fill's o enlaces melódicos en los espacios que deja la línea melódica principal. El vibráfono1 ejecuta la figuración rítmica de un bajo con notas individuales e intervalos armónicos. El vibráfono2 sostiene la armonía con acordes, una de las funciones que cumple la guitarra, mientras el bajo es conducido por la marimba que en momentos duplica la melodía principal para reforzar con su color y tesitura ciertos motivos. A todo esto se suma el timbal que va junto con la rítmica del Vibráfono1. Esta es la parte con mayor intensidad por la presencia de todos los instrumentos, el matiz y la función que cumplen.

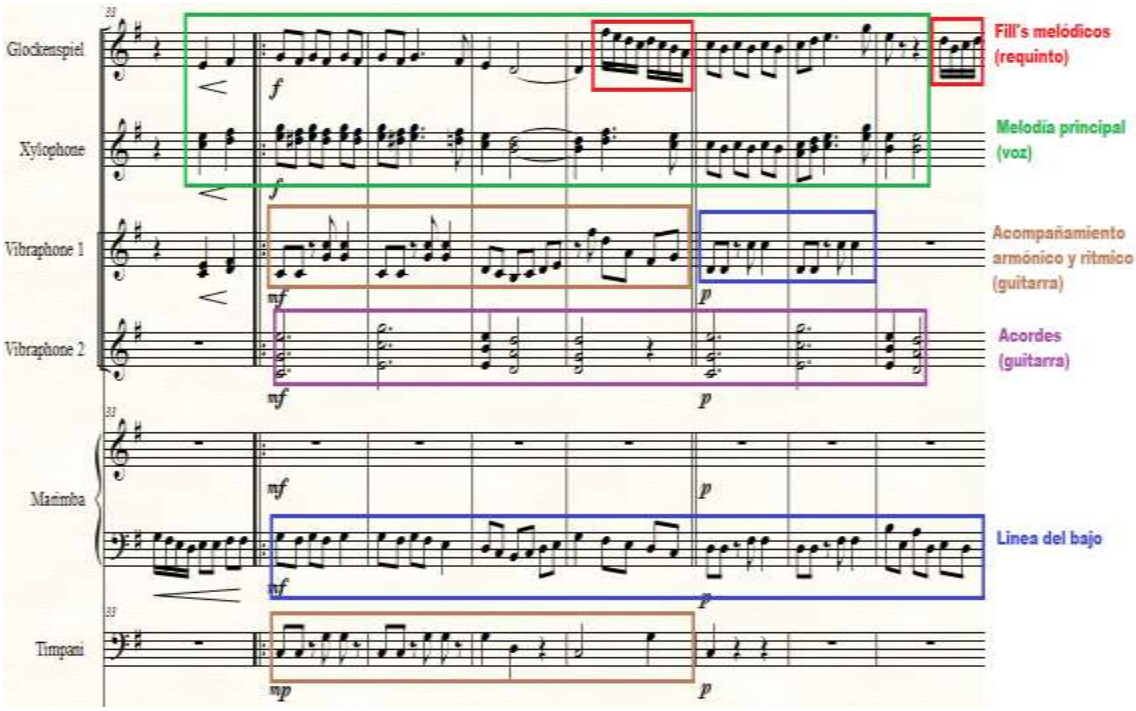


Figura 44 Análisis de B "Vamos Linda". Arce, 2018

Sección B1: Como respuesta a la sección anterior la melodía cambia hacia el vibráfono1 realizándolo en terceras, junto con el Xilófono que se mantiene con un patrón tomado de la melodía (cuatro corcheas y una negra). El vibráfono2 realiza una segunda melodía que ayuda a sostener la armonía ya que trabaja en forma de arpegio. La marimba ejecuta el patrón rítmico del bajo con la tónica tercera y quinta. Y en la percusión menor se suma un tamborín que va junto con la rítmica del bajo (marimba). En los cuatro últimos compases de ésta sección el Xilófono se une al Vibráfono1 y el Glockenspiel para realizar melodía principal (tutti) terminando con un fill

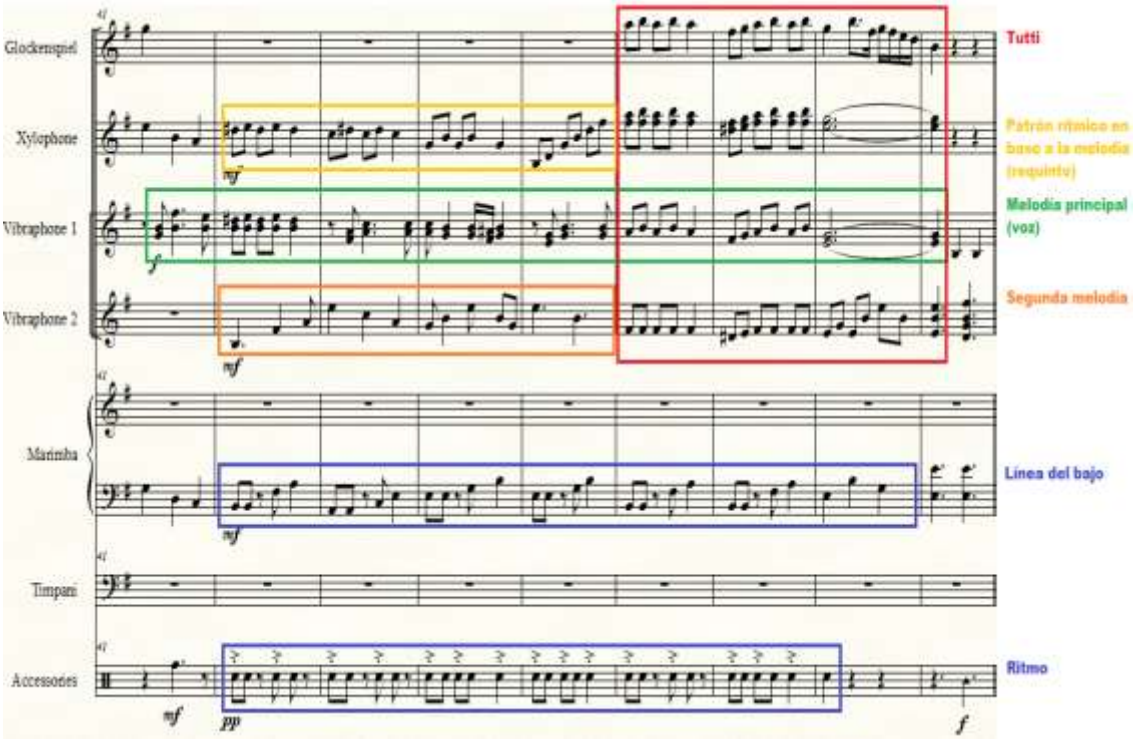


Figura 45 Análisis de B1 "Vamos Linda". Arce, 2018

Sección C: A continuación para bajar la intensidad después de la sección B, la melodía vuelve a ser retomada por el vibráfono1 y solo existe acompañamiento armónico del vibráfono2 y la línea rítmica del bajo en la marimba, para que en el compás cincuenta y tres el Xilófono continúe con la melodía junto con el Vibráfono2 (esto para darle continuidad al timbre que llevaba la melodía con el Vibráfono1) que ejecuta la melodía con una segunda voz mientras el Vibráfono1 realiza acordes y la marimba realiza la misma figuración de inicio de ésta sección armonizando las dos últimas notas de cada compas, y para finalizar esta sección se ejecuta un plato suspendido.

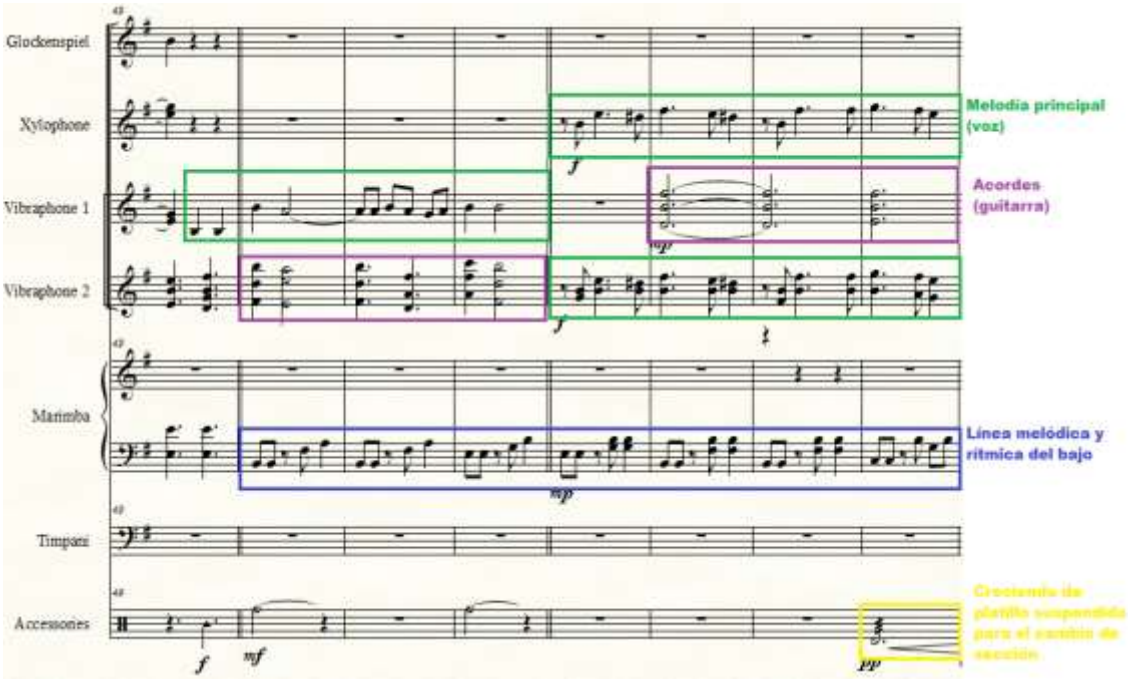


Figura 46 Análisis de C "Vamos Linda" Arce, 2018

Sección C1: Esta sección es muy similar a la sección C ya que es una respuesta a la frase anterior, esto en cuanto a análisis formal de la obra. En esta parte el Xilófono y el Vibráfono1 llevan la melodía de la voz, el Vibráfono2 realiza acordes como un guitarra y la marimba continua con la frase de la sección anterior (bajo y guitarra), y al final vuelve a crecer un platillo suspendido junto con el timbal para pasar al estribillo.

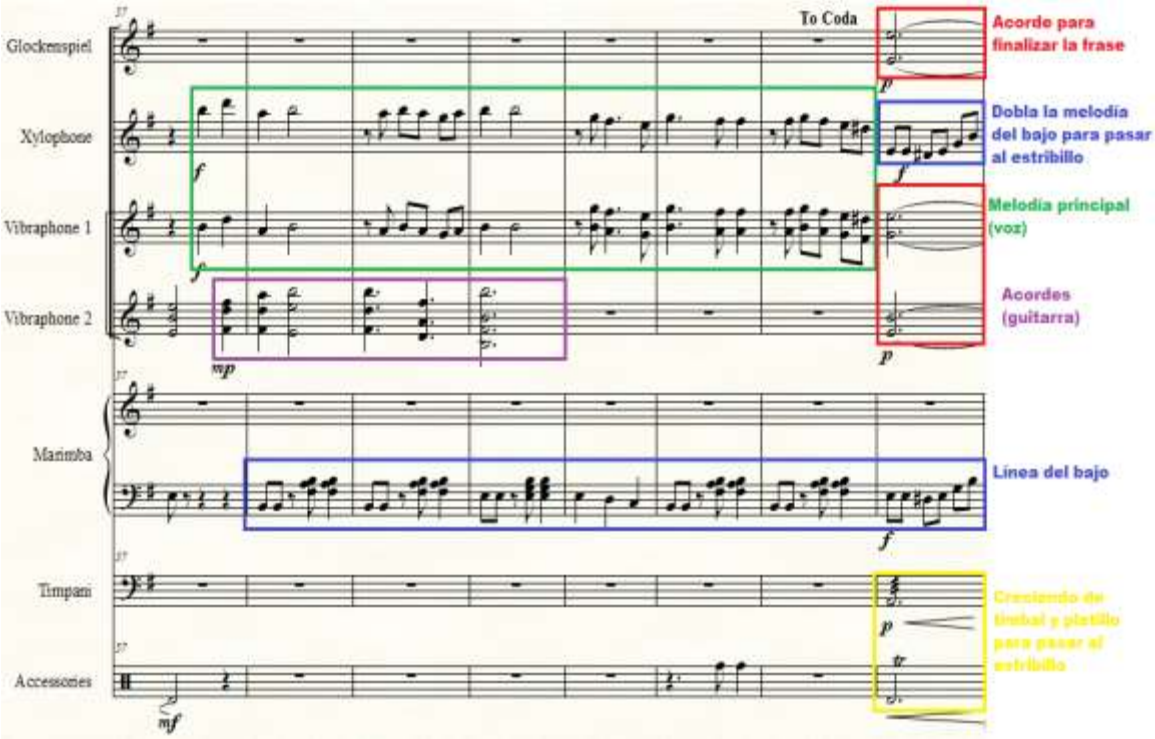


Figura 47 Análisis de C1 "Vamos Linda" Arce, 2018

DC y Coda: Se repite después del estribillo hasta el final de la SecciónC1 donde se encuentra la Coda que finaliza con un acorde en base a la melodía y una escala de la marimba simulando un bajo junto con un tremolo de timbal y por siguiente dos corcheas en los dos primeros tiempos del compás para así finalizar.

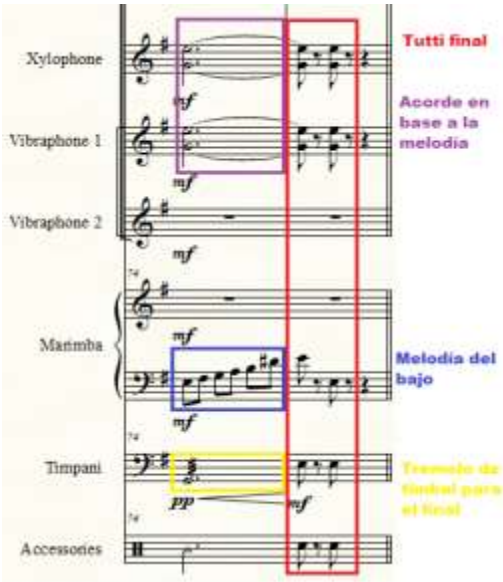


Figura 48 Análsis de DC y Coda "Vamos Linda". Arce, 2018

3.4 Un triste despertar

3.4.1 Reseña de la obra

Texto creado por el Riobambeño Carlos Arturo León Romero, Doctor en jurisprudencia, con una amplia producción literaria: escritor, periodista, poeta, novelista, historiador, crítico literario.[14] El compositor cuencano Francios Paredes Herrera usa el texto para componer su pasillo "Un triste despertar" popularizado por el cantante Olimpo Cárdenas.

3.4.2 Texto del Pasillo

Un bosque umbrío, de perfumes lleno,
silencio, soledad, completa calma,
libre de angustias; al dolor ajeno,
y un mundo de ternura en el alma.

Bajo el ramaje de álamos espesos,
dormida sin rumores la laguna,
una barca, un idilio, muchos besos
y detrás de los álamos, la luna.

Qué sueño aquél, mas desperté llorando,
porque ni barca ni laguna ví,
y al ver que sólo soy feliz soñando,
para seguir gozando me dormí.

Amanecí, despiértame María,
tú sola puedes realizar mi sueño,
mi lecho sea tu seno marfileño,
para soñar despierto, que eres mía.

[14] Se puede ampliar información en el siguiente enlace;
http://bayardoulloae.blogspot.com/2017/02/carlos-arturo-leon-r-la-vuelta-la-vida.html

3.4.3 Análisis Formal del Pasillo Un triste despertar

La obra se encuentra escrita en un compás de ¾ en la tonalidad de re menor con la siguiente forma; Introducción- A – B – C – DC.

Partes	Introducción	A	B	C	Estribillo	Dc
Armonía	A7 – Dm – A7 – Dm – Gm – Dm A	//Dm – A – G – A – Dm // x2	F – Gm – E6 – F – A – Dm.	A – Dm -	A7 – Dm – A7 – Dm – Gm – Dm A.	Después del estribillo empieza desde la parte A hasta el final de la parte C
Compases	15	16	8	8	15	

Tabla 12 Análisis Formal de "Un Triste Despertar". Arce, 2018.

3.4.4 Arreglo del pasillo Un triste despertar

En este arreglo las existen más voces dobladas y el acompañamiento rítmico armónico se mueve en dirección a la melodía principal. La melodía principal varía en los instrumentos incluyendo a la marimba que tiene el registro más grave y realiza la línea del bajo. El acompañamiento rítmico lo conduce completamente la percusión menor junto con el timbal que da énfasis en ciertas secciones de la obra. El arreglo es menos estable rítmicamente ya que el acompañamiento va ligado a la melodía principal.

Instrumento	**Introducción**	**A**	**A1**	**B**	**C**	**Estribillo**	**Dc**
Glockenspiel	Intervalos armónicos	Arpegio y melodía principal		Melodía principal y Enlaces	Melodía principal y acordes		Después del estribillo se repite desde la parte A hasta la coda (final) que es la misma de la introducción

Xilófono	Intervalos armónicos (tremolo)	Melodía principal	Melodía principal	Melodía principal	Melodía principal	Arpegio y melodía principal	
Vibráfono 1	Acordes	Acompañamiento con rítmica del pasillo y melodía principal	Acompañamiento con rítmica del pasillo y melodía principal	Melodía principal	Arpegios y melodía principal	Acompañamiento con variación rítmica y melodía principal	
Vibráfono 2	Melodía principal	Acompañamiento con acordes	Acompañamiento con acordes	Segunda melodía y acordes	Acordes	Acompañamiento con una segunda línea melódica y acordes	
Marimba	Melodía principal	Melodía principal	Acompañamiento con la línea del bajo	Acompañamiento con la línea del bajo (variación)	Acompañamiento con la línea del bajo (variación)	Melodía principal y patrón de acompañamiento del bajo	
Timbal	Tremolo al final de la frase	Ritmo y tremolo al final de la frase				Rítmica en base a la melodía	
Caja	Tremolo al final de la frase	Acompañamiento rítmico	Acompañamiento rítmico junto con la marimba	Acompañamiento rítmico	Acompañamiento rítmico	Acompañamiento rítmico	

Tabla 13 Arreglo de "Un triste despertar". Arce, 2018.

Introducción: La introducción del arreglo del pasillo "Un triste despertar" empieza con una melodía (requinto) en la Marimba doblada por el Vibráfono2 buscando un sonido agudo y ligado, mientras el Glockenspiel con el vibráfono1 ejecutan acordes para mantener la armonía a más del Xilófono que lo realiza con un tremolo ligado que desciende cromáticamente. En el penúltimo compás de la frase aparece un tremolo de timbal con un platillo suspendido que crece hasta el final de esta sección y delimitan la frase.

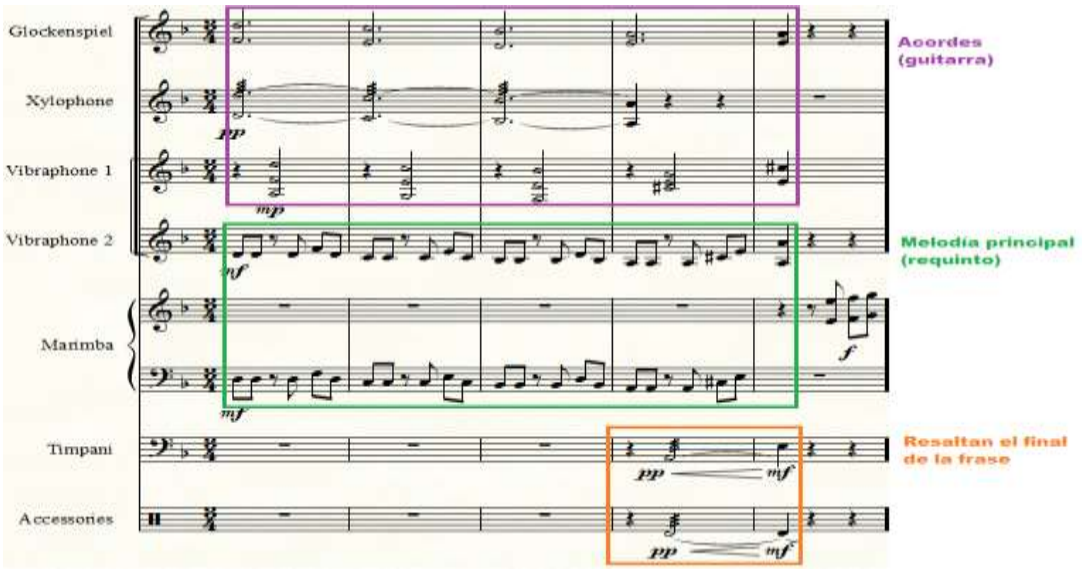


Figura 49 Análisis de Introducción "Un triste despertar". Arce, 2018

Sección A: en esta sección la Marimba continúa llevando la melodía principal (voz) por los siguiente cuatro compases, simultáneamente el vibráfono2 ejecuta acordes de negras con punto para dale movilidad mientras el vibráfono1 realiza la figuración rítmica del pasillo. Luego en la anacrusa del compás nueve el Glockenspiel, Xilófono y Vibráfono1 se suman a la marimba con la melodía para darle más presencia y más intensidad, al mismo tiempo el Vibráfono2 realiza el acompañamiento armónico. La caja en esta sección realiza algunas variaciones rítmicas manteniendo la rítmica del género pasillo.

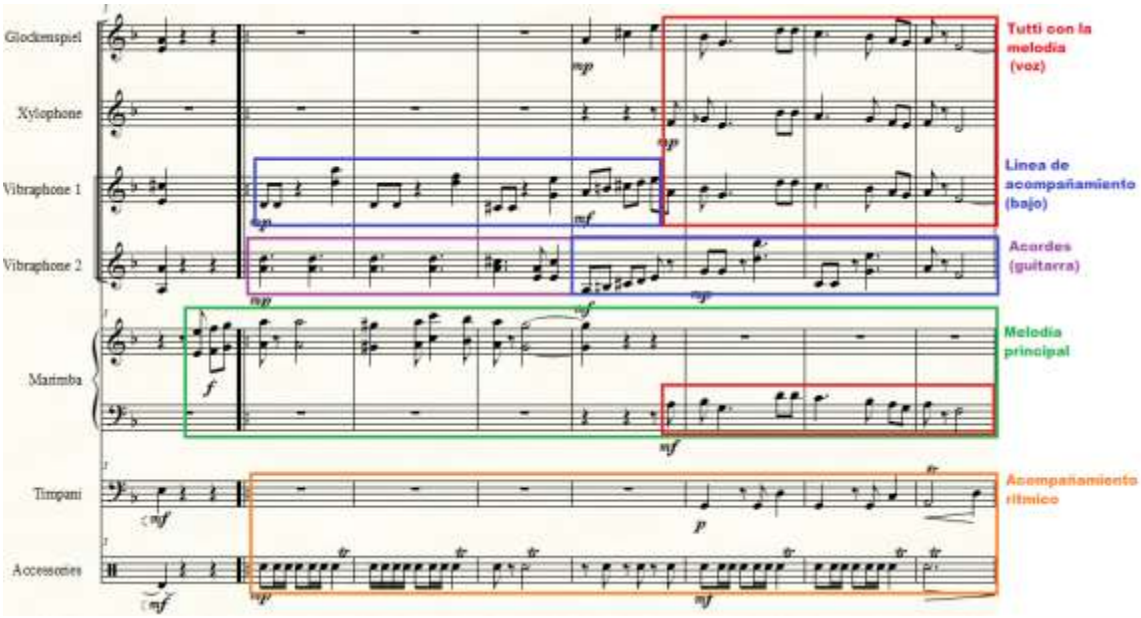


Figura 50 Análisis de A "Un triste despertar". Arce, 2018

Sección A1: esta sección es similar a la Sección A en cuanto a la melodía y armonía por esta razón cambia de instrumentos para realizar la melodía y acompañamiento, obteniendo así un contraste notorio entre las dos secciones. Tomando en cuenta el factor anterior la melodía es conducida por el xilófono que tiene una tesitura aguda en comparación con la marimba. El vibráfono1 continúa con el acompañamiento rítmico (dos corcheas en el primer tiempo y una negra como acorde dos notas en el tercer tiempo). El vibráfono2 continúa con acordes (dos negras con punto por copas). La marimba pasa a realizar una línea de bajo con el patrón rítmico del pasillo reforzado por la rítmica similar que ejecuta la caja, para dar movilidad rítmica en base a los contratiempos. Al final de esta sección en el compás veinte y uno la marimba (a dos octavas) y la caja tocan la corchea de cada tiempo mientras el vibráfono2 realiza un contratiempo con acordes. Esto como para enlazar a la siguiente sección.

