



Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

**Creación de dos arreglos de pasillos ecuatorianos para un formato de banda
rock pop: Horas de Pasión y Acuérdate de mí**

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

Autor:

Xavier Santiago Barrera Miranda

Director:

Nelson Darío Ortega Cedillo

ORCID:  0000-0003-1009-4517

Cuenca, Ecuador

2024-10-17

Resumen

El Presente trabajo tiene como objetivo la creación de dos arreglos de pasillos ecuatorianos para un formato de rock pop, para ello se han seleccionado los temas *Acuérdate de mí* de Luis Alberto Valencia. y *Horas de Pasión* de Francisco Paredes Herrera. Esta propuesta es el resultado de la indagación en los géneros de música popular ecuatoriana, específicamente el pasillo, combinado con el estudio de técnicas arreglísticas, concretamente con las propuestas por Genichi Kawakami en su libro *Arranging popular music: a practical guide*. Esta propuesta está dividida en dos partes: 1) La contextualización sobre aspectos teóricos del pasillo, el pop y la creación de arreglos; 2) El Análisis Formal y arreglístico de las obras producidas en este trabajo, para ello, además de la literatura de Kawakami antes mencionada, se han utilizado dos textos como guía: *Analyzing Classical Form* de William E. Caplin del año 2013 y *Analysis of Musical Form* de James Mathes de 2006.

Palabras clave del autor: pasillo ecuatoriano, música popular ecuatoriana, música pop - rock, música fusión



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

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

Abstract

The objective of this work is to create two arrangements of Ecuadorian Pasillos for a pop rock format, for this the songs *Acuérdate de mí* by Luis Alberto Valencia and *Horas de Pasión* by Francisco Paredes Herrera. This proposal is the result of research into the genres of Ecuadorian popular music, specifically the aisele, combined with the study of arranging techniques, specifically with the proposals of Genichi Kawakami in his book *Arranging popular music: a Practical Guide*. This proposal is divided into two parts: 1) The contextualization of theoretical aspects of the hall, pop and the creation of arrangements; 2) The Formal and Arrangement Analysis of the works produced in this work, for this, in addition to the aforementioned Kawakami literature, two texts have been used as a guide: *Analyzing Classical Form* by William E. Caplin (2013) and *Form* by James Mathes (2006).

Author Keywords: ecuadorian hallway, ecuadorian popular music, pop - rock music, fusion music



The content of this work corresponds to the right of expression of the authors and does not compromise the institutional thinking of the University of Cuenca, nor does it release its responsibility before third parties. The authors assume responsibility for the intellectual property and copyrights.
Institutional Repository: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Índice de contenido

Resumen	2
Abstract	3
Introducción	19
CAPÍTULO 1	20
1.1 Antecedentes Históricos, Teóricos y Artísticos del Pasillo en las Décadas Entre 1928 a 1997	18
1.2 Antecedentes Históricos, Teóricos y Artísticos del Pop	21
1.3 Factores Para Realizar un Arreglo Musical	24
1.3.1 Consideraciones Técnicas de Balance	24
1.3.2 Determinación de Herramientas Técnicas Para la Economía de Recursos	25
1.3.3 Parámetros de Enfoque Musical.	27
1.3.4 Elementos de Desarrollo Melódico, Armónico y Rítmico en el Proceso Creativo... 28	
1.4 Técnicas de Arreglos y Composición	28
1.4.1 Técnicas de Desarrollo Melódico	28
1.4.1.1 Variaciones Melódicas para el Arreglo	28
1.4.1.1.1 Articulación	28
1.4.1.1.2 Variación y Fake	29
1.4.1.1.2.1 Variación Rítmica y Fake	29
1.4.1.1.2.2 Melódica y Fake	30
1.4.1.1.2.3 Variación Melódica y Fake Usando Notas Ajenas al Acorde	31
1.4.1.1.2.4 Variación Melódica Compuesta y Fake	31
1.4.1.2 Filler y Fill-In	34
1.4.1.2.1 Filler Dead Spot	35
1.4.1.2.1.1 Filler Melódico	35
1.4.1.2.1.2 Filler Rítmico	35
1.4.1.2.2 Tail/Cola	36
1.4.1.2.3 Lead In	36
1.4.1.3 Contramelodía	37
1.4.1.3.1 Funciones de la Contramelodía	37
1.4.1.3.2 Cómo hacer una Contramelodía	37
1.4.1.3.3 Ejemplos del uso de la Contramelodía	39
1.4.1.3.4 Cliché	40
1.4.1.4 Obbligato	41
1.4.1.4.1 Obbligato Como Filler	41
1.4.1.4.2 Obbligato Basado en la Contramelodía	42
1.4.1.4.3 Obbligato Repetitivo y Tipo Canon	43
1.4.1.4.4 Proceso para construir un Obbligato	44
1.4.1.5 Motivo	44
1.4.1.5.1 Secuencia	45
1.4.1.5.2 Reducción y Aumentación	45
1.4.1.5.3 Canon Falso	46