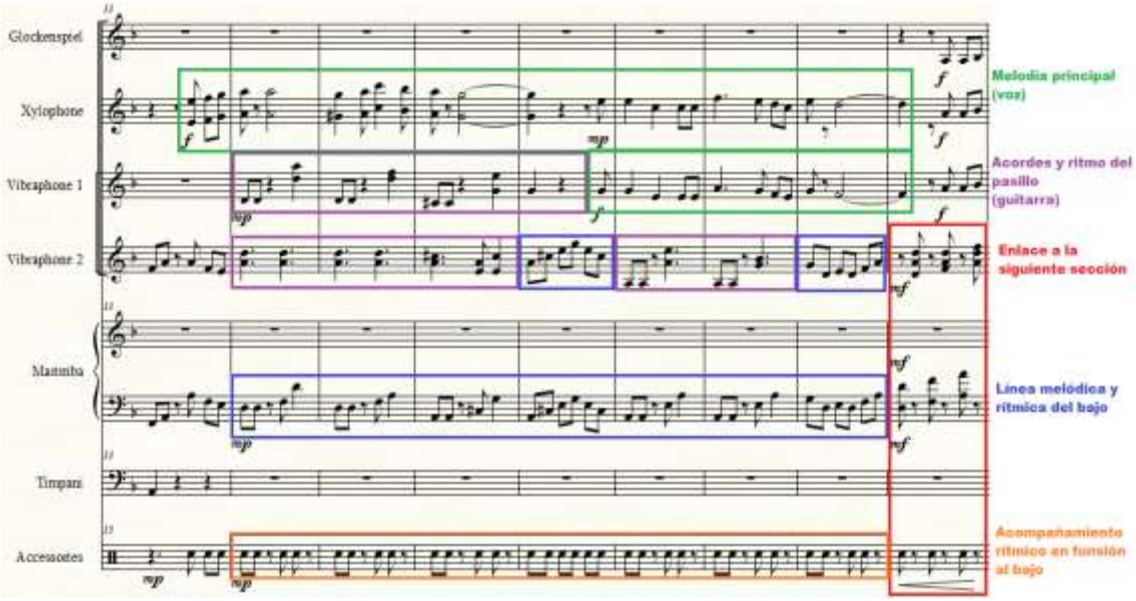


Figura 51 Análisis de A1 "Un triste despertar". Arce, 2018

Sección B: En esta sección es la parte de coro por lo que la intensidad y el matiz crece. Para ello a la melodía principal se suma el Glockenspiel y el Vibráfono1 a más del Xilófono. El Vibráfono2 realiza una segunda melodía repitiendo motivos de la melodía principal. La marimba cambia el patrón rítmico del bajo (dos corcheas, silencio de corchea, dos corcheas, silencio de corchea) ejecutando la tónica del acorde a dos octavas. Luego en el compás veinte y cinco el Glockenspiel realiza un enlace melódico como un requinto apoyado por el vibráfono1. La marimba y la caja realizan negras en cada tiempo del compás para pasar a la respuesta de la frase en donde la melodía continua por el Glockenspiel y el Xilófono, mientras los vibráfonos realizan acordes como la guitarra para sostener la armonía. La marimba invierte el patrón rítmico (silencio de corchea, dos corcheas, silencio de corchea, dos corcheas) junto con la caja.

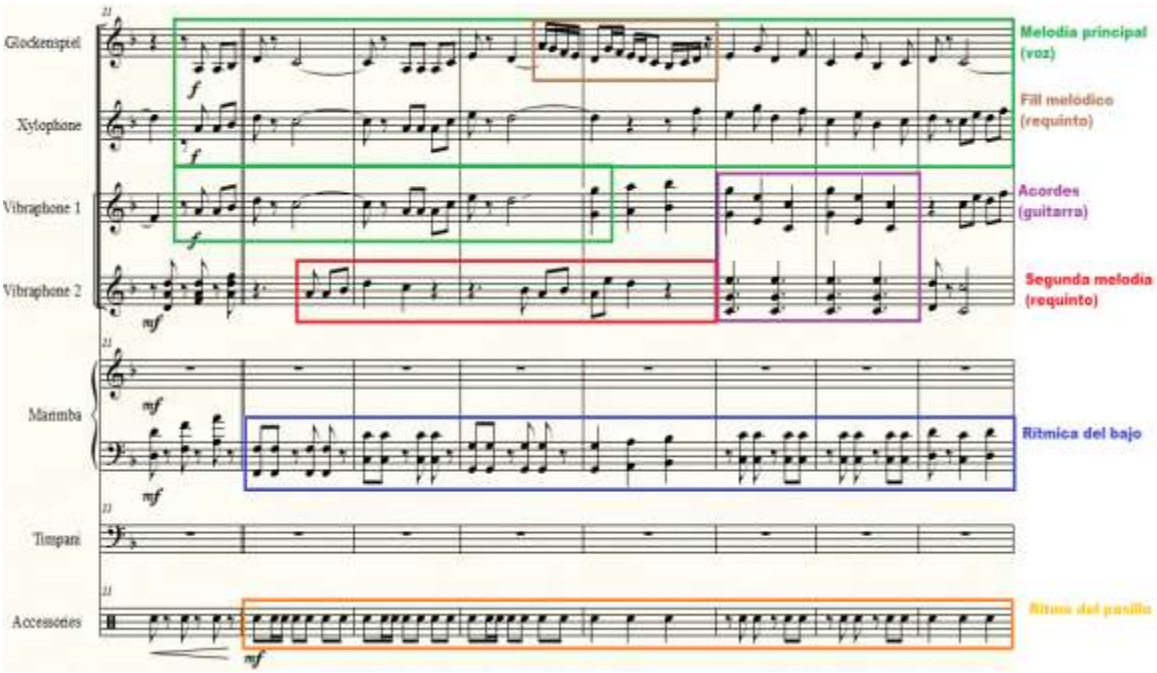


Figura 52 Análisis de B "Un triste despertar". Arce, 2018

Sección B1: esta parte se podría tomar como la respuesta de la Sección B pero con una característica de final por lo cual en cuanto a la melodía y la armonía existe descenso de la intensidad hasta llegar a una "estabilidad". La melodía es llevada por el Glockenspiel y el xilófono manteniéndose en un *f* mientras el acompañamiento baja a *mp*. El vibráfono1 realiza un arpegio como un requinto. El vibráfono2 ejecuta acordes de negra con punto para mantener la armonía, función que cumple una guitarra. Simultáneamente el bajo lleva una línea melódica y rítmica propia del género. La caja retoma la figuración rítmica del inicio de la sección anterior. En el compás treinta y cuatro después de un fill (enlace melódico) que realiza la marimba como bajo doblada por el Xilófono y Glockenspiel continúa con la melodía el Vibráfono1, la marimba y el xilófono cambiando de timbre (sonido grave y ligado) para poder luego contrastar con el estribillo. El vibráfono2 y Glockenspiel realizan acordes dándole menos movilidad rítmica. La caja y el timbal conducen el ritmo hasta llegar al compás treinta y seis, en donde el timbal ejecuta un tremolo para resaltar el final.

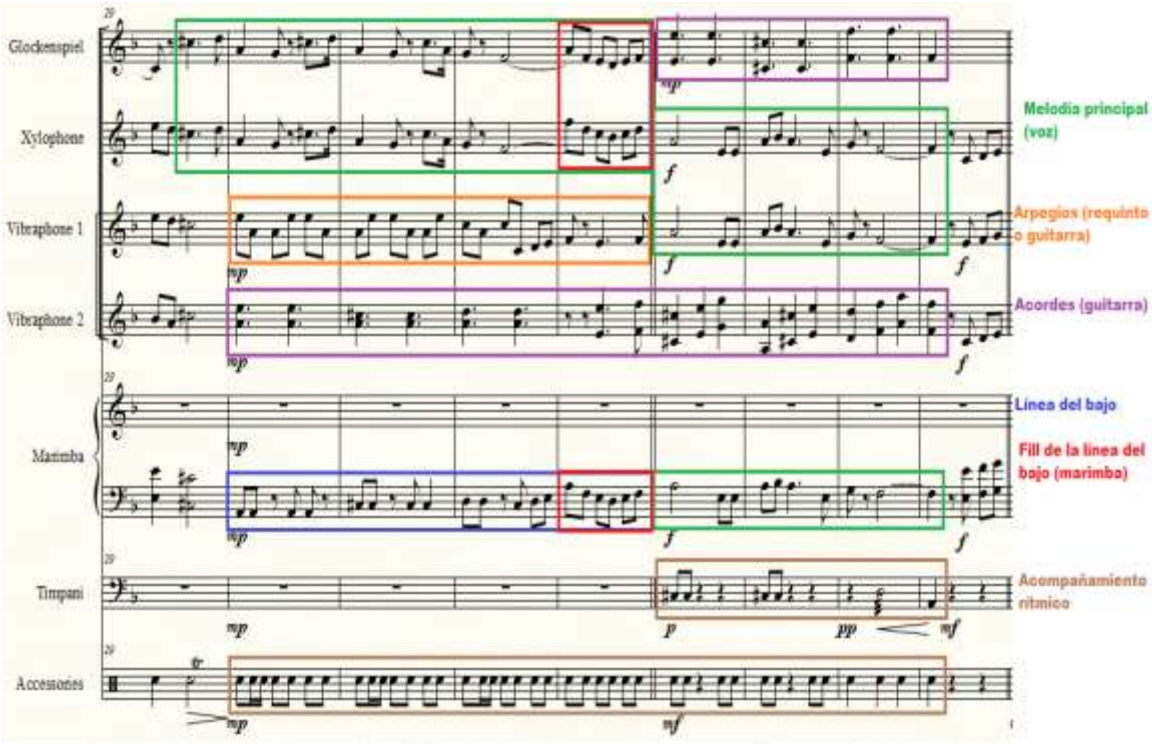


Figura 53 Análisis de B1 "Un triste despertar". Arce, 2018

Estribillo: En esta parte la melodía es ejecutada por el Vibráfono2 junto con la Marimba ya que el registro melódico está por debajo de alguna otra frase con tesitura aguda. El vibráfono1 realiza un acompañamiento con un acorde a contratiempo en base a la melodía como una guitarra, mientras el Xilófono toma las dos primeras corcheas del acompañamiento para repetirlas como un arpegio, similar a un requinto. En el compás cuarenta y cuatro, los vibráfonos y la marimba realizan una misma figuración (negra con punto) a dos octavas a grado conjunto ascendente para la que la marimba responda este motivo con una escala descendente en corcheas enlazando el final de la frase a la respuesta de esta primera parte del estribillo.

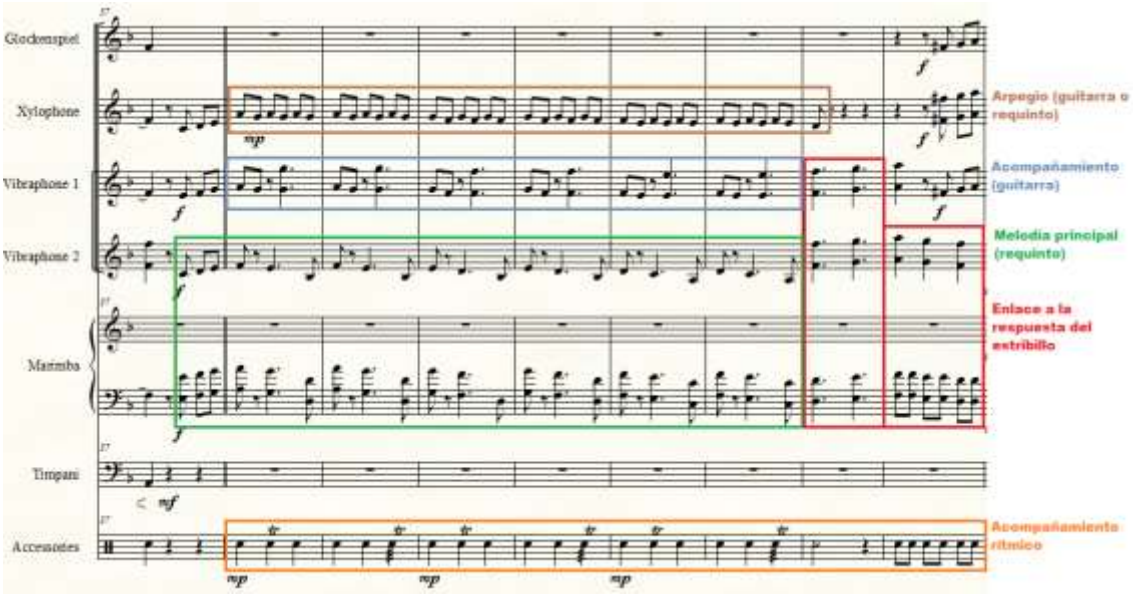


Figura 54 Análisis de Estribillo "Un triste despertar". Arce, 2018

En la respuesta del estribillo la melodía sube una tercera por lo que se ha asignado esta voz a instrumentos con timbre agudo como el Glockenspiel, el Xilófono y el vibráfono1. El acompañamiento lo realiza la marimba con la línea rítmica y melódica del bajo y el vibráfono ejecuta notas a dos octavas para armonizar con la melodía. El timbal resalta ciertas notas de la línea melódica principal. Y la caja mantiene el acompañamiento rítmico. En el compás cincuenta y dos, al final del estribillo, los vibráfonos realizan el enlace para pasar a la sección A nuevamente.

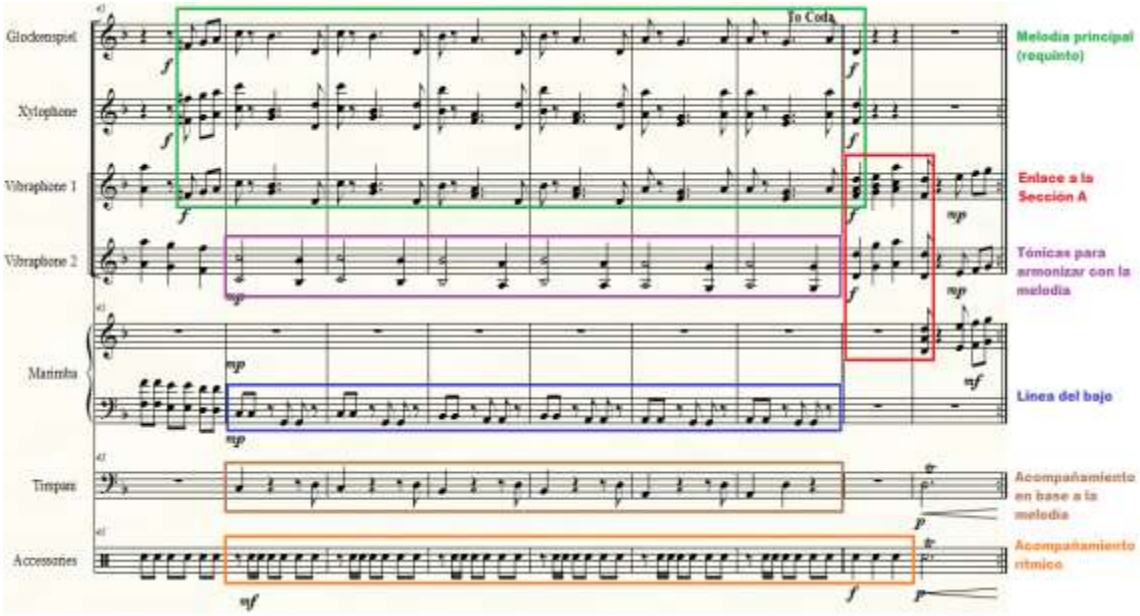


Figura 55 Continuación de análisis de Estribillo "Un triste despertar". Arce, 2018

Repetición y final: a continuación se repite desde la Sección A hasta el final del estribillo en donde hace el salto al final. Se realiza un enlace melódico (fill) con todos los teclados (tutti) para enlazar al final que es la misma parte de la introducción. El arreglo termina con un acorde de re menor en la figuración de corchea en el primer tiempo.

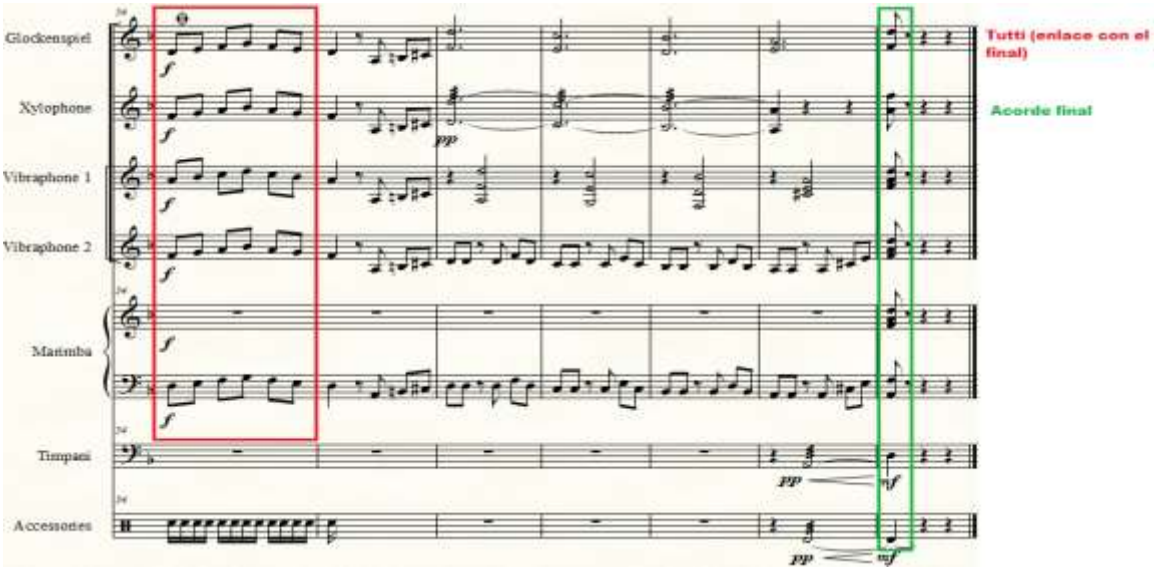


Figura 56 Análisis de Repetición y final "Un triste despertar". Arce, 2018

3.5 Tú y Yo

3.5.1 Reseña de la obra

Pasillo inspirado en el texto del poeta cuencano Manuel Coello[15] escrito para su esposa la Sra. María Luisa García . Francisco Paredes H. admiraba mucho al poeta Coello lo cual le dirige una carta diciendo; *sus poemas están llenos de armonía, cantan por sí mismos, de allí que poner música a sus versos es algo sencillo, en algunas poesías; parece que hasta la música está hecha y que tan solo hay que poner las notas".* Éste pasillo nace el 23 de mayo de 1933 en Guayaquil según lo anotó en la partitura el compositor, dedicado a Virginia León Barrera quien después de tres años se convertiría en su esposa. Tu y yo fue grabado por primera vez por los Hnos Zavala

[15] Nacido en **Cuenca**, **Azuay** el 21 de marzo de 1903, fallecido en Cuenca, el 27 de marzo de 1977, poeta, doctor en Jurisprudencia, articulista de periódicos del país, Ministro Juez de la Corte Superior de Justicia de Cuenca, Fiscal de la Corte Superior de Justicia de Cuenca, profesor de colegios, universidades y fundador de programas radiales.

Tanca, luego el dúo en México Tito Guizar y Margarita Cueto, después Julio Jaramillo, todos estos sin tener mayor éxito alguno. Los Hnos Miño Naranjo en los años 60 lograron darle el éxito al pasillo, lamentablemente Francisco Paredes Herrara murió en 1952 sin saber la magnitud que lograría alcanzar posteriormente su obra. (Achiras .net.ec, 2017)

3.5.2 Texto del Pasillo

Brilla tu frente cual lumbre,
la mía es pálida y mustia.
Tú eres la paz, yo la angustia;
yo el abismo, tú la cumbre…
Eres dulzura hechicera,
y amargo dolor me diste,
eres tú la primavera,
yo el invierno oscuro y triste…

Son como cielos en calma, son como soles tus ojos,
pero iluminan en mi alma tus abrojos.
Si eres el sol sempiterno de mi anhelo,
¿por qué no matas el hielo de este invierno?
Este hondo amor de mi vida
para el corazón tan yerto,
es como flor que se ha abierto
sobre el dolor de una herida.

A veces pienso olvidarte…
Matar esta pasión ciega…
Pero ¿cómo no adorarte?
¿Cómo, corazón, dejarte
sin tu amor, ¡ay! noche eterna?
¡Amor celeste ardentía,
fuego santo de ideal, eres la tortura mía,

pero, eres también fatal.
Sin ti, la vida sería un arenal!

Como el fango de agua oscura
copia del cielo
el fulgor, mi amargura
idolatra su dulzor.
En la noche de mi pena
con la aurora de tu encanto,
¡mira que te quiero tanto, mi morena!
Si eres el sol sempiterno de mi anhelo,
¿porqué no matas el hielo de este invierno?

3.5.3 Análisis Formal del Pasillo Tú y Yo

La obra se encuentra escrita en un compás de ¾ en la tonalidad de Do menor con la siguiente forma; Introducción- A – B – C – DC.

Partes	**Introducción**	**A**	**A2**	**B**	**B2**	**C**	**C2**	**DC**
Armonía	B7 – Em	B7 – Em – B7 - Em	Em7 – Am – D7 – G – B7 – Em.	C – G – D7 – G.	B7 – Am – Em – B7 – Em.	B7 – Em – B7 – Em – B7 -	B7 – Em – B7 – Em – B7 -	Em
Compases	4	8	8	8	8	8	8	

Tabla 14 Análisis Formal de "Tú y Yo", Arce, 2018.

3.2.4 Arreglo del pasillo Tú y yo para el ensamble de percusión.

La presencia de la rítmica solo la mantiene en bajo, en ciertos momentos no existe la rítmica del pasillo lo cual solo queda la melodía y un referente generando un segunda melodía que al mismo tiempo cumple la función de bajo. Hay variedad de figuración rítmica con arpegios generando el ambiente armónico. Variedad de instrumentación entre las diferentes secciones, y la melodía principal varía entre los

instrumentos. El bajo es más libre, se mueve como melodía independiente y en momentos se junta a la línea de la voz principal.

Instrumen.	Introducción I	Introducción	A1	A2	B1
Glockenspiel	Melodía	Melodía		Melodía principal	Contra-melodías
Xilófono	Melodía	Melodía	Melodía Principal	Contra-melodías	Melodía principal
Vibráfono1	Melodía		Acompañamiento (acordes)	Melodía principal	Melodía principal
Vibráfono2	Melodía	Acompañamiento (acordes)	Acompañamiento (acordes y contra-melodías)	Acompañamiento (arpegios)	Melodía principal
Marimba	Melodía	Acompañamiento (bajo)	Acompañamiento (bajo)	Acompañamiento (bajo)	Acompañamiento (bajo)
Timbales	Acompañamiento (tremolo)	Acompañamiento rítmico			
Percusión menor		Acompañamiento rítmico	Acompañamiento rítmico	Acompañamiento rítmico	Acompañamiento rítmico

Tabla 15 Arreglo de "Tú y Yo", Arce, 2018. (1)

Instrumentos	B2	Estribillo	C1	D	E	F	G
Glockenspiel	Contra-melodía	Melodía		Contra-melodías	Enlaces (fills)		Melodía principal
Xilófono	Melodía principal	Melodía	Segunda melodía y melodía principal	Melodía principal	Enlaces(fills)	Melodía principal (voz)	Melodía principal
Vibráfono 1	Acompañamiento (acordes)		Melodía principal	Acompañamiento	Acompañamiento (acordes)	Melodía principal (voz)	Melodía principal

Vibráfono 2	Acompañamiento (variación rítmica y melódica del bajo)	Acompañamiento (acordes)	Acompañamiento (acordes)	Melodía principal	Melodía principal	Acompañamiento (arpegio)	Melodía principal
Marimba	Acompañamiento (bajo)	Acompañamiento (bajo)	Segunda melodía	Acompañamiento (arpegio)	Acompañamiento (guitarra)	Acompañamiento (guitarra)	Acompañamiento (guitarra)
Timbal	Tremolo al final de la frase	Acompañamiento rítmico			Acompañamiento rítmico		
Percusión menor	Acompañamiento rítmico	Acompañamiento rítmico	Acompañamiento rítmico	Acompañamiento en función al bajo	Acompañamiento rítmico	Acompañamiento rítmico (triangulo)	Acompañamiento rítmico (tamborín)

Tabla 16 Arreglo de "Tú y Yo", Arce, 2018. (2)

Introducción: Esta sección consiste en la repetición de varios motivos de la obra mientras el Timbal genera un pedal que desciende cromáticamente. El Vibráfono1 empieza en el primer tiempo ejecutando motivos de la obra junto con el timbal que realiza un tremolo constante durante toda la introducción para generar un ambiente con dirección hacia la tónica. Posteriormente se suma el Xilófono repitiendo el motivo del Vibráfono1 en el segundo tiempo. Vibráfono2 repite los motivos del Glockenspiel.

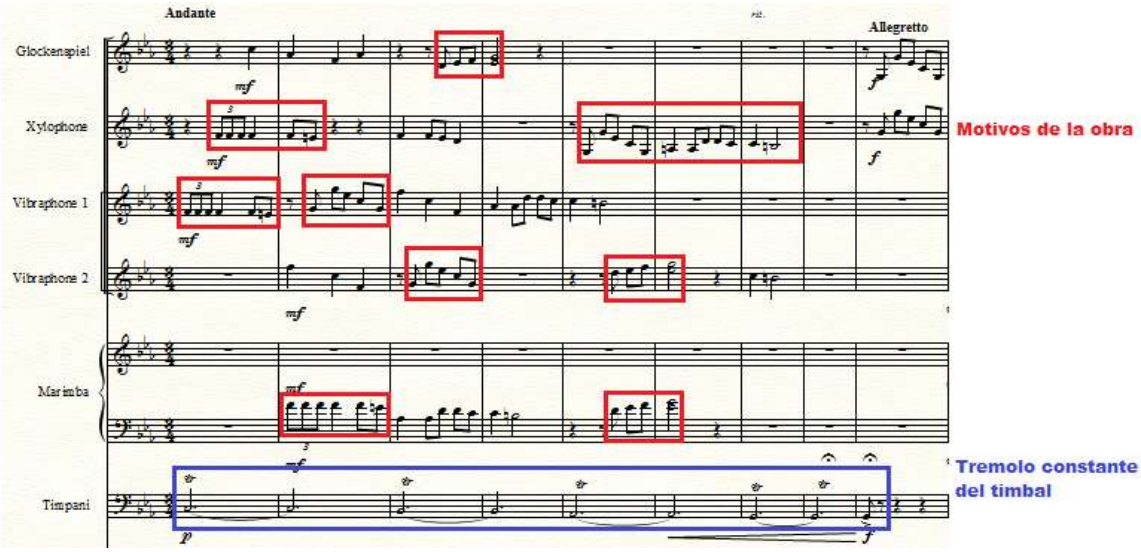


Figura 57 Análisis de Introducción "Tú y Yo", Arce, 2018.

Estribillo: El Glockenspiel junto el Xilófono empieza con la melodía principal, melodía que en un formato de trio seria conducido por el requinto. El acompañamiento de la introducción lo realiza el Vibráfono2 que ejecuta notas a dos octavas y la marimba el patrón rítmico que realiza el bajo. El timbal refuerza el primer y tercer tiempo ejecutando la tónica y la quinta mientras la percusión menor (pandereta) apoya el patrón rítmico que realiza la marimba. El Vibráfono1 se suma a la melodía principal al final de la frase para crear un resalte de finalización de la sección y el timbal ejecuta un tremolo. Como enlace a la primera sección, la marimba realiza una escala descendente a dos octavas doblada por el vibráfono2.

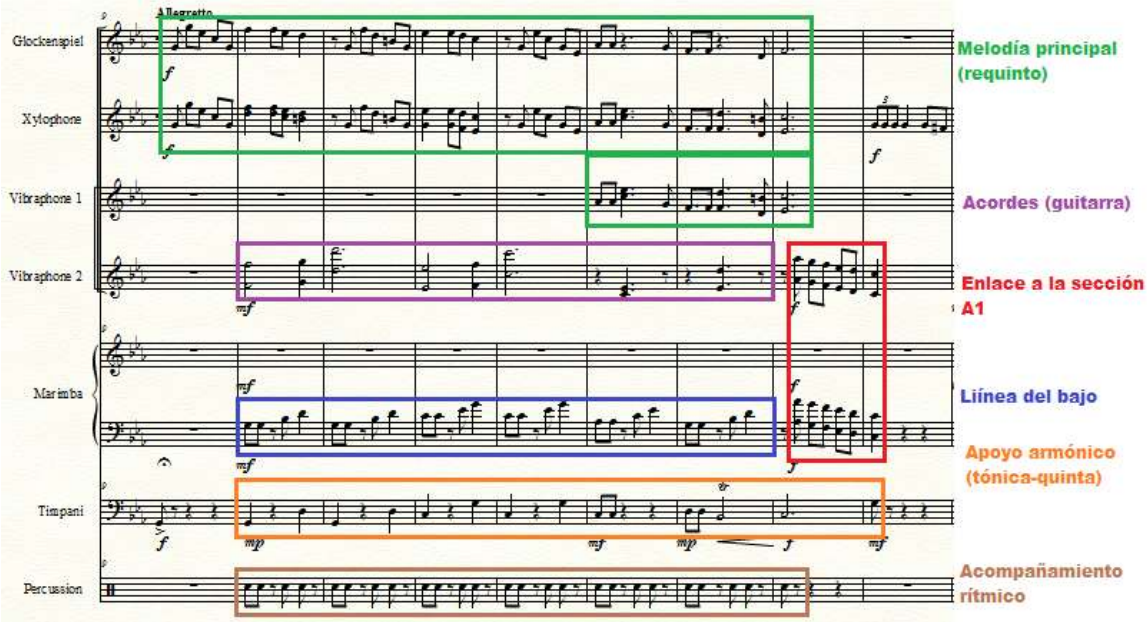


Figura 58 Análisis de Estribillo "Tú y Yo", Arce, 2018.

Sección A1: el xilófono conduce la melodía principal (voz) junto con la marimba que realiza una segunda voz. Simultáneamente los vibráfonos realizan el acompañamiento ejecutando acordes y pequeñas contra-melodías (requinto y guitarra).

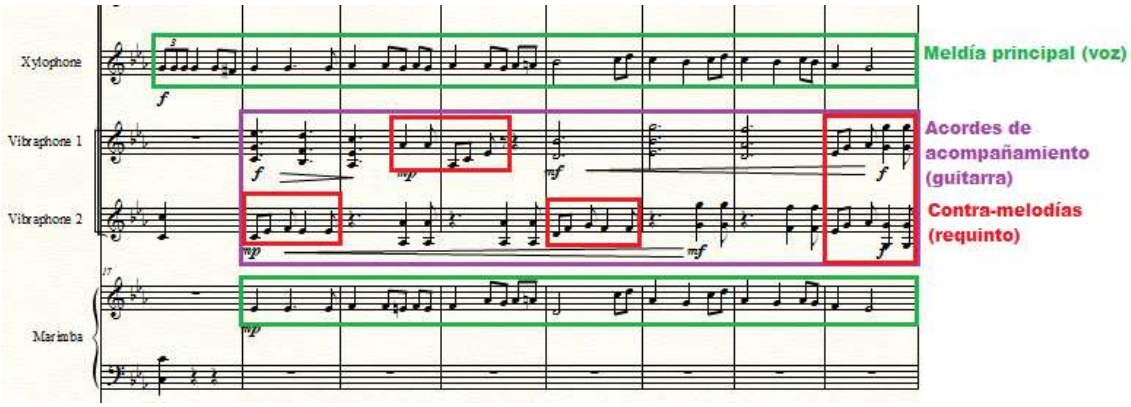


Figura 59 Análisis de A1 "Tú y Yo", Arce, 2018.

Sección A2: en esta sección el Vibráfono1 continúa con la melodía (voz) apoyado por el Glockenspiel (requinto) que dobla la melodía al inicio de cada motivo de la frase. El Xilófono (requinto) realiza contra-melodías en los reposos de la melodía principal mientras que el vibráfono2 ejecutar arpegios del acorde y la marimba lleva el patrón rítmico de la guitarra (bajo y acorde). La percusión menor (tamborín) mantiene el ritmo con corcheas durante todo el periodo (sección A2). Para el final de esta sección el

Glockenspiel y el vibráfono2 doblan la melodía que realiza el bajo para enlazar con el siguiente periodo.

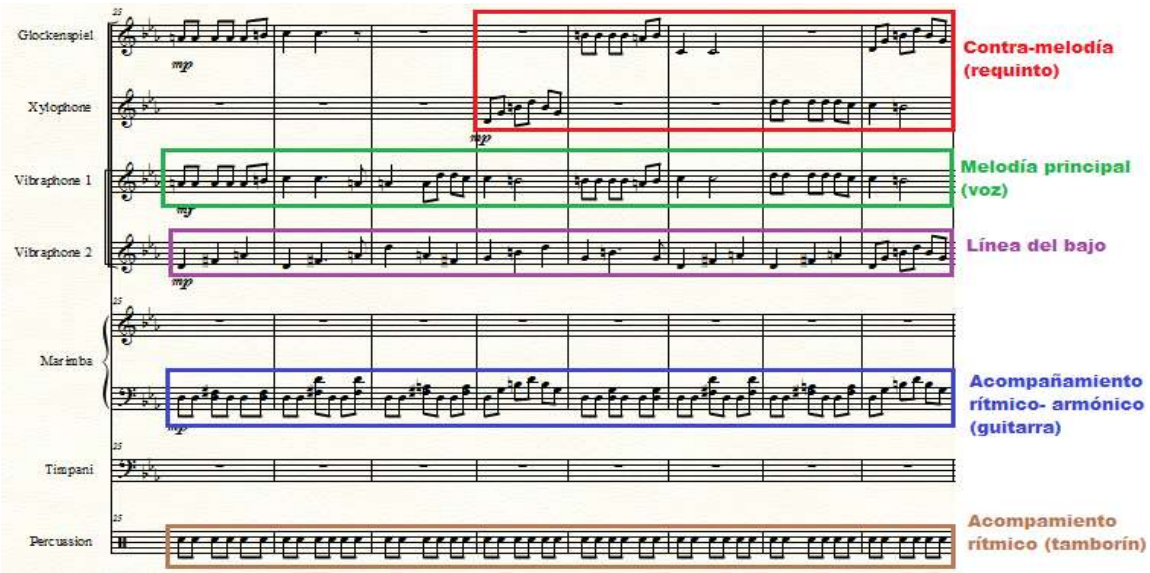


Figura 60 Análisis de A2 "Tú y Yo", Arce, 2018.

Sección B1: los vibráfonos retoman la melodía (voz) durante la primera frase de cuatro compases en la que después se suma el xilófono para ir aumentando presencia en la línea melódica. La marimba realiza acompañamiento con acordes basándose en el patrón rítmico del bajo y el Glockenspiel ejecuta contra-melodías en los reposos de la melodía principal (requinto). Al inicio de esta sección en la percusión menor el acompañamiento lo realiza una caja ejecutando corcheas con apoyatura marcando el primer tiempo de cada compás y luego vuele a un tamborín acompañando con una variación rítmica del género después del golpe de un triángulo. El timbal aparece al final de la frase para enfatiza el cierre del periodo apoyando lo que realiza la marimba.

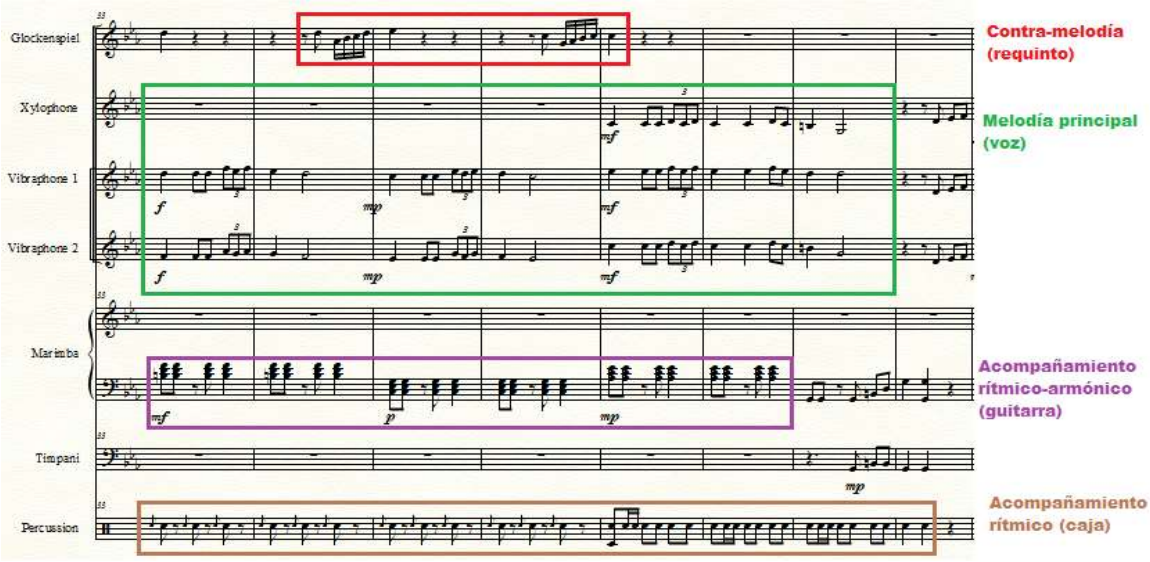


Figura 61 Análisis de B1 "Tú y Yo", Arce, 2018.

Sección B2: a continuación la melodía (voz) lo ejecuta el Xilófono apoyado por el Glockenspiel que en momentos se junta a la melodía principal mientras al mismo tiempo realiza contra-melodías (segunda melodía). Los vibráfonos realizan el acompañamiento armónico, el vibráfono1 ejecutando dos notas que se juntan con la notas individuales que ejecuta el vibráfono2. La marimba realiza el patrón rítmico del bajo durante toda la sección. La percusión menor (tamborín) acompaña con una variación rítmica del género. El timbal aparece al final para volver a dar énfasis al final de todas estas secciones para pasar al estribillo.

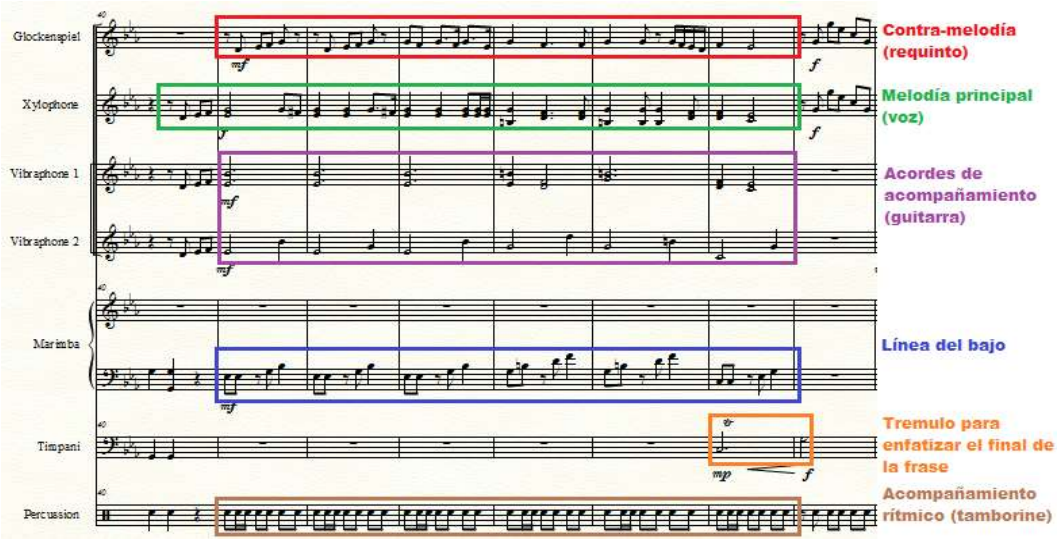


Figura 62 Análisis de B2 "Tú y Yo", Arce, 2018.

Sección C1: después del estribillo le melodía es retomada por el vibráfono1 (voz) resultando una melodía ligada y contraste. El vibráfono2 realiza el acompañamiento con acordes similar a una guitarra ya que su sonido perdura. El xilófono ejecuta una segunda melodía (requinto) por su tesitura que en momentos dobla la melodía principal (voz). Luego en el compás sesenta y tres el xilófono dobla la melodía del vibráfono1 (voz) para incrementar la línea melódica sin variar el timbre. La marimba (bajo) realiza algo similar a lo que anteriormente ejecuto el Xilófono (segunda melodía). El Vibráfono2 (guitarra) ejecuta arpegios y acordes para establecer la armonía. En este compás también ingresa le percusión menor (tamborín) como acompañamiento rítmico.

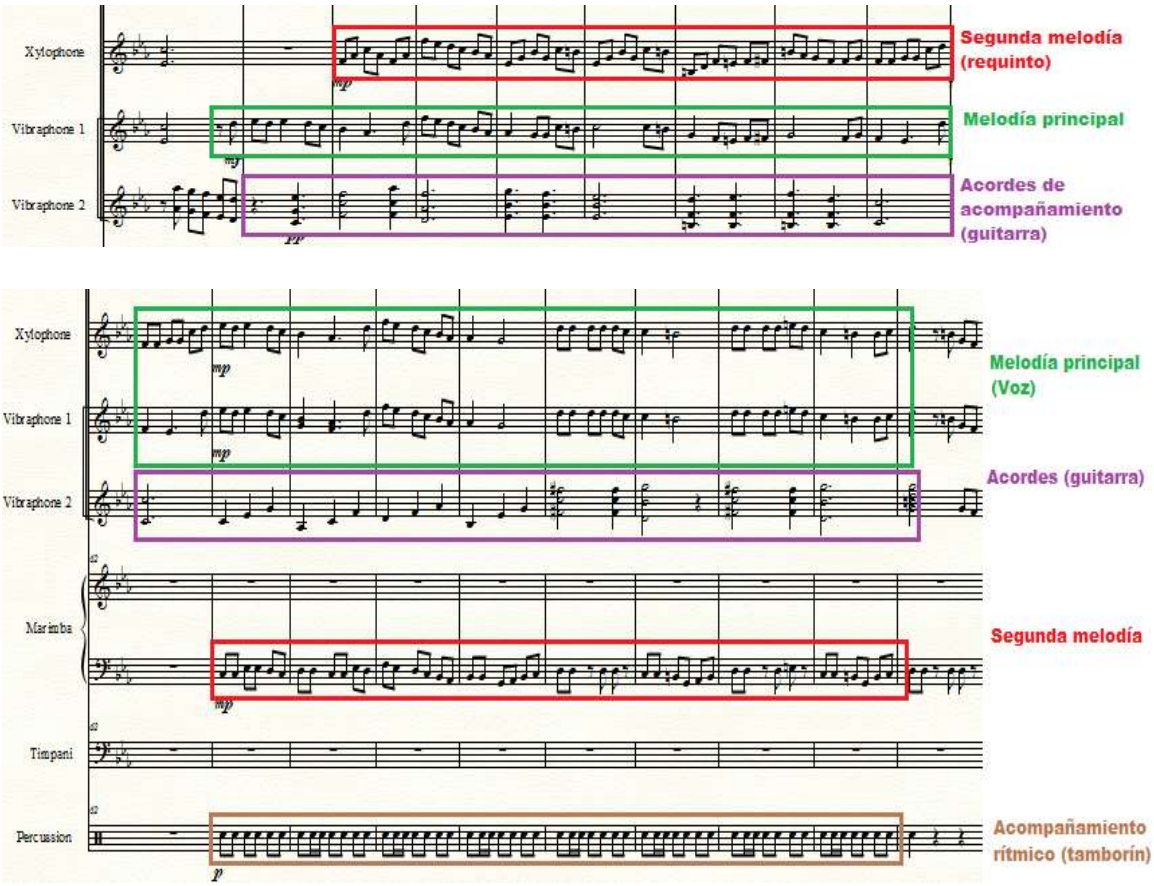


Figura 63 Análisis de C1 "Tú y Yo", Arce, 2018.

Sección D: en esta sección el vibráfono2 junto con el xilófono ejecuta la melodía principal (voz) mientras los demás instrumentos realizan el acompañamiento como el vibráfono1 con acordes (guitarra), la marimba con arpegios (bajo) junto con el tamborín que marca la negra de cada compás y el Glockenspiel que realiza contra melodías como un requinto. En el compás ochenta y dos (inicio de la modulación por

los siguientes cuatro compases) el vibráfono1 se une a la melodía principal (voz) mientras la marimba retoma el patrón rítmico del bajo y la percusión vuelve a ejecutar el acompañamiento rítmico previa a esta sección. Estos últimos cuatro compases la intensidad crece para enfatizar la modulación al siguiente tema.

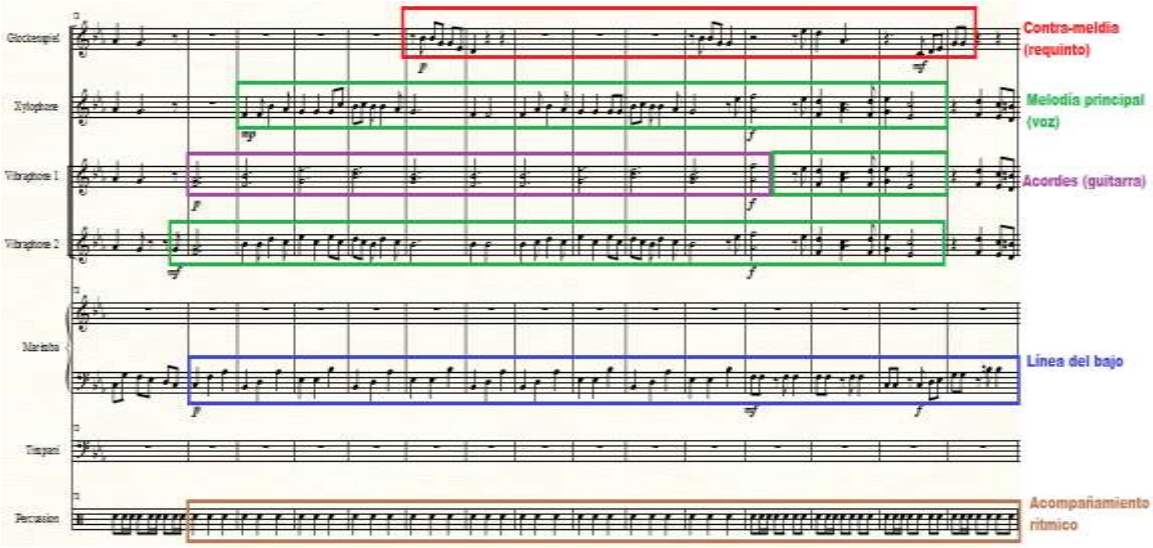


Figura 64 Análisis de D "Tú y Yo", Arce, 2018.

Sección E: Después de la modulación el vibráfono2 realiza la melodía de la voz mientras los demás instrumentos realizan el acompañamiento y en ciertas partes enfatizando la melodía. La marimba lleva la línea melódica y rítmica del bajo apoyado por el timbal y la percusión menor (tamborín). Para delimitar el final de este periodo realizan un tutti de dos negras en el primer y segundo tiempo.