1.4.2 Técnicas de Desarrollo Armónico	46
1.4.2.1.1 Funciones Armónicas	46
1.4.2.1.2 Movimiento de Dominante	47
1.4.2.1.3 Acordes Sustitutos	47
1.4.2.1.4.2 Progresiones Básicas de Acordes y sus Variaciones	52
1.4.2.1.4.3 Patrones de Acordes	54
1.4.2.1.4.4 Progresiones de Acordes y Línea del Bajo	58
1.4.2.1.4.5 Progresiones Especiales de Acordes	60
1.4.3 Técnicas de Desarrollo Rítmico	65
1.4.3.1 Sección Rítmica	65
1.4.3.1.1 Relación Entre Melodía y Patrón Rítmico	65
1.4.3.1.2 Relación Entre Armonía y Patrón Rítmico	65
1.4.3.1.3 Break	65
1.4.3.1.4 Fill-In	66
1.4.4 Técnicas de Elaboración de Texturas	67
1.4.4.1 Textura Monofónica o Monódica	67
1.4.4.2 Textura Bifónica	67
1.4.4.3 Textura Heterofónica	68
1.4.4.4 Textura Polifónica	68
1.4.4.5 Textura Homofónica	68
1.4.4.6 Textura Homorítmica	68
1.4.4.7 Melodía Acompañada	68
1.4.4.8 Textura no Melódica	68
CAPÍTULO 2	69
2.1 Horas de Pasión (Francisco Paredes Herrera)	69
2.1.1 Breve Reseña sobre Francisco Paredes Herrera y el pasillo Horas de Pasión ..	69
2.1.2 Análisis formal, armónico, melódico, textural y rítmico de la pieza original.	69
2.1.2.1 Análisis Formal.	70
2.1.2.2 Análisis armonico	76
2.1.2.3 Análisis melodico y rítmico	80
2.1.2.4 Análisis de fondo (texturas)	85
2.1.3 Análisis morfológico, armónico, melódico, rítmico, textura y arreglístico del arreglo propuesto	86
2.1.3.1 Análisis Formal.	86
2.1.3.2 Análisis Armónico	93
2.1.3.3 Análisis Melódico	102
2.1.3.4 Análisis Rítmico	104
2.1.3.5 Análisis de Fondo (Texturas)	106
2.1.3.6 Análisis de Técnicas Arreglísticas	107
2.2 Acuérdate de mí (Luis A. Valencia)	111
2.2.1 Breve Reseña sobre Luis Valencia y el pasillo Acuérdate de mí	111
2.2.2 Análisis formal, armónico, melódico, textural y rítmico de la pieza original.	112
2.2.2.1 Análisis Formal.	112
2.2.2.2 Análisis armonico	117
2.2.2.3 Análisis melódico y rítmico	122

2.2.2.4 Análisis de fondo (texturas).....	126
2.2.3 Análisis morfológico, armónico, melódico, rítmico, textura y arreglístico del arreglo propuesto.....	128
2.2.3.1 Análisis Formal.....	128
2.2.3.2 Análisis Armónico.....	132
2.2.3.3 Análisis Melódico.....	134
2.2.3.4 Análisis Rítmico.....	137
2.2.3.5 Analisis de fondo (texturas).....	140
2.2.3.6 Análisis de Técnicas Arreglísticas.....	142
Conclusiones	149
Recomendaciones	150
Referencias	151
Anexos	154

Índice de figuras

Figura 1 Estructura rítmica del pasillo costeño	17
Figura 2 Análisis estructural y armónico del pasillo “Adoración”	18
Figura 3 Resumen de esquemas pop comunes	20
Figura 4 Distribución de melodía, armonía y partes rítmicas logrando equilibrio y complemento	23
Figura 5 Optimizar recursos, economizar.....	24
Figura 6 Niveles de enfoque según Sebesky (1975) logrando un complemento.....	25
Figura 7 Ejemplo de variación por articulaciones.....	27
Figura 8 Ejemplo de Variación rítmica y fake.....	28
Figura 9 Ejemplo de variaciones melódicas y fake	29
Figura 10 Variación melódica y fake usando notas ajenas al acorde.....	29
Figura 11 Variación melódica compuesta y fake	30
Figura 12 Ejemplo de nota precedente a las notas del acorde	30
Figura 13 Ejemplo de notas que intervienen entre las notas del acorde	31
Figura 14 Ejemplo donde confluyen los ejemplos anteriores	31
Figura 15 Nota que no resuelve y que sigue o antecede al acorde.....	31
Figura 16 Notas que preparan la armonía del acorde que continúa	32
Figura 17 Notas que anticipan y mantienen el acorde a continuación mediante ligadura.....	32
Figura 18 Notas en forma de escala que conectan al siguiente acorde.	32
Figura 19 Espacio de descanso o Dead Spot.....	33
Figura 20 Ejemplo de filler rítmico	34
Figura 21 Ejemplo de Tail/Cola.....	34
Figura 22 Ejemplo de Lead In.....	35
Figura 23 Ejemplo de notas armónicas seleccionadas para contramelodía	36
Figura 24 Ejemplo 1 del uso de la Contramelodía	37
Figura 25 Ejemplo 2 del uso de la Contramelodía	38
Figura 26 Ejemplo 1 de Cliché.....	38
Figura 27 Ejemplo 2 de Cliché	39
Figura 28 Contramelodía cliché	39
Figura 29 Obligato como Filler.....	40
Figura 30 Obligato Basado en la Contramelodía	41
Figura 31 Obligato Repetitivo y Tipo Canon	41
Figura 32 Extracción de los Elementos del Motivo	42
Figura 33 Ejemplo de Secuencia.....	43
Figura 34 Ejemplo de Reducción y Aumentación	43
Figura 35 Ejemplo de Canon Falso	44
Figura 36 Ejemplos de tres acordes principales en la escala de Do mayor y La menor	44
Figura 37 Ejemplo de Tónica, Dominante y Subdominante.....	45
Figura 38 Movimiento de Dominante	45
Figura 39 Acordes sustitutos.....	46
Figura 40 Acordes con Tensión (Acorde de tónica)	46
Figura 41 Acordes con Tensión (Acorde de tónica menor)	47
Figura 42 Acordes con Tensión (Acorde menor con séptima).....	47
Figura 43 Acordes con Tensión (Acorde de séptima de dominante).....	48
Figura 44 Acordes con Tensión (Acorde de séptima disminuida)	48
Figura 45 Acorde menor con 4ta suspendida	49
Figura 46 Uso de acuerdo con la tonalidad de la selección	49
Figura 47 Progresión I V7 I y variaciones	50
Figura 48 Progresión I IV I V7 y variaciones	50

Figura 49 Progresión I IV V7 I y variaciones	51
Figura 50 Progresión Im V7 Im y variaciones.....	51
Figura 51 Progresión Im IVm Im V7 y variaciones.....	52
Figura 52 I V7	52
Figura 53 V7 I.....	53
Figura 54 I IV.....	53
Figura 55 I IV V7	53
Figura 56 I ^b VII.....	54
Figura 57 IIm7 V7	54
Figura 58 I VIIm IIm V7	54
Figura 59 I VIIm IV V7	55
Figura 60 I IIIIm IV V7	55
Figura 61 I VI7 IIm7 V7	55
Figura 62 I Ildim7 IIm7 V7	56
Figura 63 I I7 IV IVm	56
Figura 64 Progresiones de quintas	56
Figura 65 Progresiones del bajo por segundas	57
Figura 66 Progresiones cromáticas del bajo.....	57
Figura 67 Progresiones de acordes con modulación inusual	58
Figura 68 Progresiones de acordes tipo blues (rock, rhythm and blues).....	59
Figura 69 Progresiones de acordes tipo blues (jazz, jazz-rock).....	59
Figura 70 Escala de blues y notas blues.....	59
Figura 71 Progresión básica de acordes en la escala de blues.....	60
Figura 72 Variación de los acordes de blues	61
Figura 73 Modo Yo	61
Figura 74 Modo In.....	62
Figura 75 Armonizando en modo japonés	62
Figura 76 Ejemplos Básicos de Break	64
Figura 77 Fill-In	65
Figura 78 Frase a que funciona como apertura de la pieza. c.-4c.....	69
Figura 79 Periodo de la Introducción. 5c.- 12c.	70
Figura 80 Primer Periodo de la Parte A. 15c.- 22c.....	71
Figura 81 Segundo Periodo de la Parte A. 23c.- 30c.	71
Figura 82 Inicio con notas prolongadas de la Parte A. 13c.- 18c.....	71
Figura 83 Interludio que une las Partes A y B. 31c.- 39c.	72
Figura 84 Primer Periodo que conforma la Sección B. 40c.- 48c.....	73
Figura 85 Segundo Periodo que conforma la Sección B ´. 48c.- 57c.....	74
Figura 86 Análisis Armónico de la Introducción. 1c.- 12c.....	75
Figura 87 Análisis Armónico del Primer Periodo de la Parte A. 13c.- 22c.....	76
Figura 88 Análisis Armónico del Segundo Periodo de la Parte A. 23c.- 30c.....	76
Figura 89 Análisis Armónico del Primer Periodo de la Parte B. 40c.- 47c.	77
Figura 90 Análisis Armónico del Segundo Periodo de la Parte B. 48c.- 57c.....	78
Figura 91 Análisis del motivo de la frase de la Introducción. 1c.....	79
Figura 92 Motivo de la frase a´ de la Introducción. 5c.	79
Figura 93 Motivo de la frase a´´ de la Introducción. 9c.....	79
Figura 94 Motivo de la frase a de la Parte A. 15c.	80
Figura 95 Motivo de la frase a´ de la Parte A. 19c.	80
Figura 96 Motivo de la frase b de la Parte A. 23c.	80
Figura 97 Motivo de la frase a de la Parte B. 40c.	81
Figura 98 Motivo de la frase b de la Parte B. 44c.	82
Figura 99 Motivo de la frase b´ de la Parte B. 44c.	82