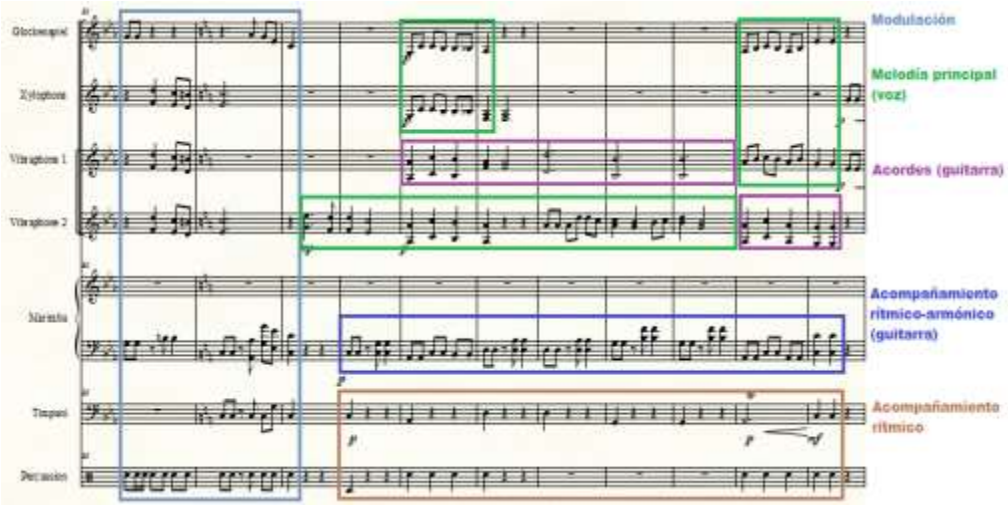


Figura 65 Análisis de E "Tú y Yo", Arce, 2018.

Sección F: ya que esta sección es intermediaria hacia el final y funciona casi de manera independiente (melódicamente y armónicamente) a las otras frases la he utilizado como enlace a la sección final. Empieza con un *p* y va creciendo en cuanto a la intensidad hasta llegar a un *mf*. La me melodía (voz) es tomada por el Xilófono y el vibráfono1 mientras el vibráfono2 (guitarra) realiza arpegios y la marimba continua con el patrón rítmico anterior. En la percusión menor el triángulo acentúa cada primer tiempo enfatizando el creciendo de la frase.

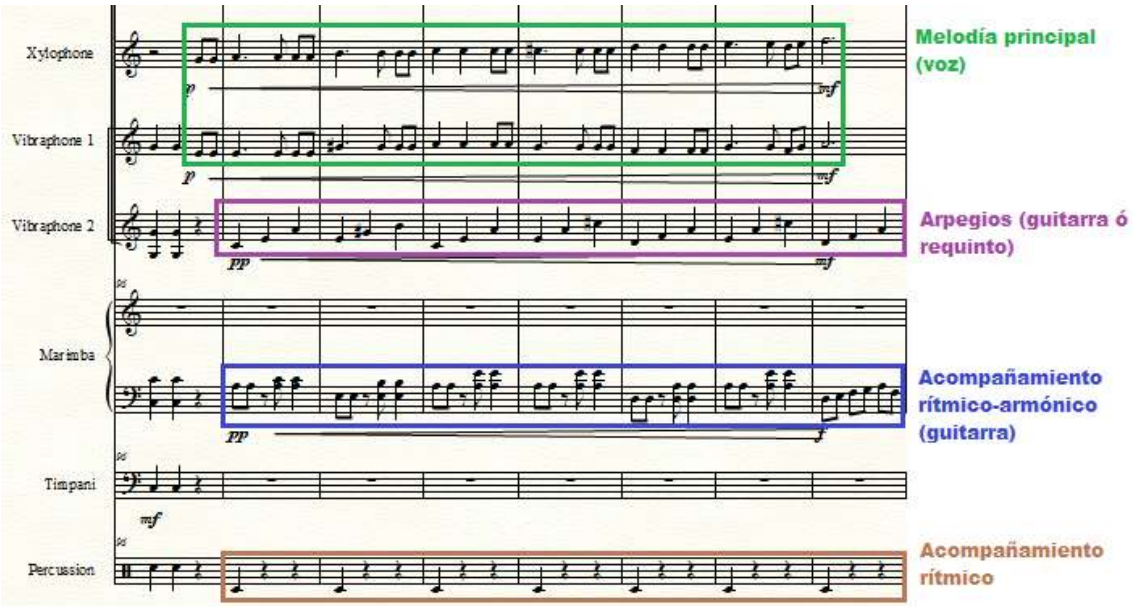


Figura 66 Análisis de F "Tú y Yo", Arce, 2018.

Sección G: esta sección es la parte final de la obra en la que todos los instrumentos realizan un tutti con la melodía principal excepto la marimba que continúa con el patrón rítmico de acompañamiento para no perder el carácter del género hasta el compás ciento diez en donde ejecuta una contra-melodía para empezar un retardando manteniendo el tutti al mismo tiempo que la marimba realiza una melodía que comúnmente realizan la guitarras al finalizar este género (pasillo) y donde aparece el timbal con un tremolo para en el último compas (ciento trece) se ejecuten dos negras en el primer y segundo tiempo finalizando la obra.

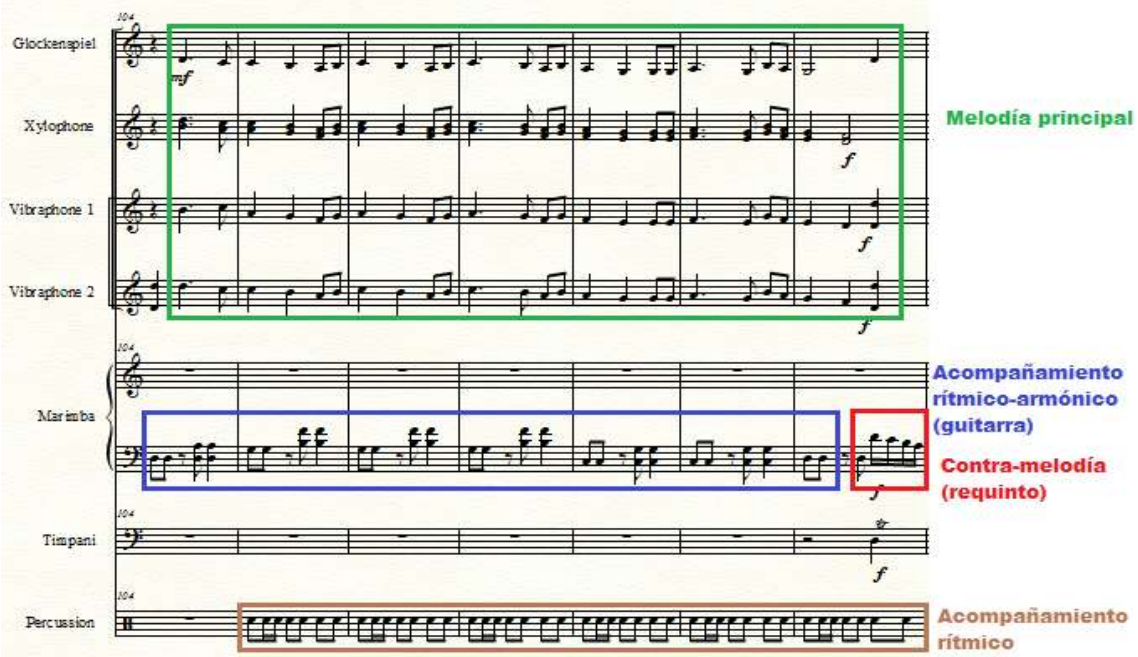


Figura 67 Análisis de G "Tú y Yo", Arce, 2018.

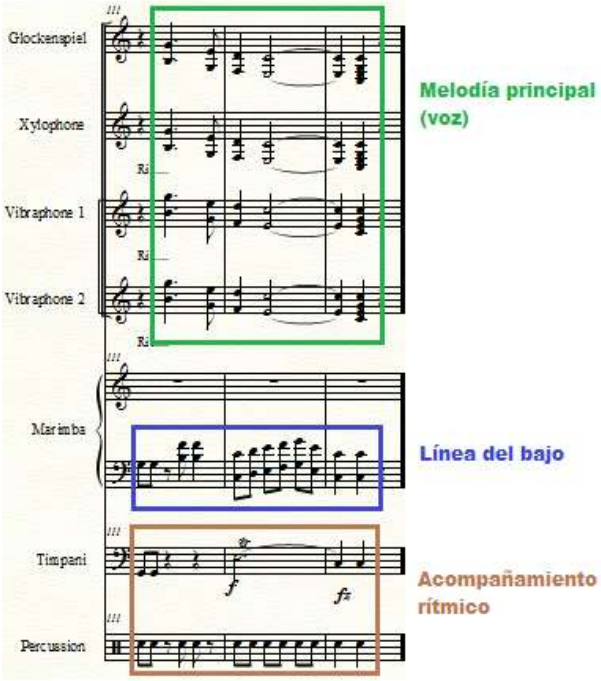


Figura 68 Continuación de análisis de G "Tú y Yo", Arce, 2018.

CONCLUSIONES

El formato utilizado (ensamble de percusión) cumple con los requerimientos musicales necesarios para funcionar como un ensamble independiente: organología, consistencias melódico-armónicas y posibilidades técnicas de interpretación. De igual forma pudiendo corresponder individualmente cada instrumento a las funciones de la instrumentación convencional del género pasillo.

Se fundamenta el proceso de los arreglos partiendo desde el análisis de la instrumentación, el género pasillo (ritmo, armonía y melodía) y los conocimientos musicales para la realización de arreglos. Posteriormente la asignación de las funciones de cada instrumento y el análisis estructural de cada obra, para finalmente la aplicación (realización de arreglos).

El arreglo de los cinco pasillos del compositor Francisco Paredes Herrera se realizó con la finalidad de acercarse a la similitud sonora del formato estándar. Mediante el uso de la combinación de los diferentes timbres de cada instrumento se pudo lograr el acercamiento al formato estandarizado del pasillo; que se usa comúnmente. Se pueden reconocer en comparación los instrumentos del ensamble de percusión con los instrumentos del formato convencional (trio de guitarras y voz) y entender qué función cumple cada instrumento. Finalmente, podemos decir que los instrumentos utilizados en el proyecto no han disminuido el carácter de los diferentes temas y del género.

Se amplía el repertorio instrumental para el “Ensamble de Percusión”, intentando así motivar a futuros proyectos para trabajar con este grupo instrumental. Además se intenta despertar e incentivar la búsqueda de ciertos patrimonios intangibles como es el género pasillo y relevar el arte de ciertos compositores como en este caso Francisco Paredes Herrera.

RECOMENDACIONES

Hacer uso del análisis para preparar el repertorio propuesto. Esto para comprender las funciones que cumple cada instrumento dentro del ensamble de percusión y obtener un resultado acercado la intención arreglista. En el caso de ausencia de músicos se podría omitir el timbal y la sección de percusión menor ya que estos instrumentos refuerzan la rítmica y armonía como complemento al formato, más la importancia de las funciones principales se encuentra en los teclados.

Para la realización de próximos arreglos se recomienda analizar los recursos instrumentales (ya que la adquisición de los teclados no es convencional) y encontrar las características importantes del género y optimizar los recursos en su aplicación. Al realizar arreglos para formatos no convencionales se recomienda identificar el acompañamiento rítmico, rítmico armónico y melodías del tema, para posteriormente la asignación de los funciones a cumplir de cada instrumento dentro del ensamble y se pueda asemejar en lo posible al tema original.

BIBLIOGRAFÍA

Barriga Monroy, M. L. (2004). *El artista*. Obtenido de La historia del tambor africano : http://www.redalyc.org/pdf/874/87400104.pdf

Villavicencio, O. R. (2009). *Literaura en el Pasillo Ecuatoriano*. Quito: Sur editores.

Efrén Avilés Pino. (2000). *Enciclopedia del Ecuador*. Obtenido de Francisco Parede Herrera: http://www.enciclopediadelecuador.com/personajes-historicos/francisco-paredes-herrera/

Soler, A. C. (2015). Intrumentos de percusión y teclado. En A. C. Soler, *Intrumentos de percusión y teclado* (págs. 54,57). Picanya: Imprompto Editores.

Adler, S. (2006). El estudio de la orquestació. En S. Adler, *El estudio de la orqiestación* (pág. 453). Barcelona: IDEA BOOKS.

Ortiz, F. (1952). La transculturación blanca de los tambores de los negros. En O. Fernando, *Archivos Venezolanos* (pág. 235). Caracas.

Arce, J. P. (Enero-Junio de 2013). *Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revision y aplicacion desde la perspectiva Americana*. Obtenido de Revista Musical Chilena: http://www.scielo.cl/pdf/rmusic/v67n219/art03.pdf

Godoy, M. (2012). *Historia de la Música del Ecuador*. Quito.

Mora, P. (2014). *Gala del pasillo Ecuatoriano: recital para violín solista, canto y orquuesta de cámara*. Cuenca.

Foros Ecuador.ec. (Mayo de 2013). Obtenido de Manabñi: http://www.forosecuador.ec/forum/ecuador/cine-tv-radio-y-espect%C3%A1culos/10167-letra-del-pasillo-manab%C3%AD-de-eduardo-brito

Achiras .net.ec. (22 de mayo de 2017). Obtenido de Tú y Yo, pasillo ecuatoriano | Letra: Manuel Coello Nóritz y Música: Francisco Paredes Herrera20: http://achiras.net.ec/tu-y-yo-pasillo-ecuatoriano/

Martin, D. (2004). *Daniel Martin*. Obtenido de Sticks y Mallets: http://danielmartin-mallets.com/blog-percusion/es

Karolina, E., Elsa, E., Eddie, J., Edwin, J., Sandra, M., & Edgar, P. (2011). El pasillo en el Ecuador. *Variaciones Maestria de Música* , 23-26.

Betancourt, D. (2004). *Memoria individual, memoria colectiva y memoria histórica.* Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Wong, K. (2013). *La Música Nacional.* Quito.

Guerrero, E. (2000). *Pasillos y Pasilleros del Ecuador.* Ecuador: Abya-Yala.

ANEXOS

- Notas interpretativas
- Arreglos:
    - El alma en los labios
    - Manabí
    - Vamos Linda
    - Un triste despertar
    - Tú y yo

NOTAS INTERPRETATIVAS

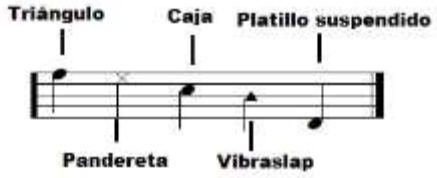
PASILLOS | Francisco Paredes Herrera

Arreglos para Ensamble de Percusión

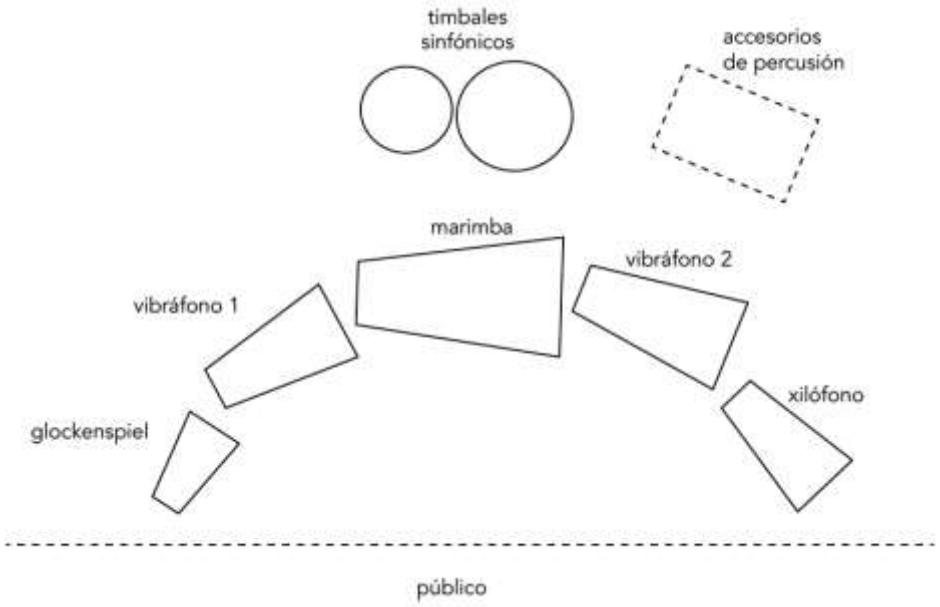
- El alma en los labios
- Manabí
- Vamos Linda
- Un triste despertar
- Tú y yo

INSTRUMENTACIÓN

- Glockenspiel (2 1/2 octv)
- Xilófono (3 1/2 octv)
- 2 Vibráfonos (3 octv, 3 1/2 octv)
- Marimba (4 octv)
- Timbales Sinfónicos (29”, 26”)
- Percusión Menor ……



UBICACIÓN



Score

El alma en los labios

Pasillo

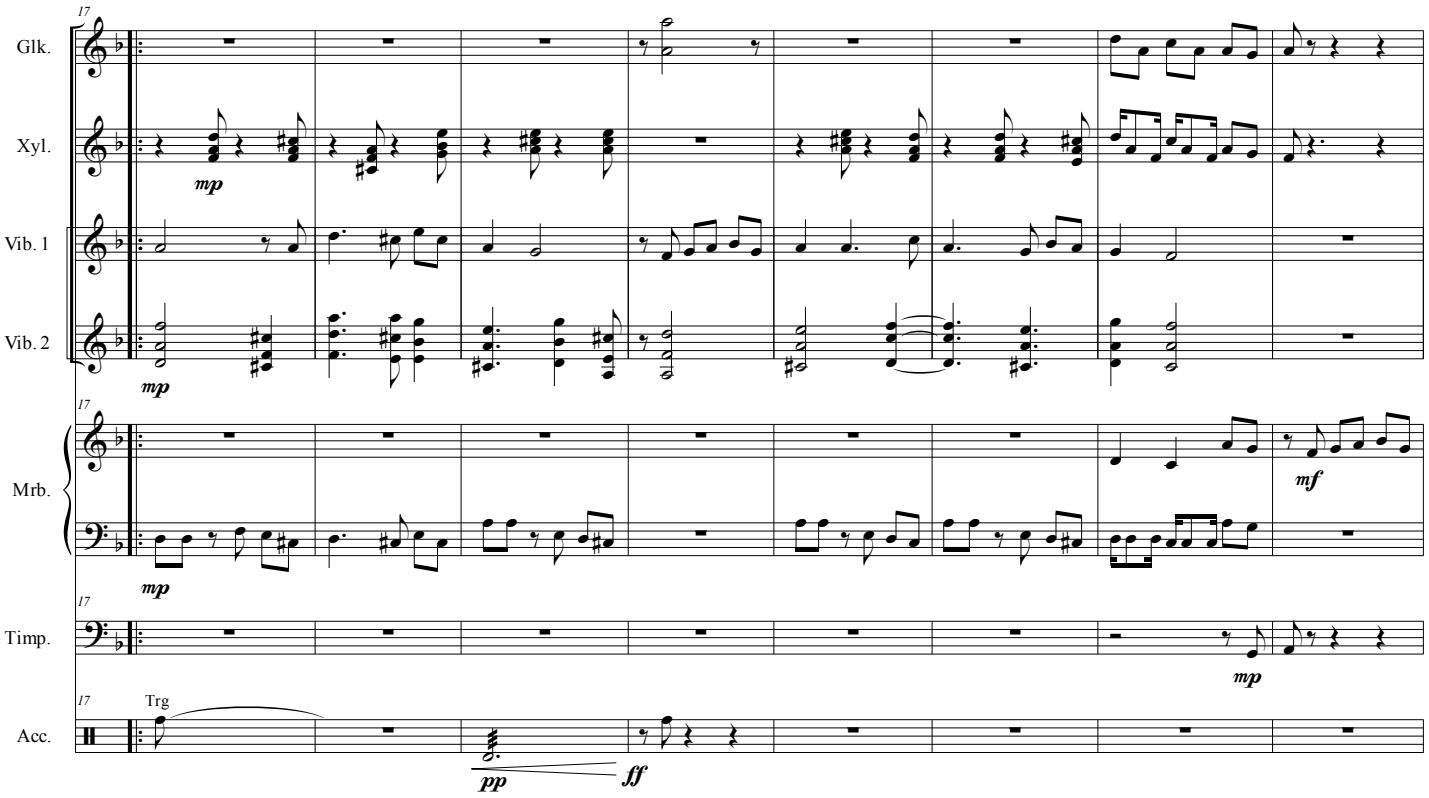
Francisco Paredes H
Reinaldo Arce

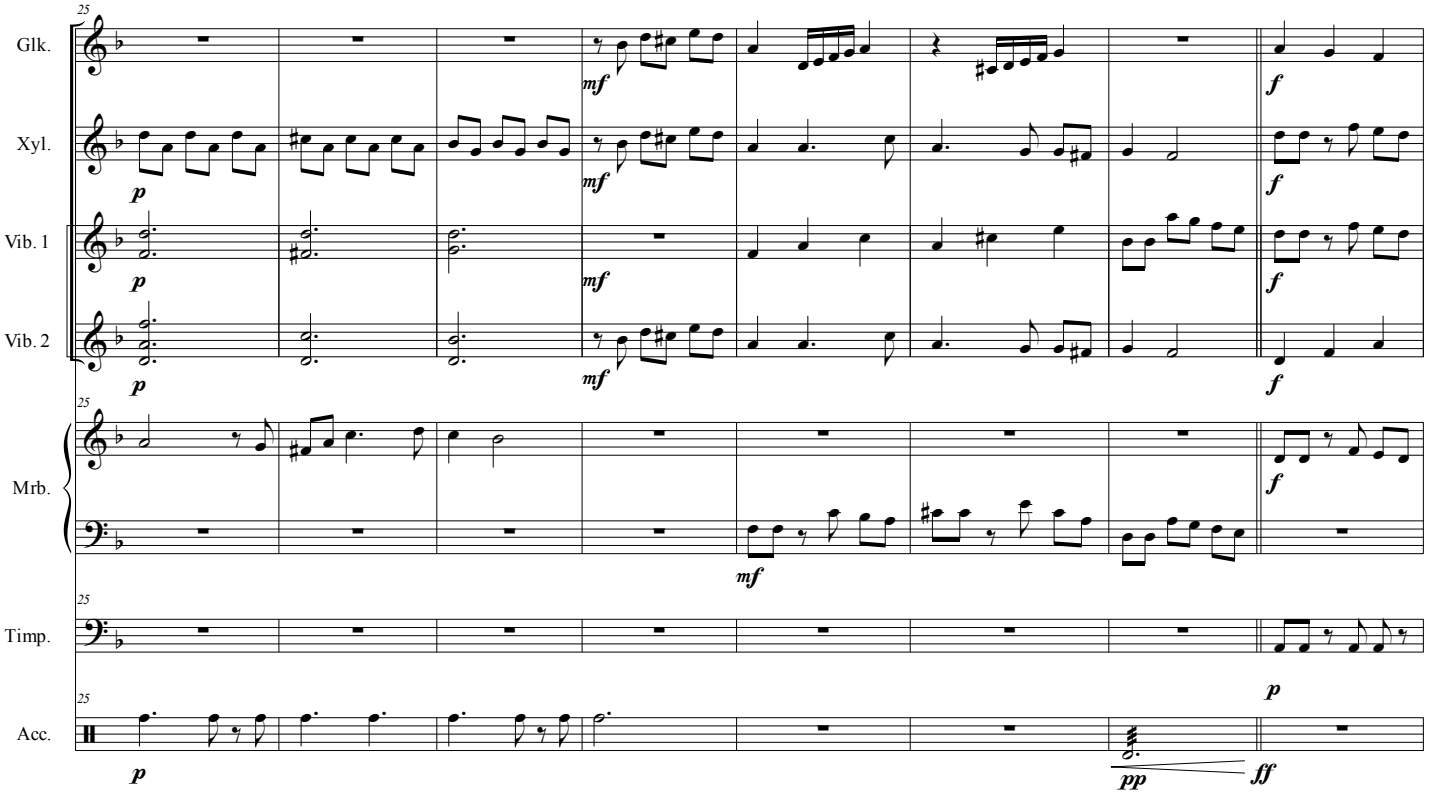
Moderato (♩=100)

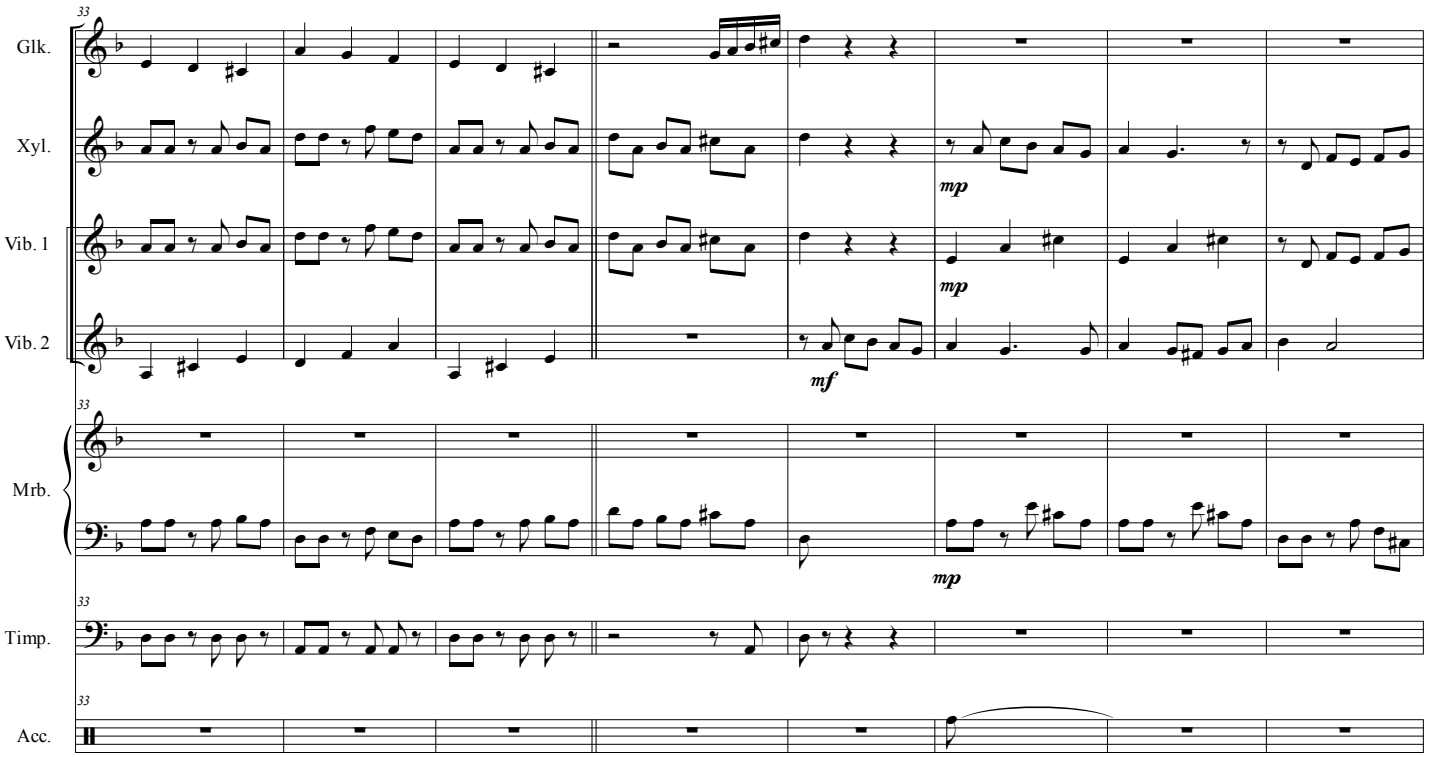
Glockenspiel
Xylophone
Vibraphone 1
Vibraphone 2
Marimba
Timpani
Accessories

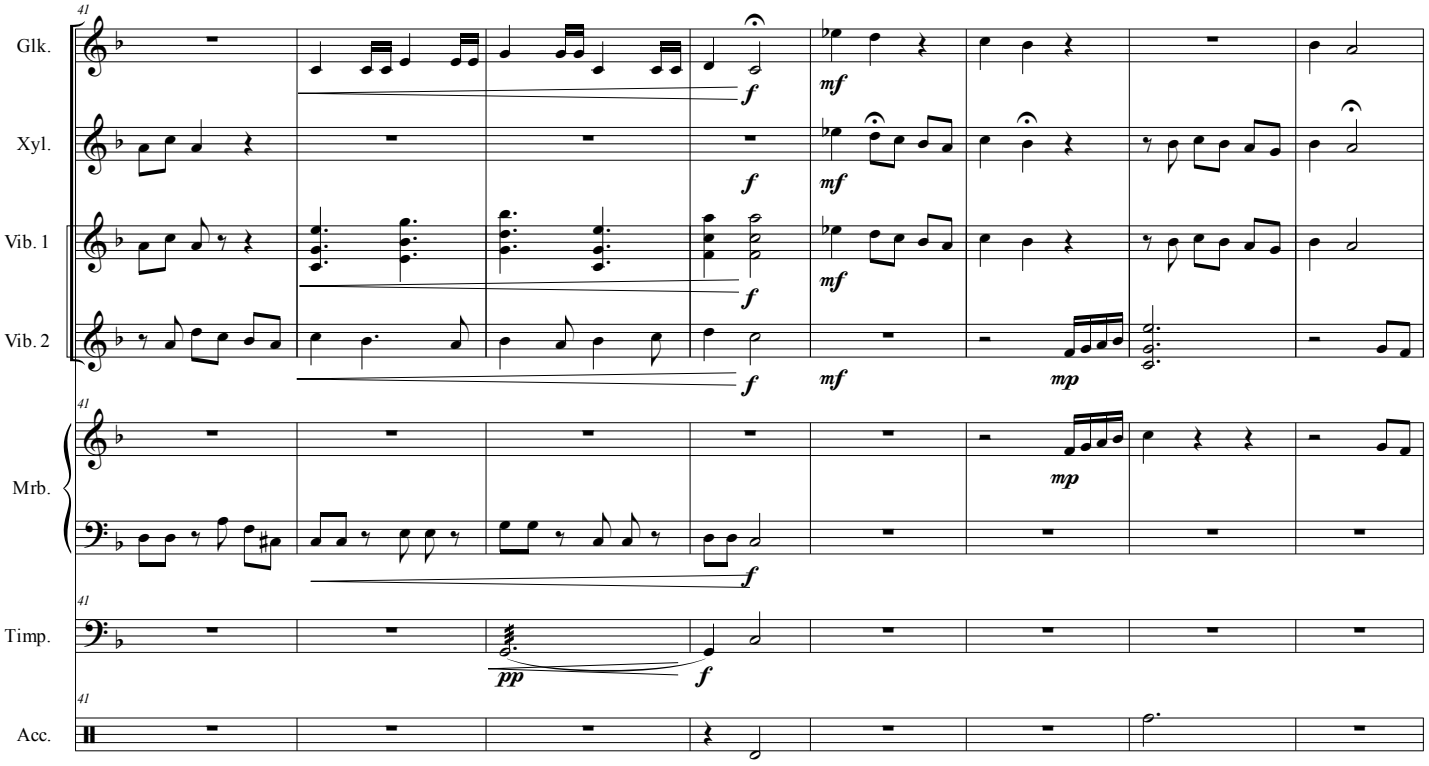
Caja
Cym

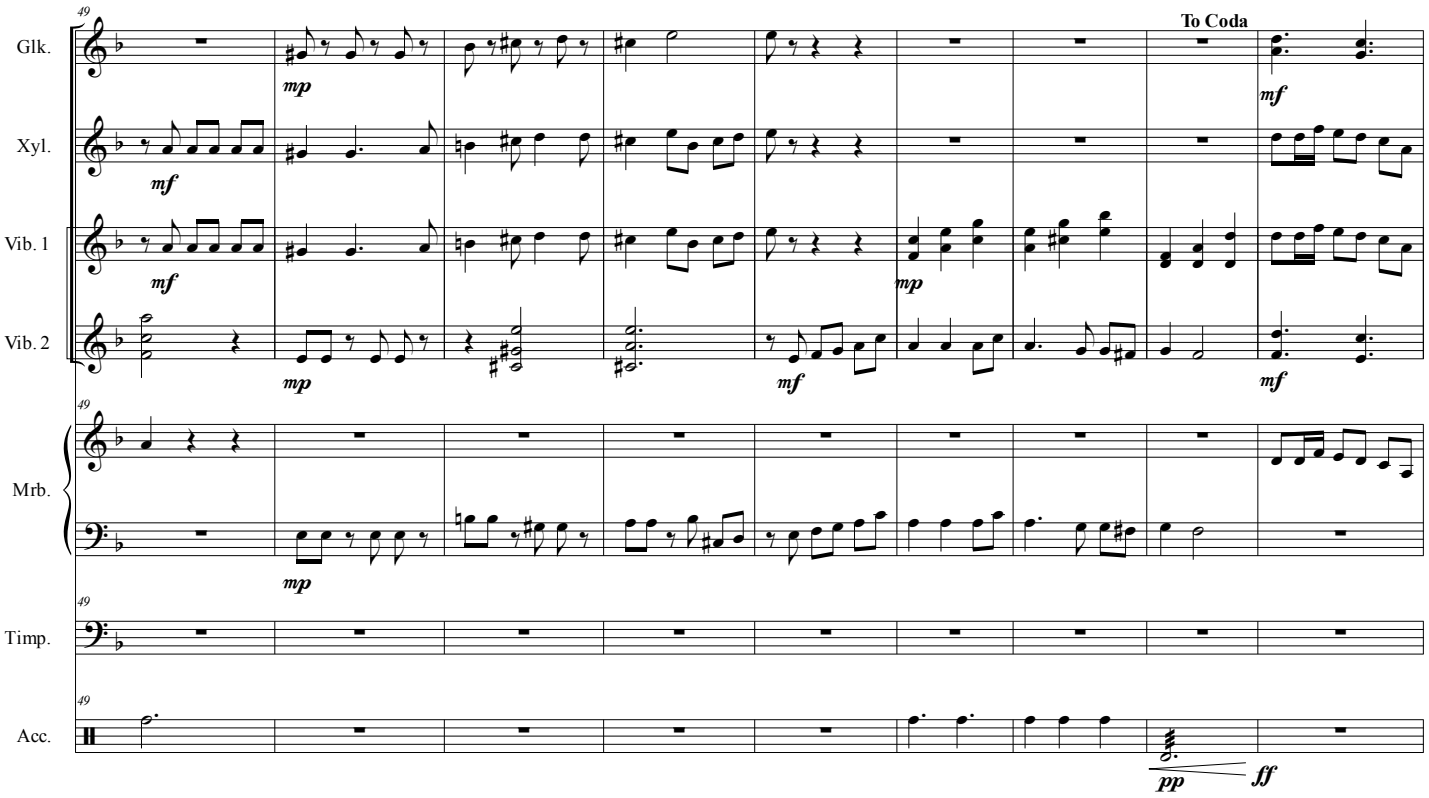
Glk.
Xyl.
Vib. 1
Vib. 2
Mrb.
Timp.
Acc.