Figura 100 Textura Melodía con Acompañamiento de la frase a de la Introducción. 1c-4c...	83
Figura 101 Llamada entre la frase a' y b de la Parte A. 22c-23c.	83
Figura 102 Cambio de Métrica en el arreglo propuesto de la obra Horas de Pasión. 1c. - 4c.	85
Figura 103 Desarrollo de la melodía principal en el piano de la obra Horas de Pasión. 1c - 4c.	86
Figura 104 Compás Adicional hacia el final de la Introducción de la obra Horas de Pasión. 9c - 13c.	86
Figura 105 Línea Principal en la Voz en una frase de la Parte A de la obra Horas de Pasión. 20c-23c.	88
Figura 106 Análisis Formal del Interludio del tema Horas de Pasión. 32c-41c.	89
Figura 107 Línea melódica principal en la voz en la Parte B de la pieza Horas de Pasión. 53c-56c.	90
Figura 108 Solo de la pieza Horas de Pasión. 59c-74c.....	91
Figura 109 Uso de Acordes con tensiones e inversiones en la frase a de la Introducción. 1c. - 4c.	92
Figura 110 Uso de Acorde con inversión en la frase a' de la Introducción. 5c. - 8c.....	93
Figura 111 Uso de Acorde con inversión en la frase a'' de la Introducción. 9c. - 13c.	93
Figura 112 Rearmonización frase a de la Parte A. 14c. - 19c.	94
Figura 113 Rearmonización frase a' de la Parte A. 20c. - 23c.....	94
Figura 114 Rearmonización frase b de la Parte A. 24c. - 27c.	95
Figura 115 Rearmonización frase a'' de la Parte A. 28c. - 31c.....	95
Figura 116 Análisis Armónico frase a del Interludio. 33c. - 36c.....	96
Figura 117 Análisis Armónico frase b del Interludio. 37c. - 41c.....	96
Figura 118 Análisis Armónico frase a de la Parte B. 41c. - 44c.	97
Figura 119 Análisis Armónico frase b de la Parte B. 45c. - 48c.	97
Figura 120 Análisis Armónico frase b' de la Parte B. 49c. - 52c.	98
Figura 121 Análisis Armónico frase c de la Parte B. 53c. - 56c.....	98
Figura 122 Análisis Armónico frase a del primer periodo del Solo. 59c. - 62c.	99
Figura 123 Análisis Armónico frase b del primer periodo del Solo. 63c. - 66c.	99
Figura 124 Análisis Armónico frase a del segundo periodo del Solo. 67c. - 70c.	99
Figura 125 Análisis Armónico frase b del segundo periodo del Solo. 71c. - 74c.	100
Figura 126 Modificaciones Melódicas en la sección de la Introducción. 5c. - 8c.	100
Figura 127 Intervalos armónicos de terceras y cuartas desarrollados en el Interludio. 33c. - 36c.	101
Figura 128 Intervalos armónicos de sextas desarrollados en el Interludio. 33c. - 36c.	101
Figura 129 Pasaje escalístico durante la sección del Solo. 62c. - 65c.....	101
Figura 130 Pasaje de arpeggios durante la sección del Solo. 62c. - 65c.....	101
Figura 131 Comparación de una sección de la Parte A del arreglo y de la pieza original. 14c. - 19c.....	102
Figura 132 Primera sección de la batería. 1c. - 3c.....	102
Figura 133 Primer patrón de la batería. 6c.....	103
Figura 134 Segundo patrón de la batería. 59c	103
Figura 135 Contratiempos. 21c - 23c.....	103
Figura 136 Textura Melodía con Acompañamiento. 41c - 44c.....	104
Figura 137 Textura Polifónica desarrollada por la guitarra. 24c - 27c.....	104
Figura 138 Textura Polifónica desarrollada por piano y guitarra. 29c - 32c.	105
Figura 139 Textura Polifónica desarrollada por piano y guitarra. 29c - 32c.	105
Figura 140 Filler Rítmico en la obra Horas de Pasión. 40c - 42c.	106
Figura 141 Tail o Cola en el arreglo Horas de Pasión. 30c - 32c.....	106
Figura 142 Lead In en el arreglo Horas de Pasión. 44c - 48c.	107
Figura 143 Contramelodía en el arreglo Horas de Pasión. 21c - 23c.....	107

Figura 144 Obligatoria en el arreglo Horas de Pasión. 24c - 28c.	108
Figura 145 Llamada que une dos frases en el arreglo Horas de Pasión. 28c - 29c.	108
Figura 146 Llamada que concluye una frase en el arreglo Horas de Pasión. 40c - 41c.	109
Figura 147 Frase a de la Introducción de la pieza. 1c-4c.	111
Figura 148 Periodo de la Introducción. 5c-8c.	111
Figura 149 Primer Periodo de la Parte A. 13c-20c.	112
Figura 150 Segundo Periodo de la Parte A. 21c-28c.	112
Figura 151 Frase a'' comparada con la frase a de la Introducción . 21c-28c, 1c. - 4c.	113
Figura 152 Periodo que compone el Interludio . 33c - 40c.	113
Figura 153 Primer Periodo de la Parte B. 41c - 48c.	114
Figura 154 Segundo Periodo de la Parte B . 49c - 56c.	114
Figura 155 Frase de cierre de la Parte B y, también, de la pieza . 57c-63c.	115
Figura 156 Análisis armónico de la frase a de la Introducción de la pieza. 1c-4c.	115
Figura 157 Análisis armónico del Periodo de la Introducción. 5c-12c.	115
Figura 158 Análisis Armónico del primer Periodo de la Parte A. 13c-20c.	117
Figura 159 Análisis Armónico del segundo Periodo de la Parte A. 21c-28c.	117
Figura 160 Análisis armónico de la frase a'' de la Parte A. 29c. - 32c.	118
Figura 161 Análisis Armónico del Primer Periodo de la Parte B . 41c - 48c.	119
Figura 162 Análisis Armónico del Segundo Periodo de la Parte B . 49c - 56c.	119
Figura 163 Análisis Armónico de la frase de cierre de la Parte B. 57c-63c.	120
Figura 164 Motivo principal de la pieza ubicado en la Introducción. 1c.	121
Figura 165 Primer motivo de la frase b de la Introducción. 5c.	121
Figura 166 Segundo motivo de la frase b de la Introducción. 6c.	122
Figura 167 Motivo de la frase a de la Parte A. 13c.	123
Figura 168 Motivo de la frase b de la Parte A. 21c.	123
Figura 169 Motivo de la frase a de la Parte B. 41c.	124
Figura 170 Motivo de la frase d de la Parte B. 53c.	124
Figura 171 Melodía con acompañamiento. 6c.	125
Figura 172 Melodía con acompañamiento. 28c.	125
Figura 173 Frase a de la Introducción del arreglo Acuérdate de mí. 1c-4c.	127
Figura 174 Periodo de la Introducción del arreglo Acuérdate de mí. 5c-13c.	128
Figura 175 Frase a de la Parte A, melodía en la Voz. 13c-16c.	129
Figura 176 Frase de cierre de la Parte B del arreglo desarrollada en la Voz . 57c-63c.	130
Figura 177 Sustituto tritonal hacia el inicio de la pieza . 1c - 4c.	130
Figura 178 Frase b' de la Introducción, análisis armónico. 9c-13c.	130
Figura 179 Frase b del Segundo Periodo de la Parte A. 21c-24c.	131
Figura 180 Frase b del Primer Periodo de la Parte B, análisis armónico. 41c - 48c.	132
Figura 181 Frase c de Segundo Periodo de la Parte B, análisis armónico . 50c - 52c.	132
Figura 182 Pasajes comparativos de la pieza original y el arreglo. 6c - 8c.	133
Figura 183 Pasajes comparativos de la pieza original y el arreglo. 36c.	133
Figura 184 Pasajes comparativos de la pieza original y el arreglo. 47c.	134
Figura 185 Línea melódica armonizada en Terceras y Cuartas. 10c.	134
Figura 186 Cambio de métrica a 6/8 en el arreglo. 24c - 27c.	135
Figura 187 Hemiola Vertical. 15c.	136
Figura 188 Pasaje en contratiempo en Guitarra, Piano y Bajo. 16c - 19c.	137
Figura 189 Pasaje Ad Libitum en la sección de batería. 6c - 9c.	137
Figura 190 Primer patrón de batería. 14c - 16c.	137
Figura 191 Segundo patrón de batería. 24c - 26c.	137
Figura 192 Tercer patrón de batería. 42c - 44c.	138
Figura 193 Textura Melodía con Acompañamiento. 24c - 27c.	139
Figura 194 Textura Polifónica. 45c - 48c.	139