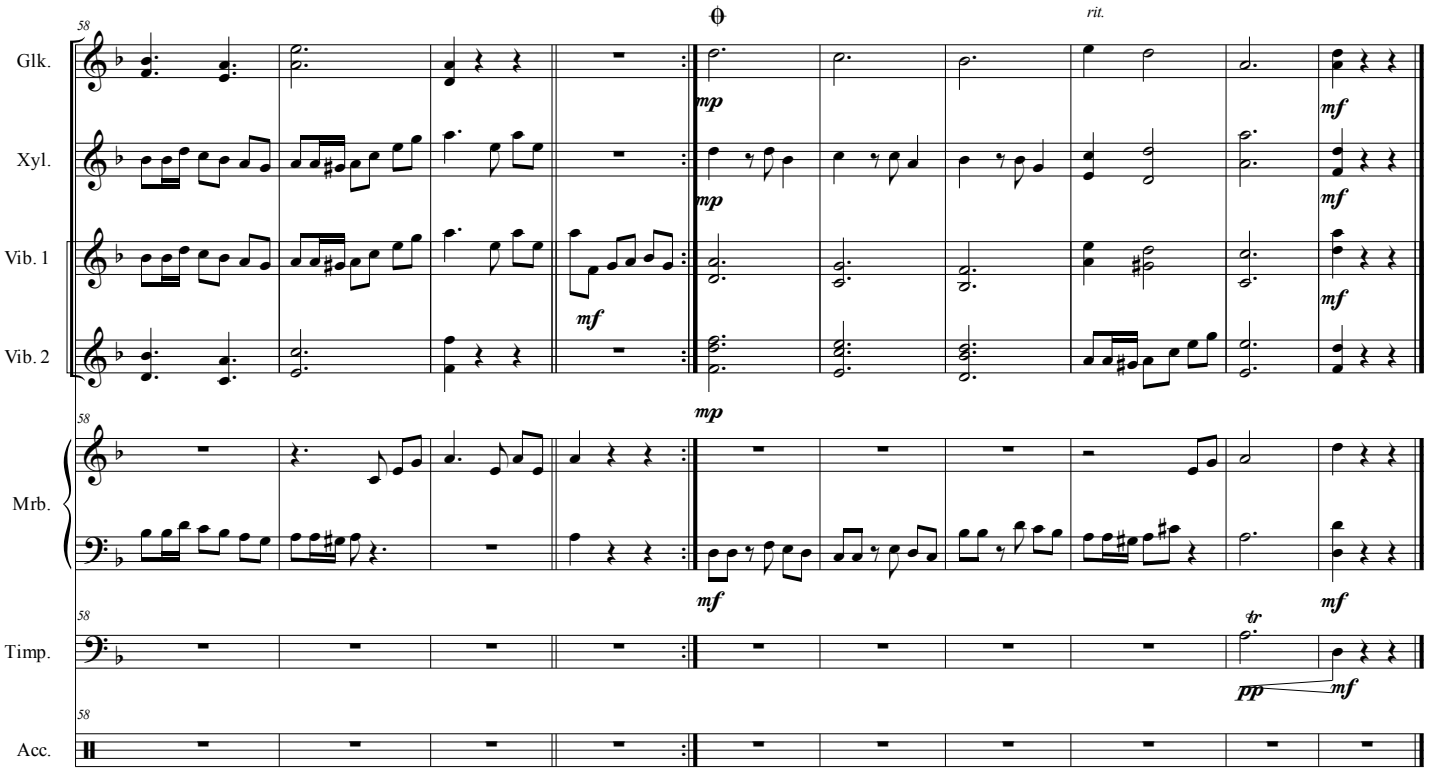

17
Glk.
Xyl.
Vib. 1
Vib. 2
Mrb.
Timp.
Acc.
Trg
mp
mf
pp
ff


25
Glk.
Xyl.
Vib. 1
Vib. 2
Mrb.
Timp.
Acc.
p
mf
f
pp
ff


33
Glk.
Xyl.
Vib. 1
Vib. 2
Mrb.
Timp.
Acc.
mp
mf
mp
mp


41
Glk.
Xyl.
Vib. 1
Vib. 2
Mrb.
Timp.
Acc.
f
mf
f
mf
f
mf
f
mf
mp
mp
f
pp
f


To Coda
Glk.
Xyl.
Vib. 1
Vib. 2
Mrb.
Timp.
Acc.
mp
mf
pp
ff

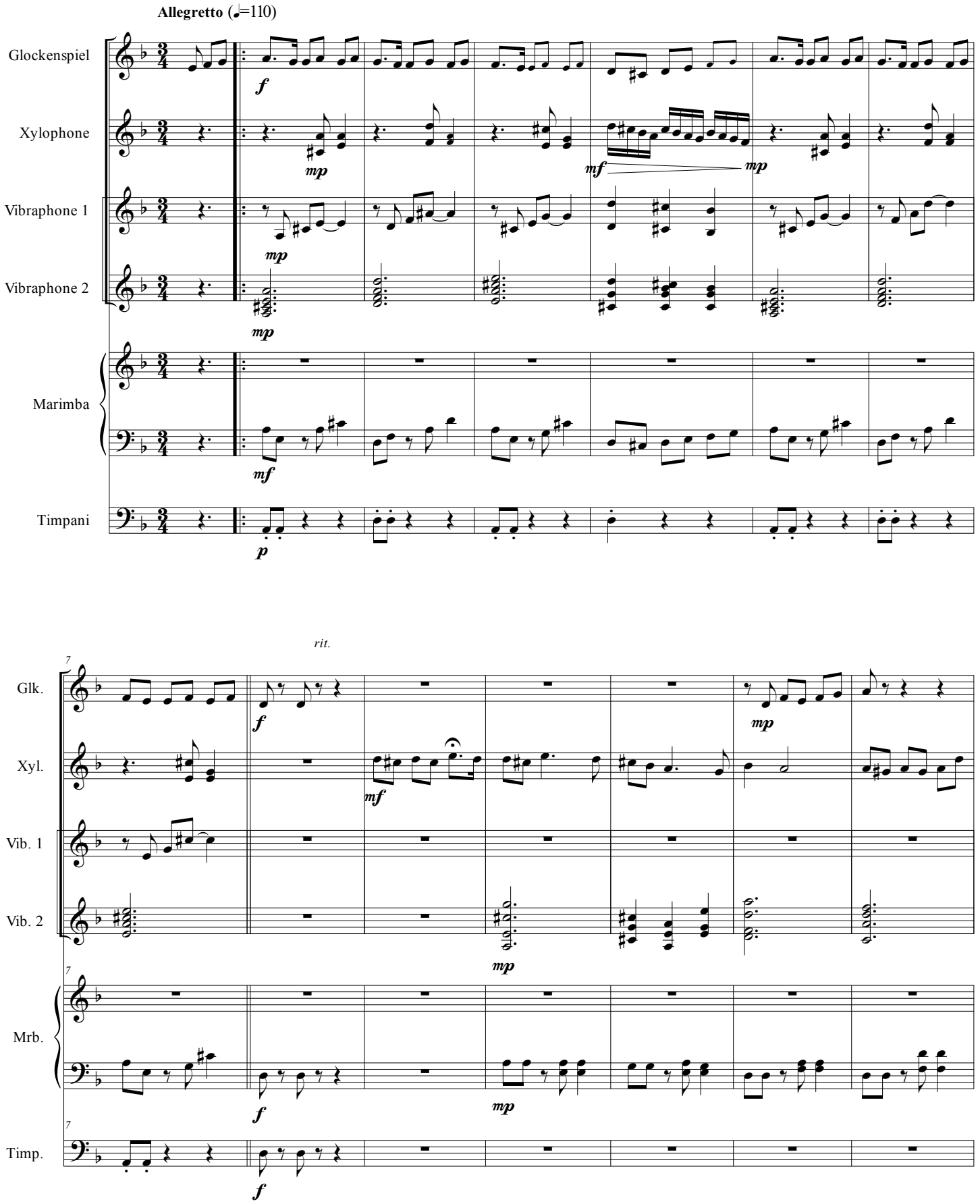

rit.
Glk.
Xyl.
Vib. 1
Vib. 2
Mrb.
Timp.
Acc.
mp
mf
tr
pp

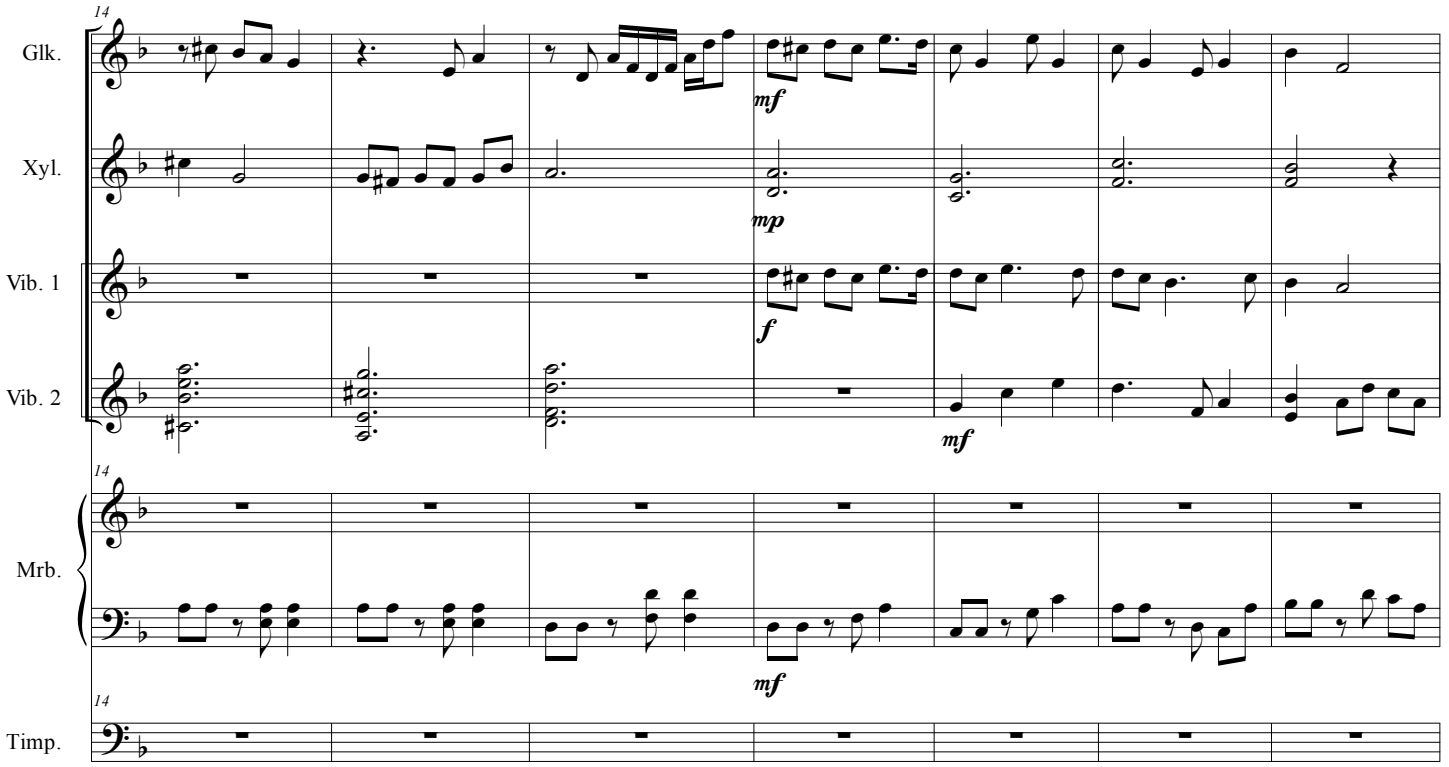
Score

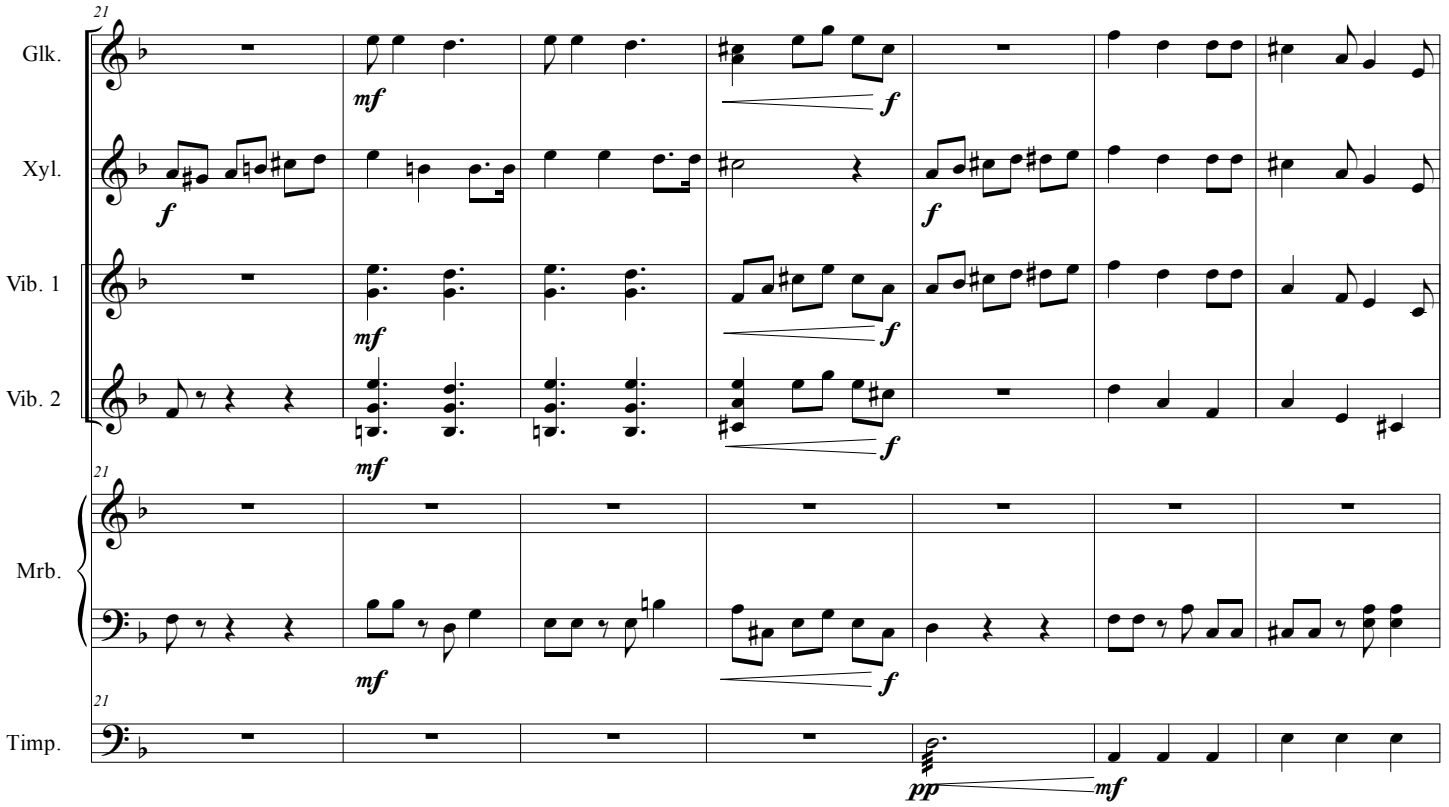
Manabí

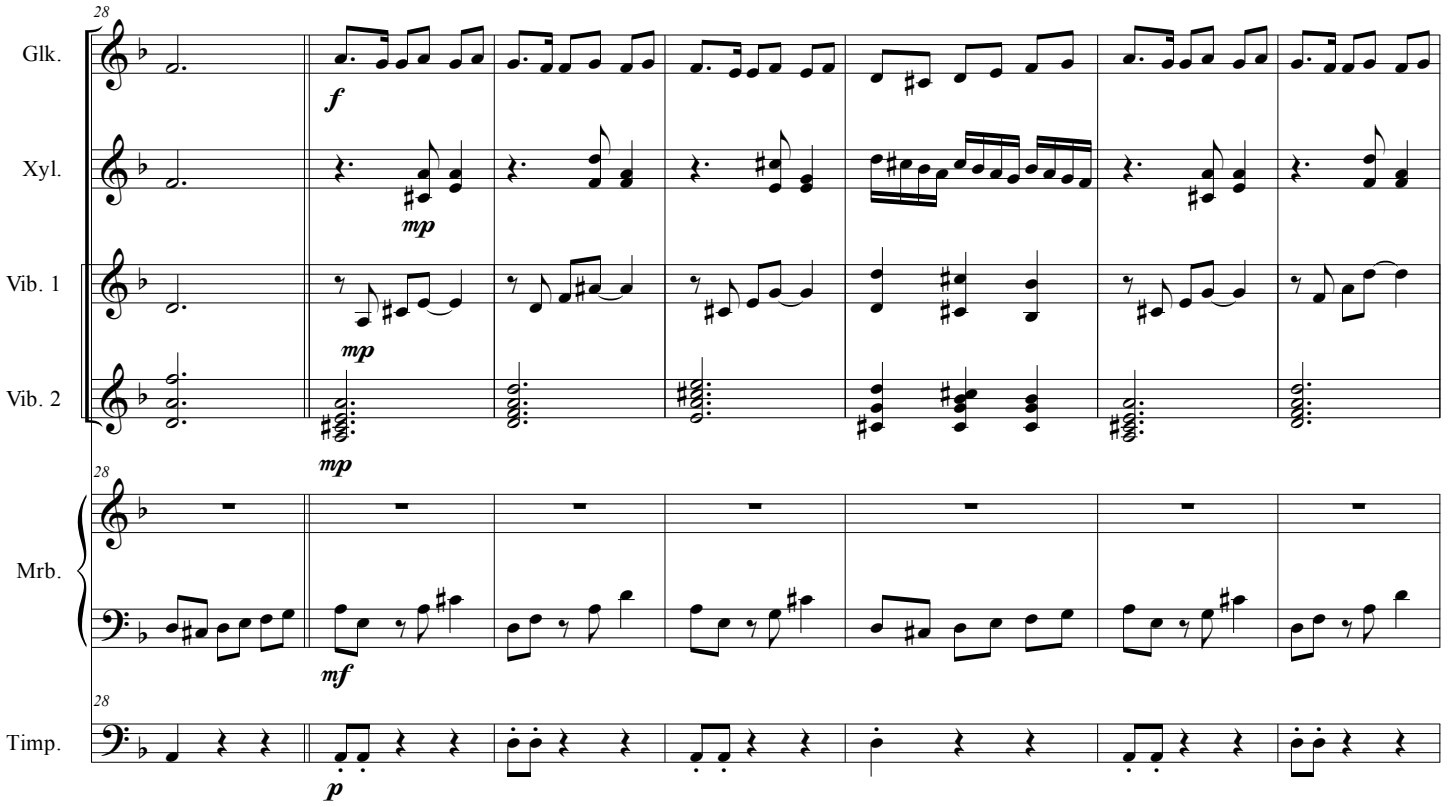
Pasillo

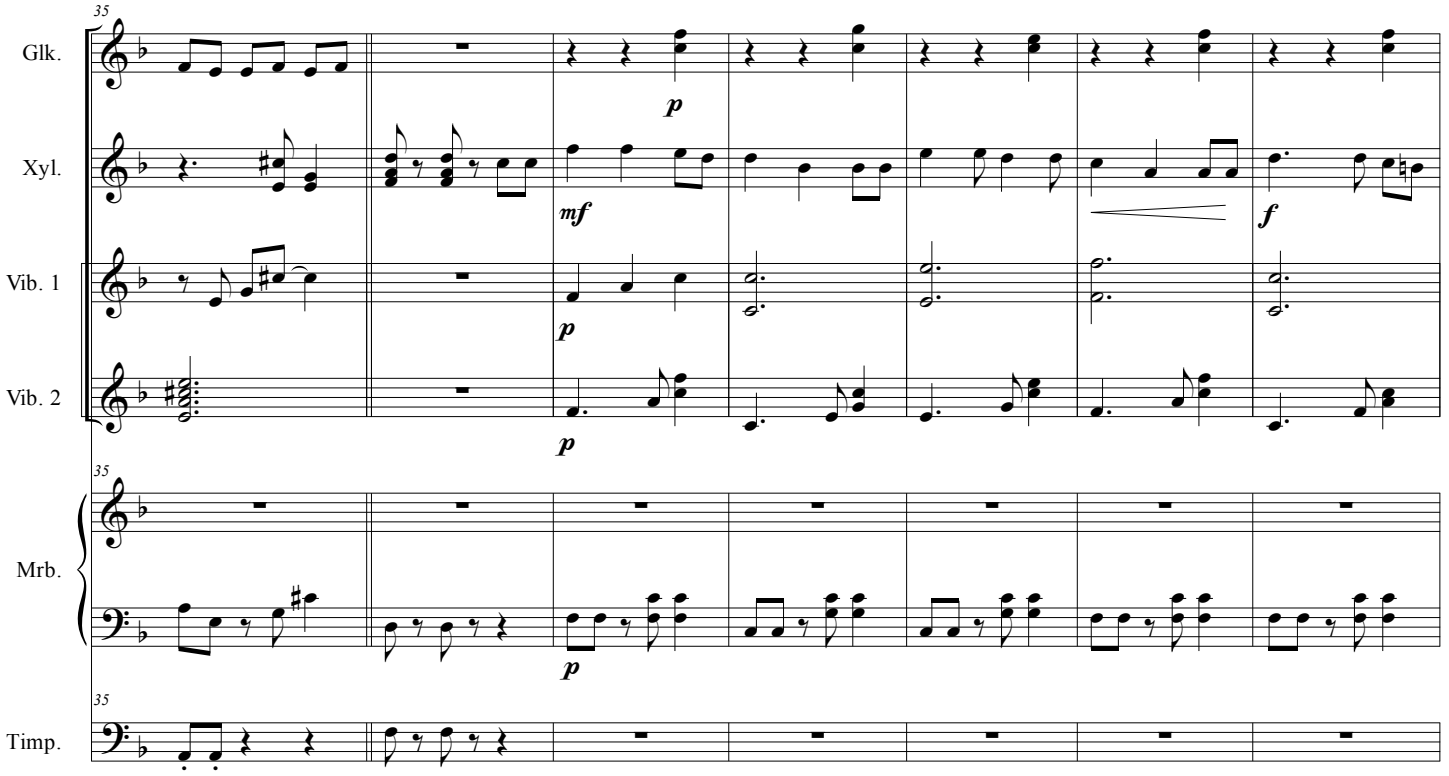
Francisco Paredes H.
Reinaldo Arce

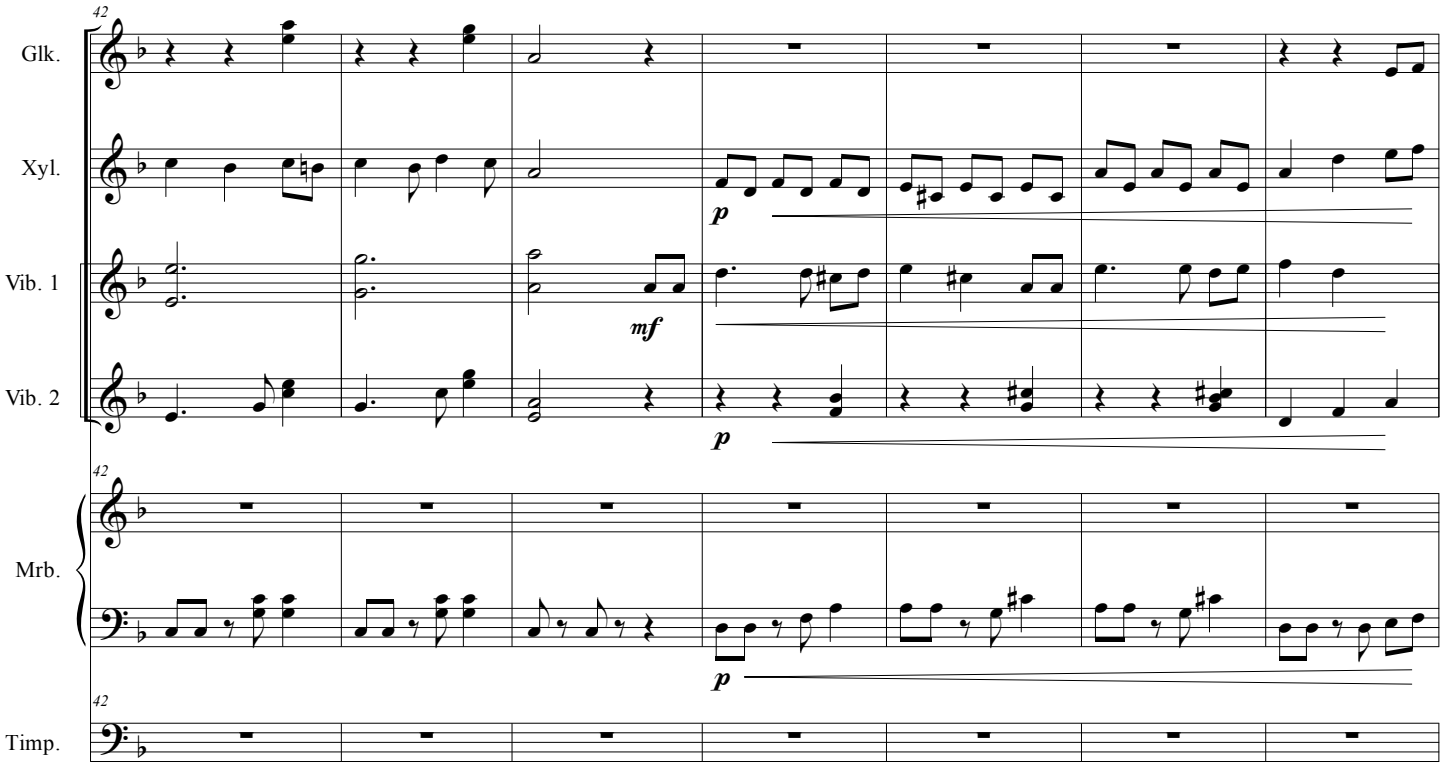


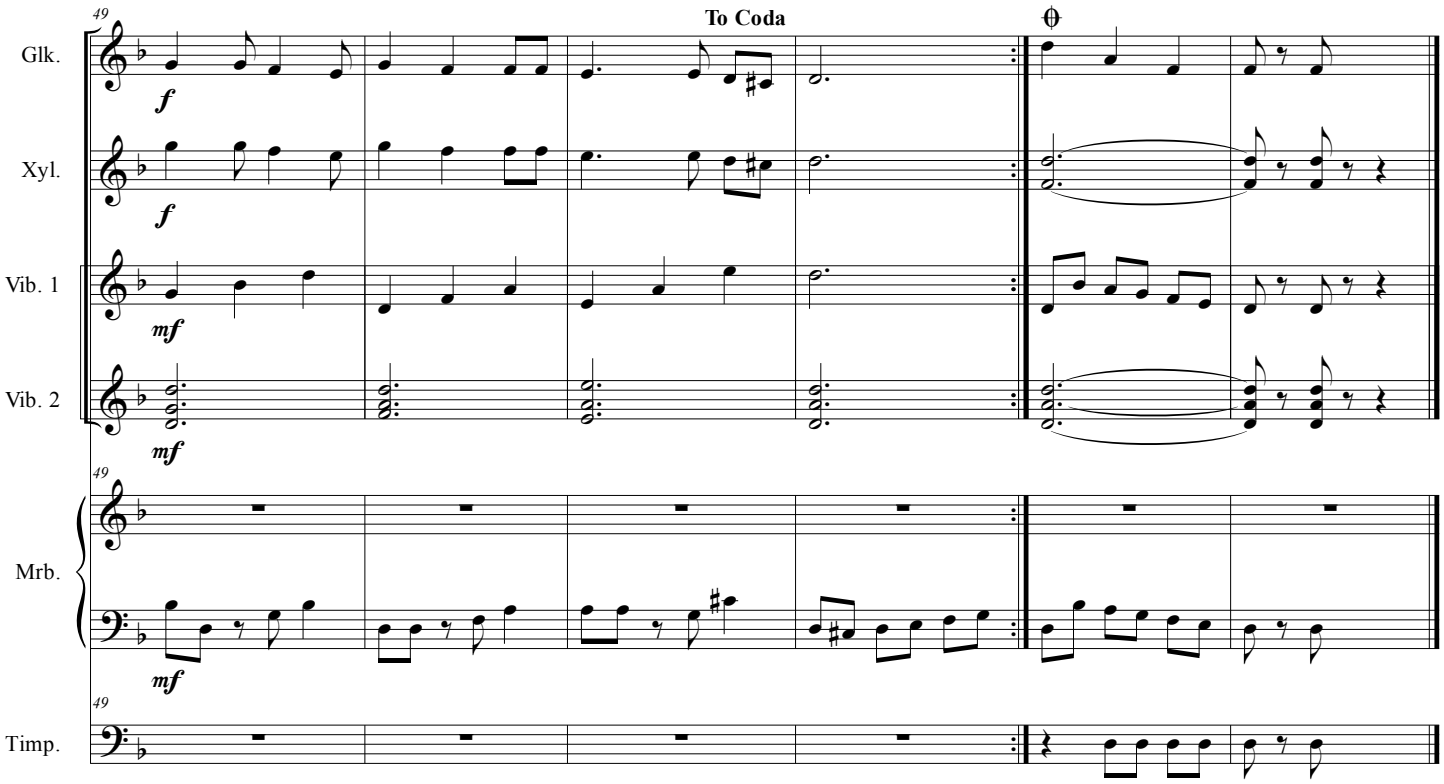

14
Glk.
Xyl.
Vib. 1
Vib. 2
Mrb.
Timp.
mf
mp
f
mf
mf
mf


21
Glk.
Xyl.
Vib. 1
Vib. 2
Mrb.
Timp.
mf
f
f
f
f
mf
mf
mf
f
f
pp
mf


28
Glk.
Xyl.
Vib. 1
Vib. 2
Mrb.
Timp.
f
mp
mp
mp
mf
p


35
Glk.
Xyl.
Vib. 1
Vib. 2
Mrb.
Timp.
p
mf
p
p
p
f


42
Glk.
Xyl.
p
Vib. 1
mf
Vib. 2
p
42
Mrb.
p
42
Timp.


49
To Coda
Glk.
f
Xyl.
f
Vib. 1
mf
Vib. 2
mf
49
Mrb.
mf
49
Timp.

Score

Vamos Linda

Pasillo

Francisco Paredes H.
Reinaldo Arce

Allegro (♩=120)

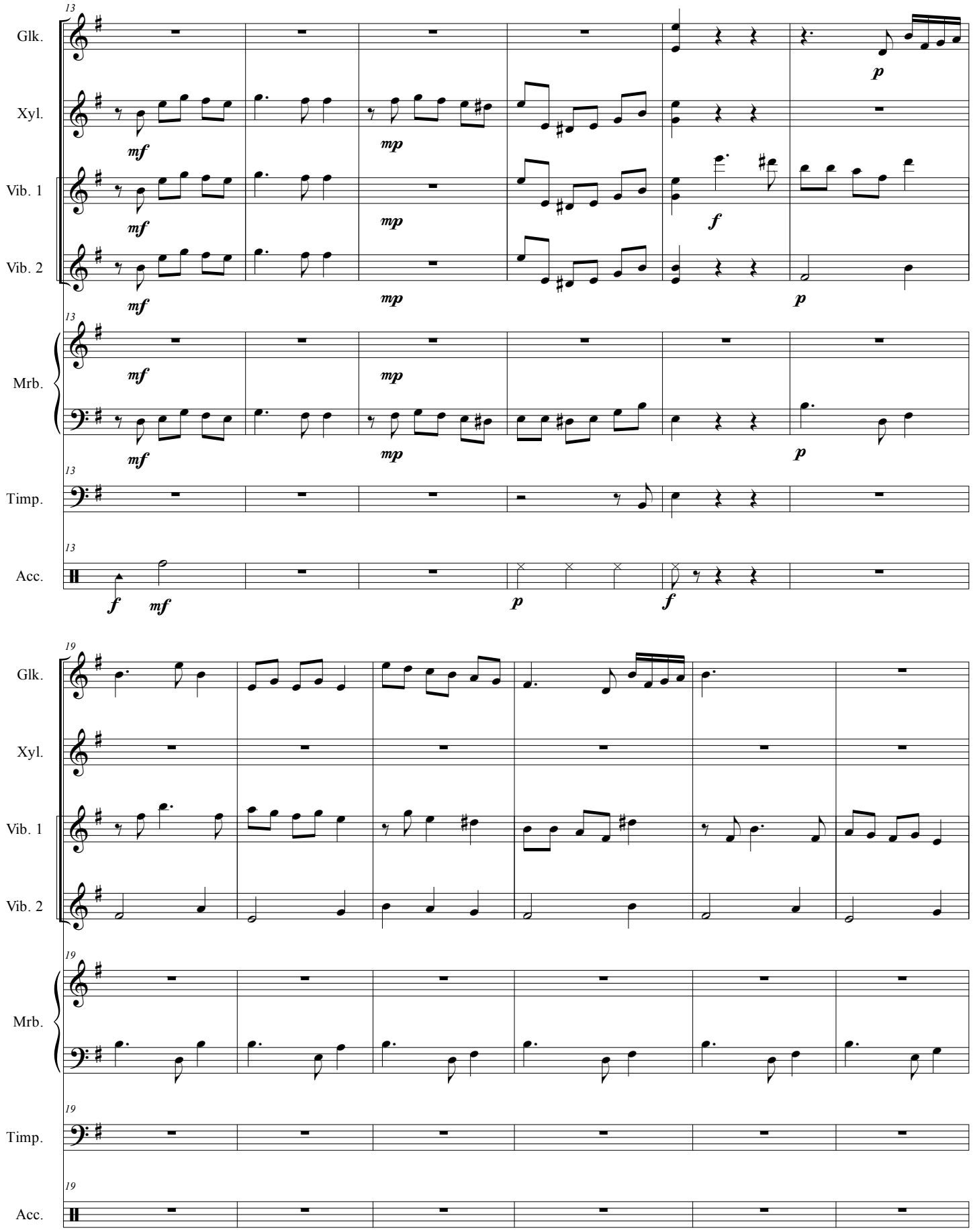
Glockenspiel
Xylophone
Vibraphone 1
Vibraphone 2
Marimba
Timpani
Accessories

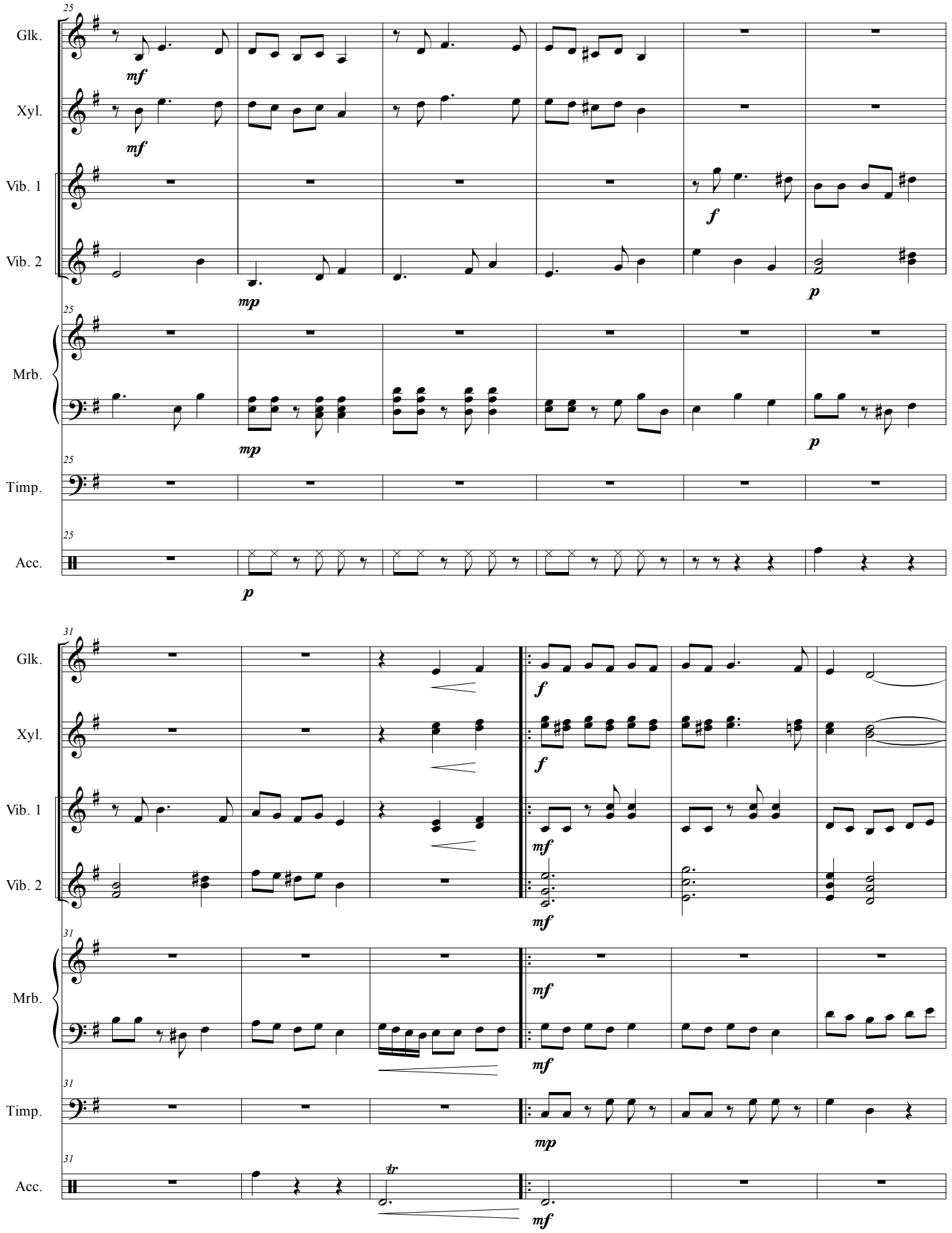
mp *mp* *mf* *mf* *mp* *mp* *mf*

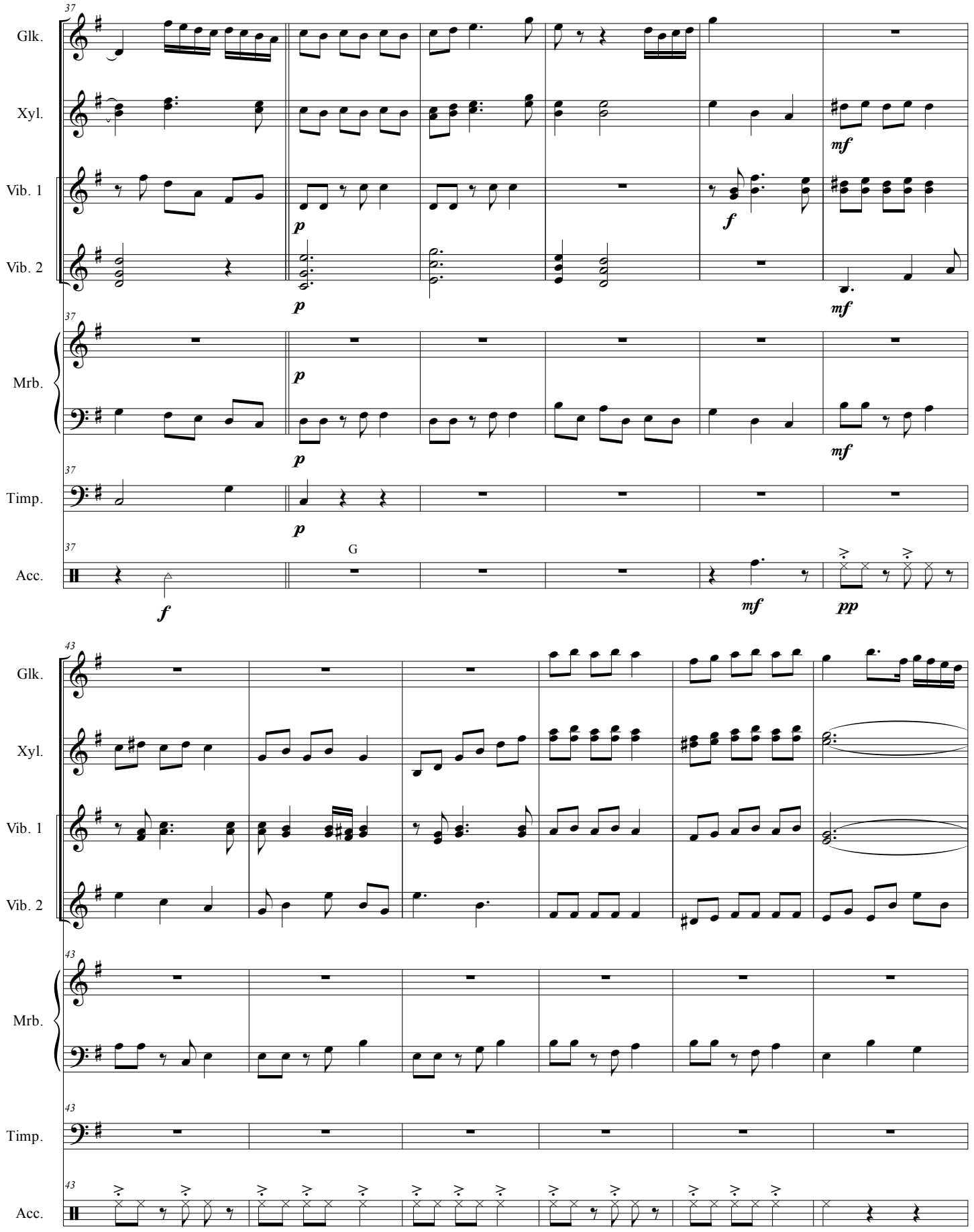
7

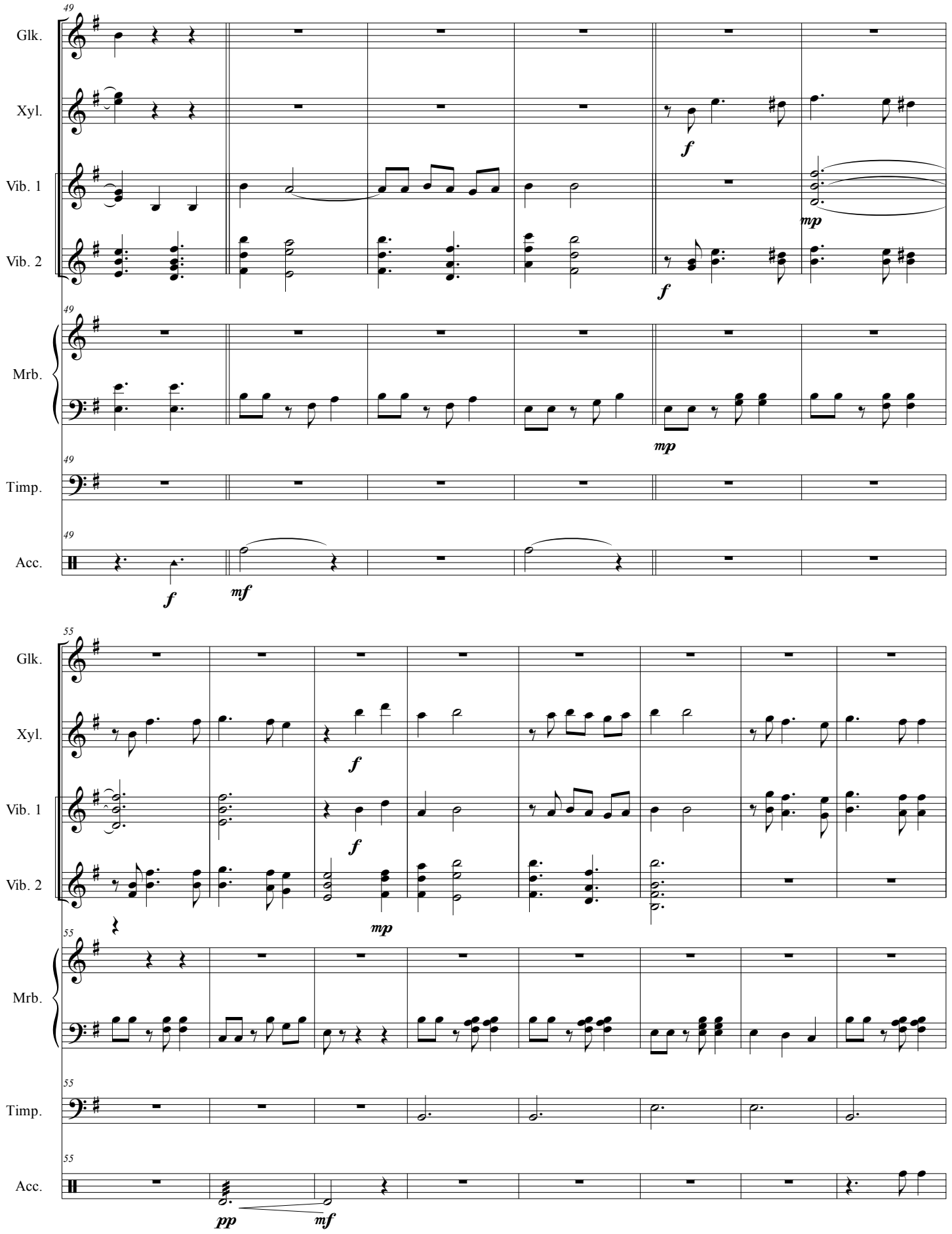
Glk.
Xyl.
Vib. 1
Vib. 2
Mrb.
Timp.
Acc.

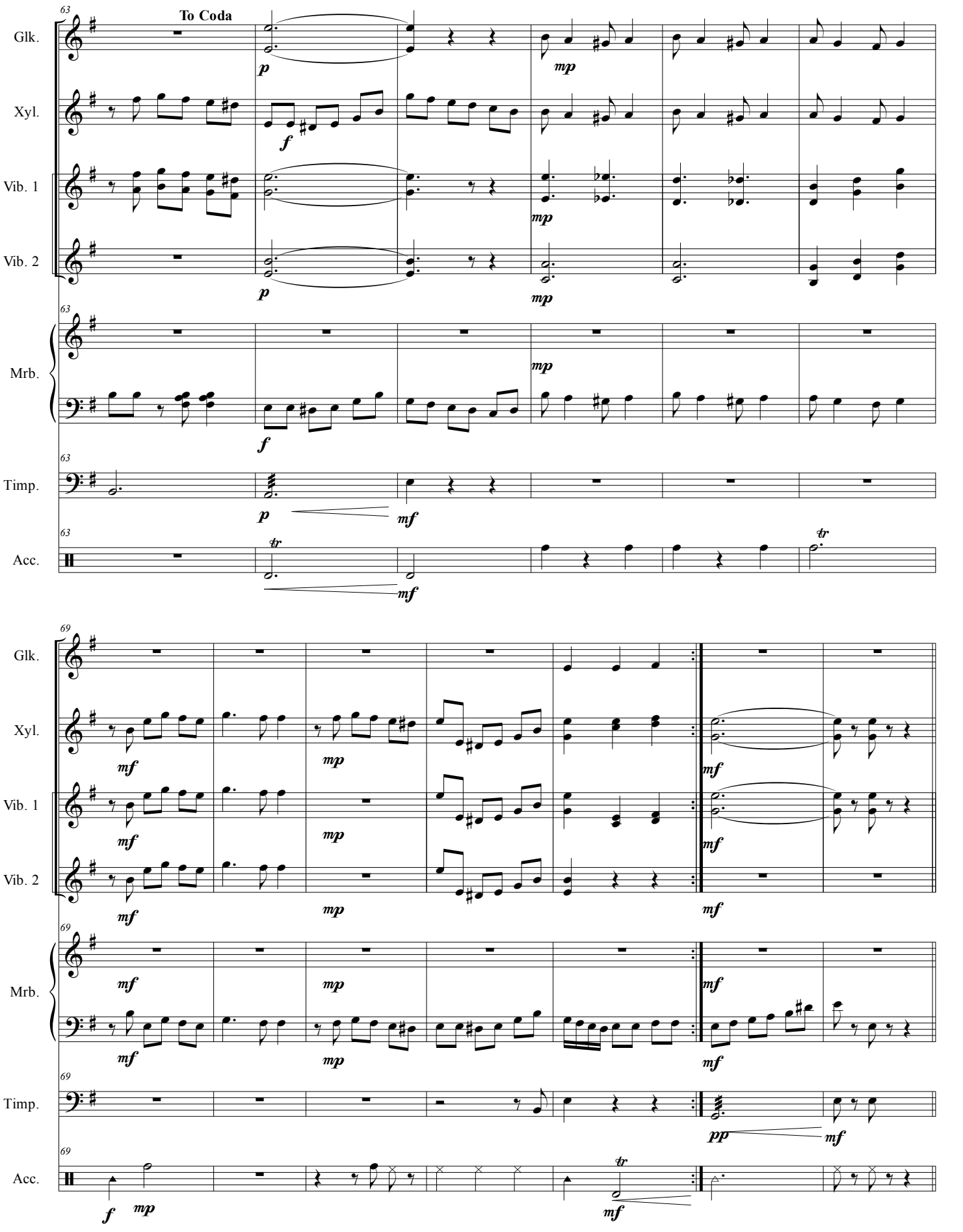
mp *mf* *mp* *mp* *mp* *mf* *pp* *mf* *mp* *f* *mp* *tr*


13
Glk.
Xyl.
Vib. 1
Vib. 2
Mrb.
Timp.
Acc.
mf
mp
f
p
19


25
Glk.
mf
Xyl.
mf
Vib. 1
f
Vib. 2
mp
p
Mrb.
mp
p
Timp.
Acc.
p
31
Glk.
f
Xyl.
f
Vib. 1
mf
Vib. 2
mf
Mrb.
mf
Timp.
mp
Acc.
tr
mf


37
Glk.
Xyl.
Vib. 1
Vib. 2
Mrb.
Timp.
Acc.
p
f
mf
G
pp
43


49
Glk.
Xyl.
Vib. 1
Vib. 2
Mrb.
Timp.
Acc.
f
mp
mf
55
pp


To Coda
Glk.
Xyl.
Vib. 1
Vib. 2
Mrb.
Timp.
Acc.

Score

Un triste despertar

Pasillo

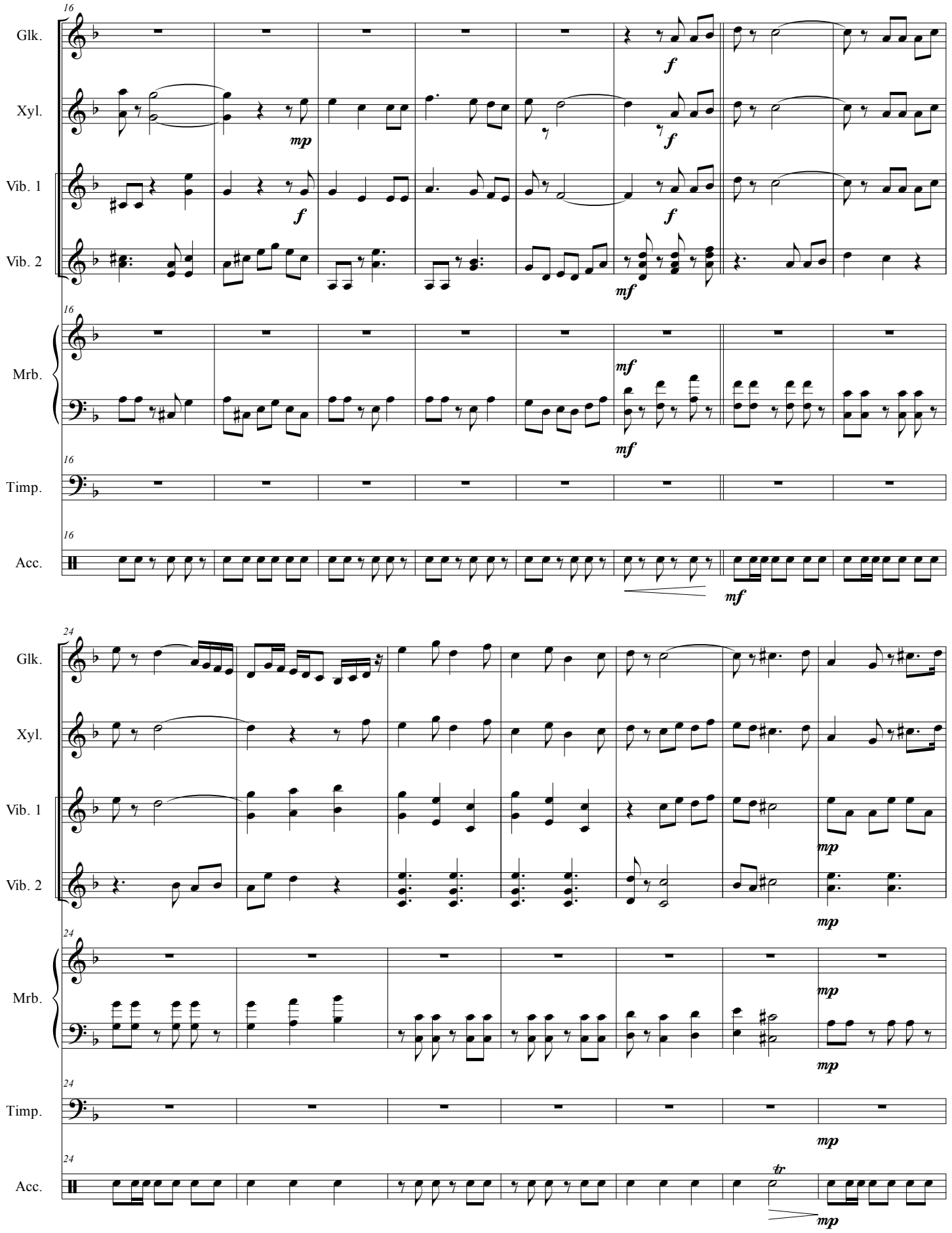
Francisco Paredes H
Reinaldo Arce

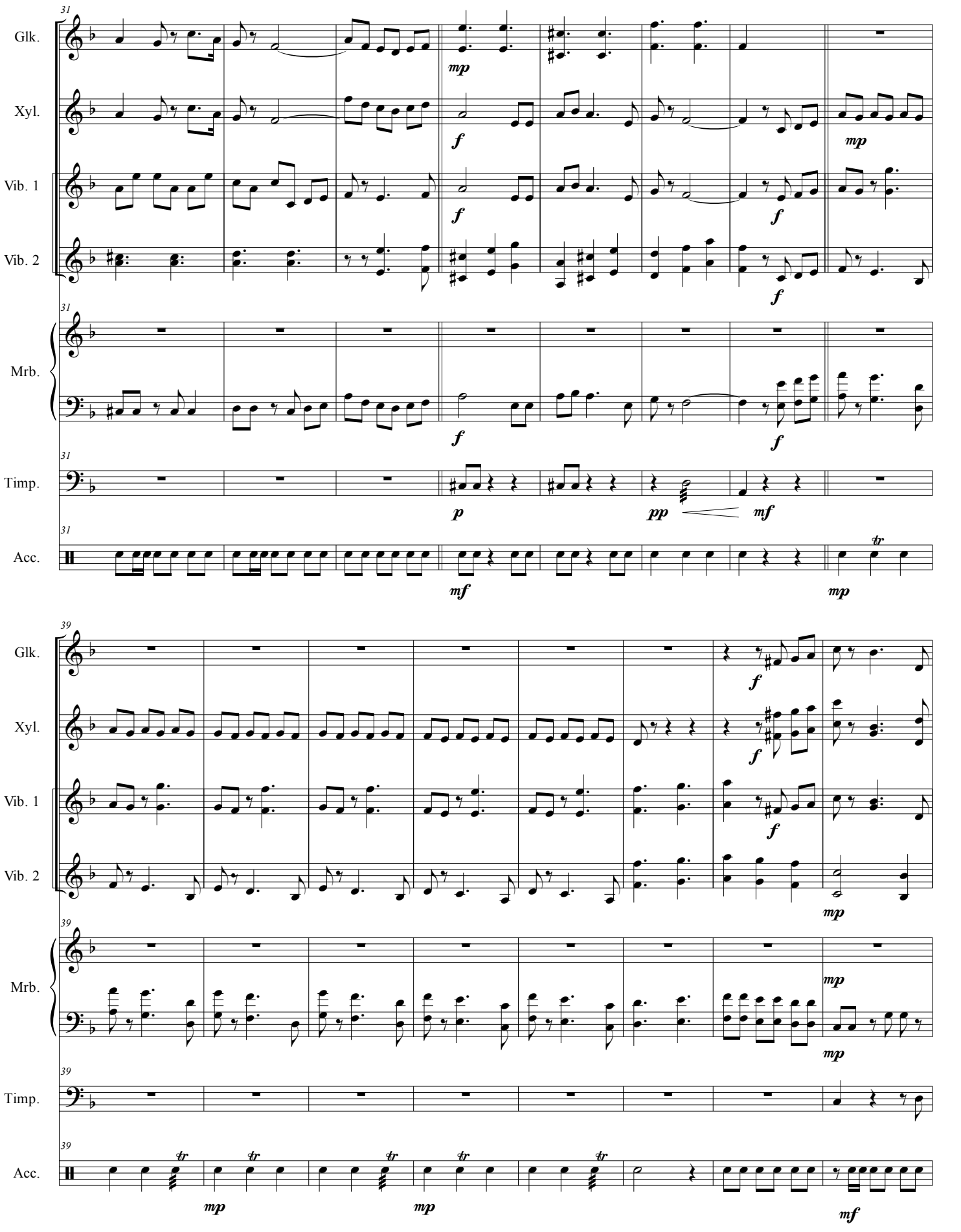
Allegretto (♩=110)

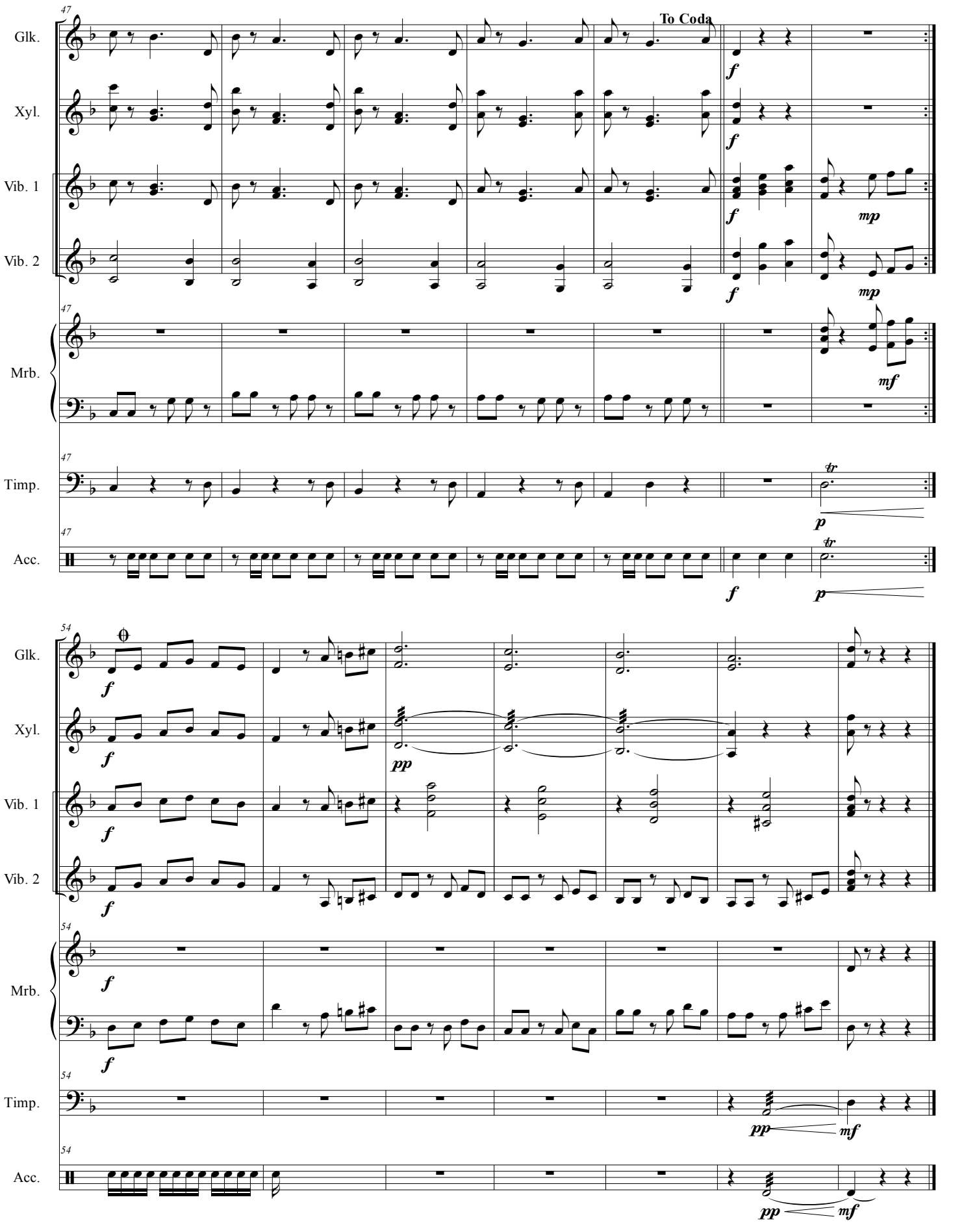
Glockenspiel
Xylophone
Vibraphone 1
Vibraphone 2
Marimba
Timpani
Accessories

Cym
S.D
Cym
Caja

Glk.
Xyl.
Vib. 1
Vib. 2
Mrb.
Timp.
Acc.