Figura 195 Textura Homorítmica. 13c.....	140
Figura 196 Filler Melódico. 58c.....	141
Figura 197 Filler Rítmico. 14c	142
Figura 198 Tail o Cola. 31c - 32c.....	142
Figura 199 Lead In. 20c - 21c.	143
Figura 200 Contramelodía. 30c - 31c.....	144
Figura 201 Obbligato. 45c - 48c.....	144
Figura 202 Llamada de Unión de Frases. 8c - 9c.	145
Figura 203 Llamada de Finalización de Frase. 12c - 13c.....	146

Índice de tablas

Tabla 1	Análisis estructural de la pieza Horas de Pasión.....	68
Tabla 2	Análisis estructural de la pieza Horas de Pasión.....	84
Tabla 3	Estructura de la Introducción del tema Horas de Pasión.....	85
Tabla 4	Estructura de la Parte A del tema Horas de Pasión.....	87
Tabla 5	Estructura del Interludio del tema Horas de Pasión.....	88
Tabla 6	Estructura de la Parte A del tema Horas de Pasión.....	89
Tabla 7	Estructura del Solo del tema Horas de Pasión.....	90
Tabla 8	Análisis estructural de la pieza Acuérdate de Mí.....	110
Tabla 9	Análisis estructural de la pieza Acuérdate de Mí.....	126
Tabla 10	Análisis estructural de la Introducción de la pieza Acuérdate de Mí.....	126
Tabla 11	Análisis estructural de la Parte A de la pieza Acuérdate de Mí.....	129
Tabla 12	Análisis estructural de la Parte B de la pieza Acuérdate de Mí.....	129

Dedicatoria

El presente trabajo lo dedico primeramente a mis padres que son y serán siempre mi fuente de apoyo ya que su esfuerzo y dedicación me han inspirado a seguir adelante.

A mi amada esposa por su dedicación y apoyo incondicional, a mi hija que es y será mi motor para continuar todos los proyectos.

A mis hermanos que con su ejemplo me han infundido confianza y seguridad para asumir los retos y no desmayar hasta alcanzar la meta trazada.

A cada uno de mis amigos que me acompañaron durante todo este proceso.

Agradecimiento

A Dios, primeramente, ya que sin su voluntad nada sería posible, a mi familia, a mis amigos, y, principalmente, a mi director, el Lcdo. Nelson Ortega, ya que sin su guía este tipo de trabajos serían imposibles.

Introducción

El Presente trabajo tiene como objetivo la creación de dos arreglos de pasillos ecuatorianos para un formato de rock pop, para ello se han seleccionado los temas *Acuérdate de mí* de Luis Alberto Valencia. y *Horas de Pasión* de Francisco Paredes Herrera. Es así que se ha procedido a detallar varios elementos importantes, entre los que tenemos: aspectos históricos, teóricos, técnicos y analíticos musicales con la finalidad de obtener un trabajo satisfactorio.

Por lo tanto, en el primer capítulo se estudian aspectos tales como: antecedentes históricos, teóricos y artísticos del pasillo en las décadas entre 1928 a 1997, Géneros y formas del pasillo, principales compositores del pasillo, origen del término “música pop”, etc. Así mismo, se analizan aspectos técnicos de los géneros competentes para este trabajo, tales como Ritmo y Armonía del Pasillo y, Ritmo y Armonía del Pop. De igual forma, se hace una revisión de aspectos técnicos arreglísticos, teniendo en cuenta elementos armónicos, melódicos, rítmicos y compositivos.