16
Glk.
Xyl.
Vib. 1
Vib. 2
Mrb.
Timp.
Acc.
f
mp
mf
24
tr

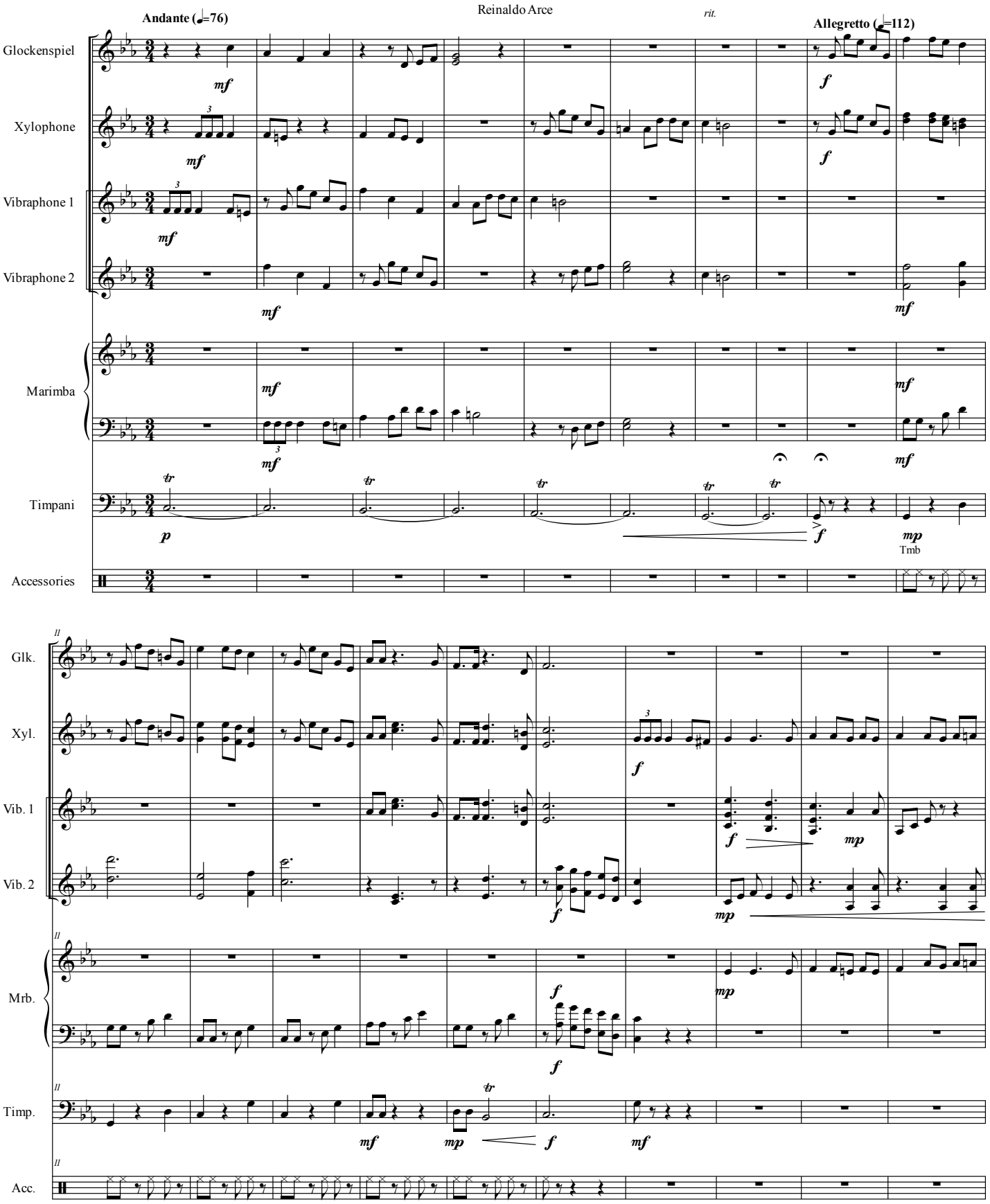

31
Glk.
Xyl.
Vib. 1
Vib. 2
Mrb.
Timp.
Acc.
mp
f
mp
f
f
f
f
f
p
pp
mf
mf
mp
tr
39
Glk.
Xyl.
Vib. 1
Vib. 2
Mrb.
Timp.
Acc.
f
f
f
mp
mp
mp
tr
tr
tr
tr
tr
mp
mp
mf

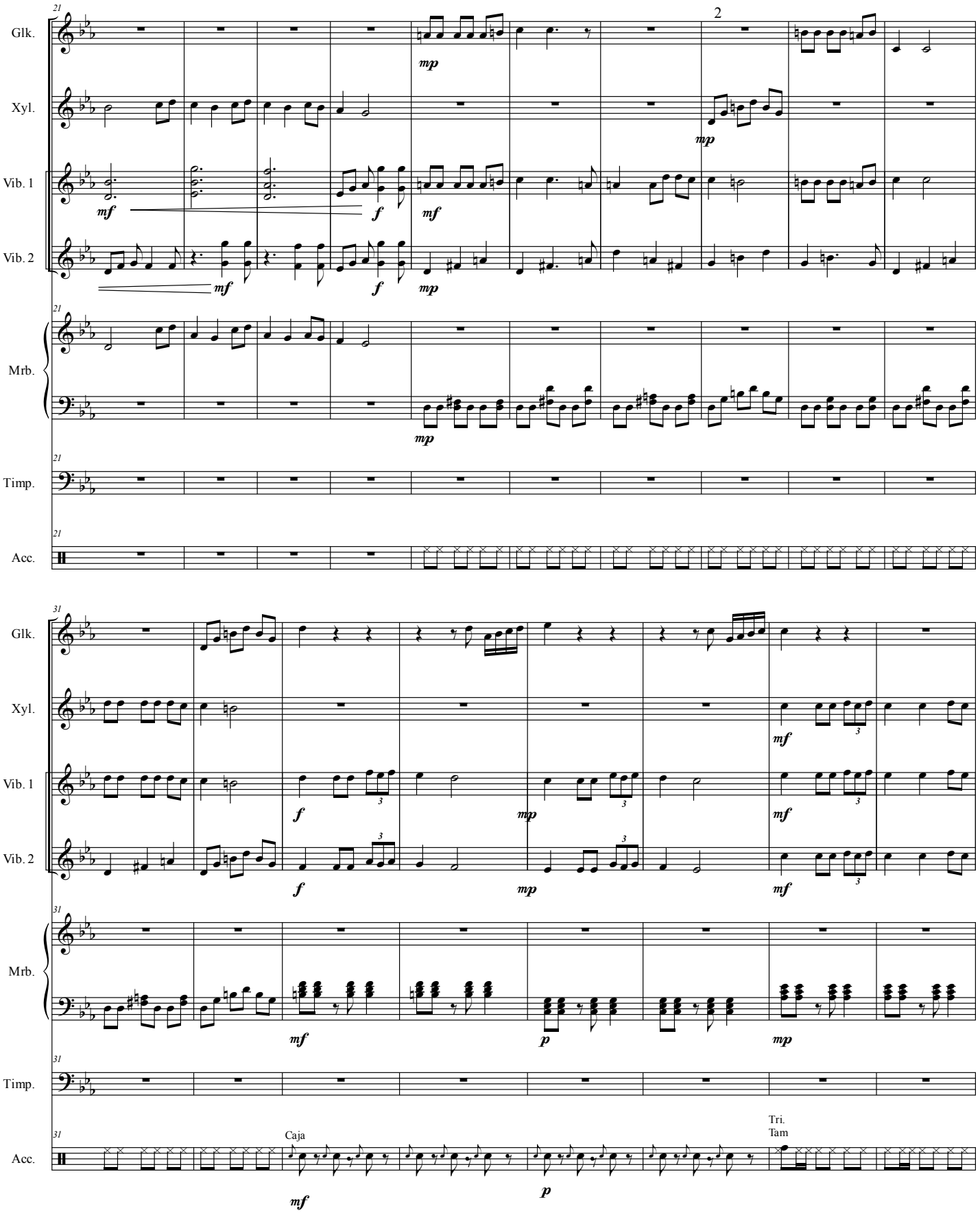

47
To Coda
Glk.
Xyl.
Vib. 1
Vib. 2
Mrb.
Timp.
Acc.
f
mp
mf
p
tr
54
pp

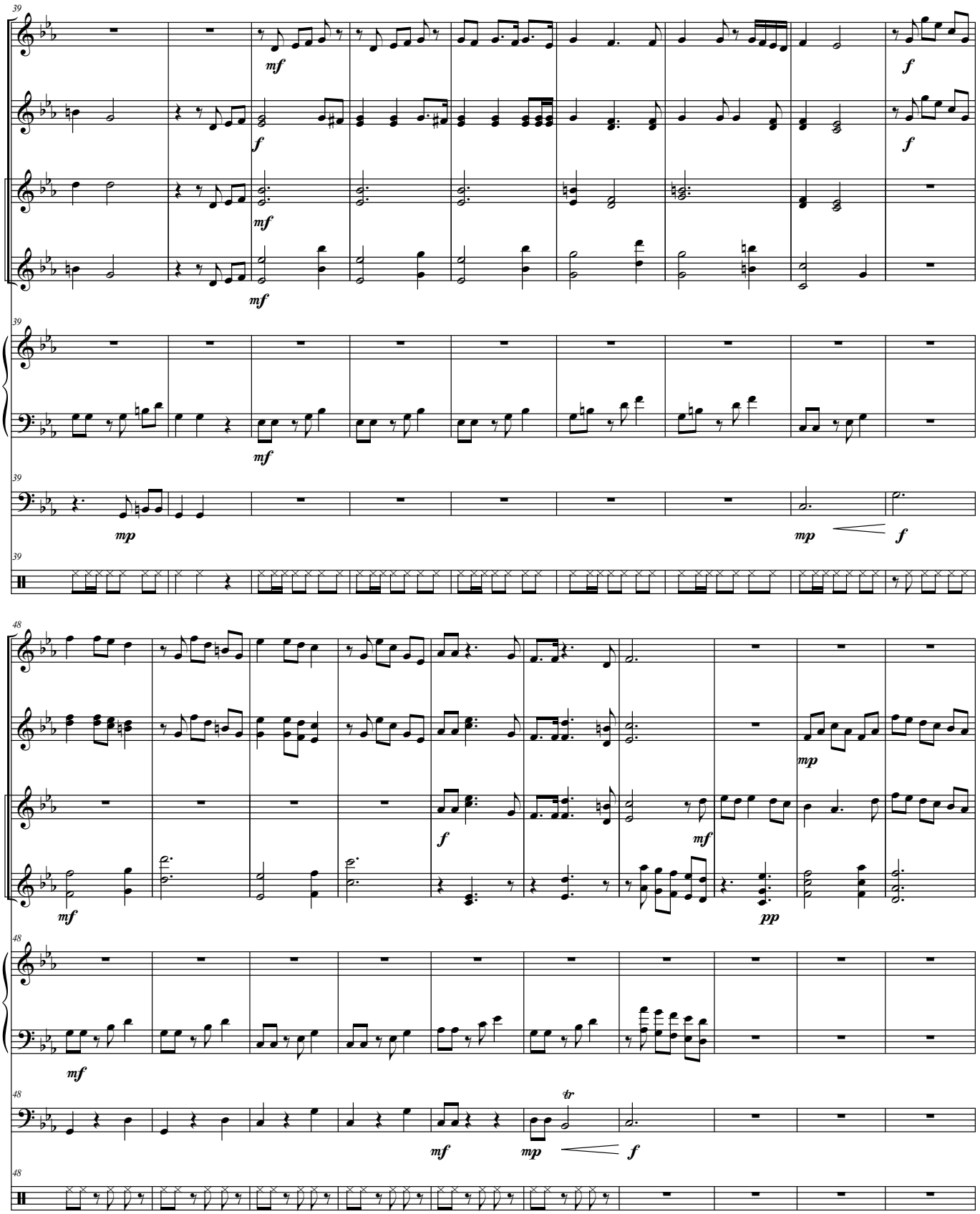
Tu y Yo

Francisco Paredes Herrera

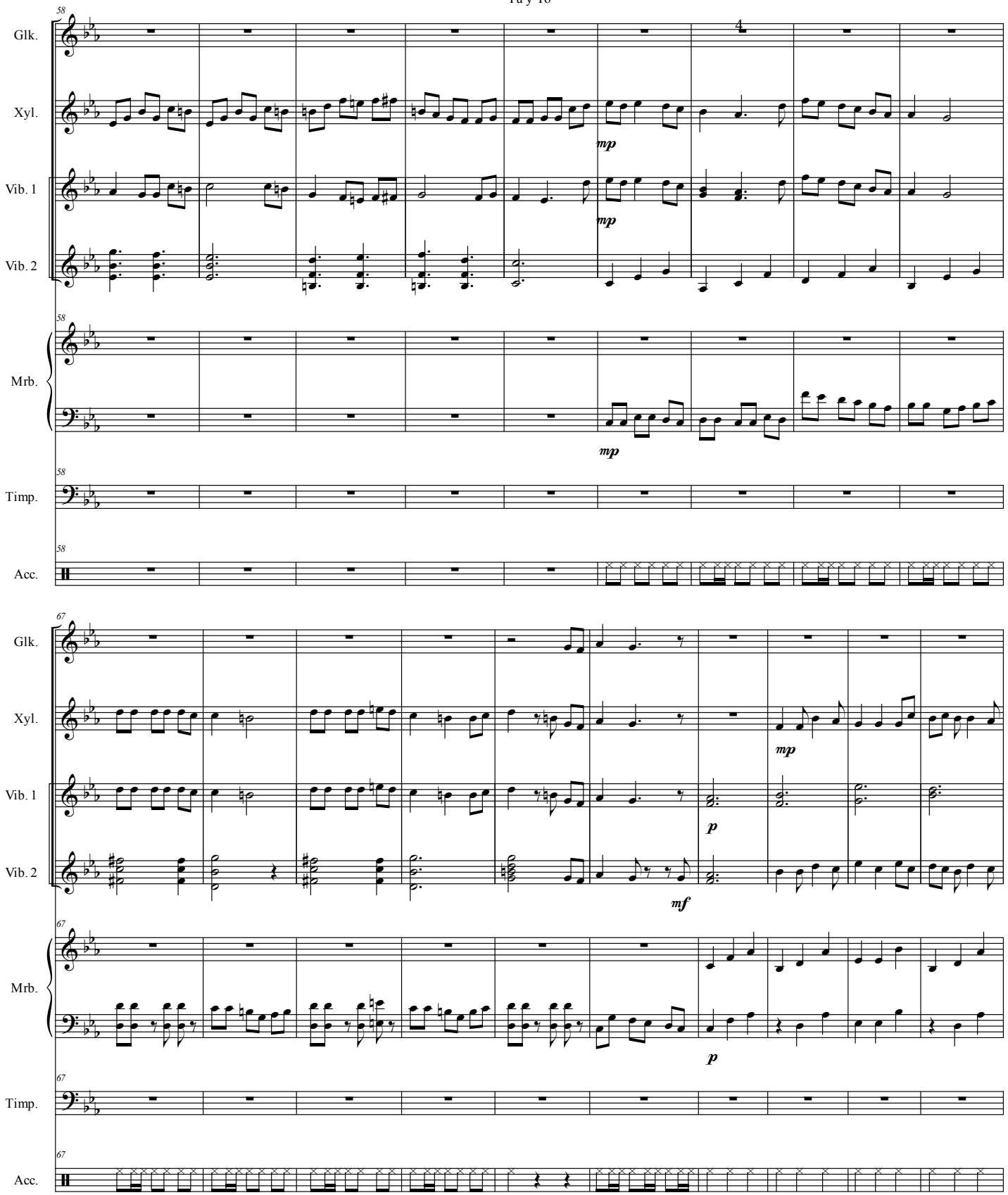
Reinaldo Arce

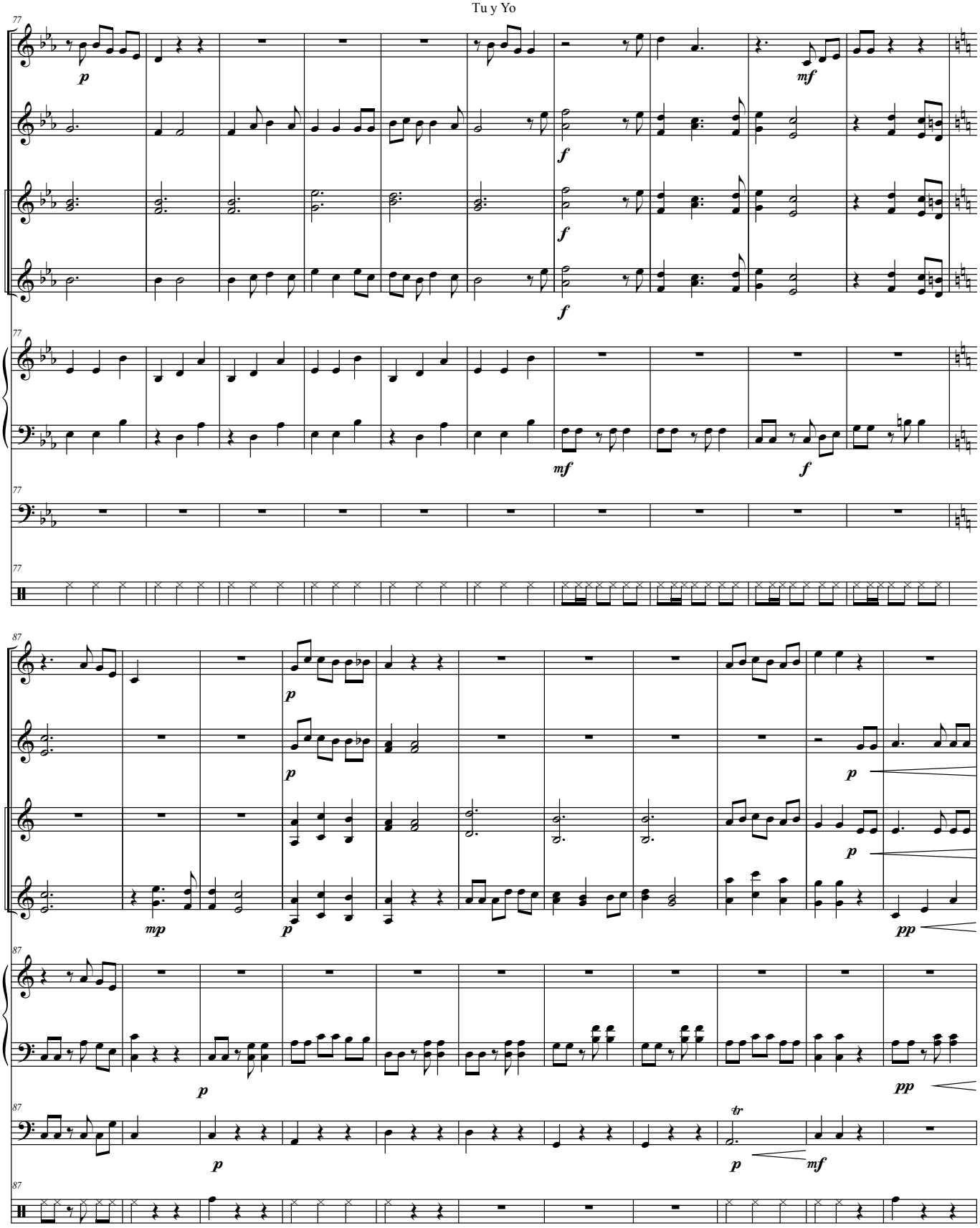


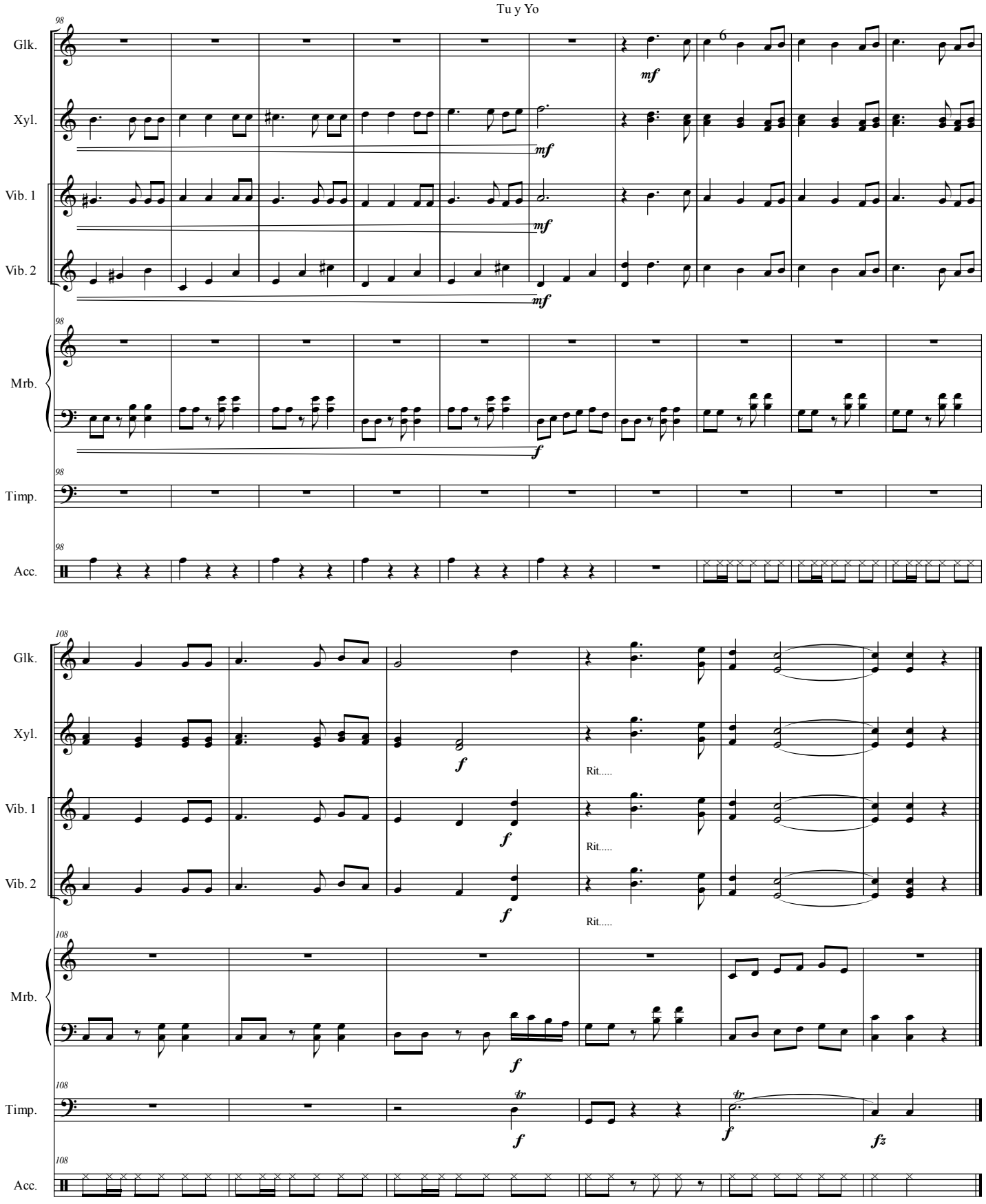

Glk.
Xyl.
Vib. 1
Vib. 2
Mrb.
Timp.
Acc.
Caja
Tri.
Tam


39
Glk.
Xyl.
Vib. 1
Vib. 2
Mrb.
Timp.
Acc.
mf
f
mp
48
tr
pp

Tu y Yo




77
Glk.
Xyl.
Vib. 1
Vib. 2
Mrb.
Timp.
Acc.
87
Glk.
Xyl.
Vib. 1
Vib. 2
Mrb.
Timp.
Acc.


98
Glk.
Xyl.
Vib. 1
Vib. 2
Mrb.
Timp.
Acc.
mf
f
6
108
Rit.....
fz