De igual forma, en el segundo capítulo se desarrolla un análisis formal, armónico, melódico, rítmico, y textural en base a las obras originales, para este objetivo se han utilizado dos metodologías de análisis: la planteada por James Mathes y la de William E. Caplin en los libros *Analysis of Musical Form* del año 2006 y *Analyzing Classical Form* del año 2013 respectivamente, esto debido a que nos ofrecen una amplia visión analítica partiendo desde elementos como frases, sentencias, periodos, periodos híbridos, periodos compuestos y formas binarias, binarias compuestas, ternarias, etc. Así, en la segunda mitad de este mismo capítulo se procede a estudiar, además de todo lo antes señalado, el aspecto arreglístico de las piezas elaboradas para este trabajo, para lo cual se ha utilizado la metodología descrita por Genichi Kawakami en su libro *Arranging popular music* de 1975.

CAPÍTULO 1

1.1 Antecedentes Históricos, Teóricos y Artísticos del Pasillo en las Décadas Entre 1928 a 1997

Desde principios del siglo XX, los pasillos ecuatorianos dejaron de ser un género festivo interpretado en retretas y salas de estar, para convertirse en canciones que recitan letras melancólicas, reflejan un sentimiento de pérdida y nostalgia, y hablan de la belleza y el valor de la mujer. Aunque algunos textos expresan admiración por el paisaje de Ecuador, como el famoso "Guayaquil de Mis Amores" de Nicasio Safadi, estos textos que alaban regiones y ciudades son más familiares que los himnos mismos. Este sentimiento demuestra un comportamiento típico del pueblo ecuatoriano y está estrechamente relacionado con el sentimiento abiertamente romántico de este género musical.

Cabe resaltar que desde que comenzaron las primeras grabaciones del pasillo y la aparición de la pizarra, la pianola y la vitrola, el siglo XX entró en una nueva etapa en la que el pasillo fue reconocido como un género que definió al Ecuador. Estas nuevas formas de disfrutar el pasillo provocaron el declive del pasillo bailable, y a esto le siguió una proliferación de compositores de este género. Entre ellos destacan los siguientes compositores: Enrique Espin Yepes y Luis Alberto Valencia (Avendaño, 2012).

El formato interpretativo de este género era principalmente guitarra y voz, pero a partir de la década de 1920 también comenzaron a interpretarse dúos vocales acompañados de dos guitarras. Posteriormente, con la introducción del requinto debido a influencias mexicanas, el formato cambió a trío de guitarras y el estilo de canto comenzó a parecerse al bolero (Freire, 2011).

Como resultado, el pasillo adoptó ciertas modificaciones a los estilos, tradiciones y costumbres musicales ecuatorianas, transformándolo en un género que ha sobrevivido en el tiempo hasta nuestros días. 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)

El pasillo tiene una amplia historia por escribir en el Ecuador, pues de aquí vinieron los mejores artistas, que convirtieron en canciones no sólo la música sino también la poesía.

Ritmo del Pasillo

El Pasillo en el Ecuador adopta sus propias características según la región, por lo que las particularidades del tempo han cambiado según las necesidades socioculturales en que se ha desarrollado, por ejemplo, en la región costa el clima caluroso y el carácter extrovertido de su población se fusionaron en un Pasillo Costeño alegre de tempo rápido; en cuanto a su métrica, actualmente se utiliza la forma dos corcheas, silencio de corchea, corchea, y negra. (Aguirre, 2005).

Figura 1 Estructura rítmica del pasillo costeño



Nota. Tomado de *Gala del Pasillo Ecuatoriano: recital para violín solista, canto y orquesta de cámara*. (p. 31), por Mora, J. 2014, Repositorio Institucional de la Universidad de Cuenca.

Género y Forma del Pasillo

El género musical seleccionado para nuestro recital es el Pasillo, mismo que se ha mantenido hasta nuestros días, de generación en generación, por tradición auditiva y escrita; es importante también la difusión radial y televisiva para mantenerlo vigente dentro del repertorio musical ecuatoriano. Los temas seleccionados poseen similitudes en cuanto a su forma bipartita, además de haber sido elaborados por compositores ecuatorianos y dentro del territorio nacional del Ecuador. El formato tradicional reconocido por todos los amantes del Pasillo es una guitarra, requinto y voz.

Jaime 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 este 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 pasillos que tienen introducción, que generalmente es de ocho compases, que posteriormente hace las veces de estribillo (Mora, 2014). Su estructura entonces se sintetizaría de la siguiente manera: Primera parte (A); Estribillo; Segunda parte (B); Estribillo, para a 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.

Figura 2 Análisis estructural y armónico del pasillo “Adoración”.

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

Nota. Tomado de *Gala del Pasillo Ecuatoriano: recital para violín solista, canto y orquesta de cámara*. (p. 34), por Mora, J. 2014, Repositorio Institucional de la Universidad de Cuenca.

Con base en el 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 característicos 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 en cuanto al ritmo, melodía y armonía, sin embargo, no se han perdido ciertas raíces autóctonas 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.

Principales Intérpretes del Pasillo Dentro del Ecuador.

Homero Hidrobo

Nació en Quito el 2 de octubre de 1939 y murió con tan solo 39 años en 1979 fue una gran figura reconocida a nivel nacional, pero debido a su maestría a la hora de ejecutar la guitarra clásica y el requinto le dio el reconocimiento internacional, muchos lo consideran el más grande ejecutor de requinto en la historia del Ecuador, conformó el muy conocido Trío “Los Brillantes” y luego el Trío “Los Reales.” “Los Nativos Andinos” fue un cuarteto de guitarras conformado por Marco Tulio Hidrobo (director), Bolívar, Carlos Carrillo y Gonzalo de Veintemilla, esta agrupación sirvió como grupo de acompañamiento llamado

popularmente “marco musical” para grandes artistas de la época como Carlota Jaramillo, el Dúo Benítez y Valencia entre otros, posteriormente también participa en la agrupación Homero Hidrobo hijo de Marco Tulio Hidrobo.

Julio Jaramillo Laurido

Fue otro de los que hicieron grandes aportaciones a la cultura musical del Ecuador, fue conocido como “El Ruiseñor de América”, “JJ”, “Mr. Juramento”, nació en Guayaquil el 1 de octubre de 1935 y falleció el 9 de febrero de 1978. Fue compositor e intérprete de mayor trascendencia dentro de la música popular latinoamericana del siglo XX, y es considerado en el Ecuador como el mejor y más grande cantante de todos los tiempos (Herrera, 2012).

Dúo Hnos. Miño Naranjo

Desde hace 56 años cantan música nacional e internacional dentro y fuera de nuestras fronteras. Nacen en Ambato Héctor Danilo y Luis Eduardo.

1.2 Antecedentes Históricos, Teóricos y Artísticos del Pop

Origen del Término

El término canción pop se registró por primera vez en 1926 y se utilizó para referirse a la música que tenía un amplio seguimiento entre la población. A partir de la década de 1950, el término música pop se utilizó para describir un género específico dirigido al mercado juvenil, a menudo caracterizado como una alternativa más suave al rock and roll (Frith et al., 2001). Según el musicólogo Warner (2003), el término fue acuñado en respuesta al auge de los artistas británicos desde la famosa Invasión Británica alrededor de 1967, en contraposición al concepto de música rock, siendo el pop un género más comercial, pasajero y accesible. Actualmente se define en el diccionario de Cambridge (2023) como música pop moderna, que suele tener un ritmo fuerte y se crea utilizando equipos eléctricos o electrónicos, además es fácil de oír y recordar.

Las canciones pop hacen énfasis en el registro, la masterización y las herramientas tecnológicas, no se centran mucho en los performances (Pop, 2010). El ritmo y la melodía son mayoritariamente simples, con un acompañamiento armónico restringido, letras que hablan de relaciones, experiencias cotidianas y problemáticas de la sociedad (Kramarz, 2007).

Armonía Pop

Las armonías de la música popular son consistentes con la tonalidad clásica europea, a menudo usando ciclos de subdominante-dominante-tónica, pero también suelen estar

influenciadas por escalas de blues (Winkler, 1978).

Hay una serie de progresiones de acordes comunes que se repiten en muchas canciones de pop/rock. Estas secuencias o esquemas generales suelen aparecer en patrones periódicos dentro de una canción, por lo que el mismo proceso se repite varias veces seguidas. Esto es especialmente común en el estribillo de las canciones estrofa-estribillo, pero también ocurre en estrofas, estrofas y puentes. El conocimiento de los esquemas pop, además de escuchar el grado de la escala de bajo y considerar si las armonías son fundamentales o de primera inversión, ayuda a comprender patrones comunes que se han escuchado en otras canciones, brindando la capacidad de identificar armonías de oído. La Figura 3 proporciona un resumen conciso de las formas más comunes de cada esquema. (Hughes, B., & Lavengood, M., s.f.).

Figura 3 Resumen de esquemas pop comunes

Schema name	Progression in Roman numerals	Progression in C major	Common variations
12-bar blues	I I I I IV IV I I V IV I I	C C C C F F C C G F C C	• Dominant sevenths in every chord • 16-bar blues, repeating first four measures of I • IV in m. 2 • ii-V in mm. 13-14 instead of V-IV; applied ii-V in m. 8 (jazz blues) • Turnaround in mm. 15-16
Double plagal	♭VII-IV-I	B♭-F-C	• Rotation: I-♭VII-IV
Extended plagal	♭VI-♭III-♭VII-IV-I	A♭-E♭-B♭-F-C	
Doo-wop	I-vi-IV-V	C-Ami-F-G	• Substitute ii for IV: I-vi-ii-V • Rotation: IV-V-I-vi
Singer/Songwriter	vi-IV-I-V	Ami-F-C-G	• Rotation to start on any chord: I-V-vi-IV; IV-I-V-vi; V-vi-IV-I
Hopscotch	IV-V-vi-I	F-G-Ami-C	• Replacing V (G) with V/vi (E)
Lament	i-♭VII-♭VI-V	Cmi-B♭-A♭-G	• Minor v instead of major • Major I instead of minor • Added passing chords, such as V⁶ between i and ♭VII, or IV⁶ between ♭VII and ♭VI
Circle-of-fifths	i-iv-VII-III etc.	Cmi-Fmi-B♭-E♭	• More chords continuing the fifthwise root motion • Chord quality can be altered to create applied dominants or applied ii-V progressions
Puff	I-iii-IV	C-Emi-F	• Minor version: i-III-iv • "Deceptive" version: I-III♭-IV (III♭ sounds like a V/vi that resolves deceptively by step instead of authentically)
Subtonic shuttle	I-♭VII	C-B♭	• Rotation: ♭VII-I • Aeolian version: i-♭VII
Aeolian shuttle	i-♭VII-♭VI-♭VII	Cmi-B♭-A♭-B♭	
Aeolian cadence	♭VI-♭VII-i	A♭-B♭-Cmi	• Major tonic (picardy third): ♭VI-♭VII-I
Dorian shuttle	i-IV	Cmi-F	
Lydian shuttle	I-II♯	C-D	
Lydian cadence	II♯-IV-I	D-F-C	

Example 1. Summary of common pop harmonic schemas.

Nota. Tomado de *Introduction to Harmonic Schemas in Pop Music*. Hughes, B., & Lavengood, M. (s.f).

<https://viva.pressbooks.pub/openmusictheory/chapter/intro-to-pop-schemas/>

Una característica importante de un esquema es que puede modificarse sin dejar de ser una representación conocida del esquema. Considerando la palabra “pájaro”; si alguien pidiera

que se imaginara un pájaro sin contexto adicional, es posible que no se imaginara un tipo específico de pájaro, pero probablemente se imaginaría un pájaro similar a un gorrión o un petirrojo. El pájaro imaginario es un prototipo del esquema de “pájaro” en la mente de quien lo imagina. Se puede reconocer todo tipo de aves como pájaros, incluso si no se parecen exactamente a los pájaros imaginados. Los avestruces, pingüinos, flamencos y cisnes son claramente aves, a pesar de diferencias significativas en apariencia, comportamiento y hábitat. De manera similar, los esquemas armónicos pueden y deben reconocerse como manifestaciones de los esquemas numerados aquí, incluso si existen algunas variaciones. Las variaciones comunes incluyen inflexión cromática e inversión de cuerdas, resumidas en la última columna de la Figura 3 (Hughes, B., & Lavengood, M., s.f.).

1.3 Factores Para Realizar un Arreglo Musical

Un arreglo musical contiene un conjunto de elementos básicos que los músicos y arreglistas consideran a la hora de adaptar, modificar o reorganizar composiciones existentes. Estos elementos incluyen aspectos técnicos, estilísticos y creativos que influyen en la creación de nuevos arreglos a partir de composiciones originales. Según Sebesky (1975), algunos de estos factores podrían ser las técnicas de balance, técnicas de economía, enfoque y desarrollo melódico, armónico y rítmico.

1.3.1 Consideraciones Técnicas de Balance

Una canción bien construida contiene componentes equilibrados que se complementan entre sí, cumpliendo un cargo en especial. Considerando a la melodía como aquel componente central en este contexto, y los demás elementos musicales se articulan en torno a ella, es factible introducir cambios y manipulaciones diversas a un tema sin comprometer su equilibrio. Estas modificaciones pueden abarcar aspectos como la tonalidad, la instrumentación, la forma, el modo e incluso la textura.

La tonalidad desempeña un papel significativo en un arreglo, siendo habitual mantenerse dentro de una tonalidad específica. Sin embargo, para preservar el equilibrio en una canción, frecuentemente se emplean cambios tonales o modulares, aportando con diversidad a la música. No obstante, para mantener la coherencia sin perturbar el avance de la composición, usualmente se recurre a tonalidades próximas o familiares, facilitando que el oyente se adapte rápidamente al cambio.

La elección de instrumentos es crucial y está íntimamente ligada al estilo musical en el que se empleen. Aunque es posible incorporar varios instrumentos, es crucial evitar la saturación (demasiados instrumentos) y emplearlos de manera adecuada, considerando la sección específica en la que participarán en la composición; por ejemplo en una pieza musical lo más importante es la voz, la misma que debe ser preservada y enfocada hacia lo más importante, esto significa usar la instrumentación necesaria para no obstaculizar o interrumpir el mensaje de la canción, es muy importante la distribución equilibrada de las partes rítmicas y armónicas de tal forma que no se encuentren sobre la melodía. De acuerdo con Belinche y Larregle (2006) la melodía es la característica que nuestro cerebro puede identificar de forma más sencilla y rápida, por lo tanto, es este elemento el que dirige nuestra actuación con relación a ella.

Figura 4 Distribución de melodía, armonía y partes rítmicas logrando equilibrio y complemento



Nota. Tomado de *Arreglos de música tradicional ecuatoriana para bajo eléctrico*. (p. 29), por Ávila, D. (2019). Repositorio Institucional de la Universidad de Cuenca.

1.3.2 Determinación de Herramientas Técnicas Para la Economía de Recursos

En el ámbito musical se debe realizar una selección y aplicación estratégica de técnicas, ya sea en la composición, el arreglo o la interpretación, con el fin de optimizar y utilizar eficientemente los recursos disponibles tales como tiempo, energía, instrumentación, elementos sonoros y otros componentes involucrados en la creación musical.

Adler (2006), en su texto “El estudio de la orquestación”, enfatiza la comprensión de cómo los instrumentos se combinan y se utilizan en la música orquestal que puede implicar, de

manera indirecta, prácticas que contribuyen a una orquestación más eficiente. Esto se refiere a la idea de lograr el sonido deseado de manera efectiva, empleando instrumentos y recursos precisos, evitando la redundancia y manteniendo un equilibrio adecuado en la orquestación para obtener resultados óptimos.

Dentro de la música académica, se emplea una extensa variedad de instrumentos, decoraciones y elementos sonoros complejos, cuidadosamente elaborados siguiendo lineamientos establecidos desde hace siglos. En un trabajo realizado por Sans (s.f.) llamado “Un nuevo concepto del tiempo musical”, se introduce una nueva comprensión del tiempo musical al desafiar las convenciones tradicionales. El autor da una redefinición del concepto de tiempo en la música a través de la perspectiva minimalista. El minimalismo, un movimiento que simplifica la estructura musical al reducir elementos, ritmos y repeticiones, se convierte en una herramienta fundamental para explorar y reformular la percepción del tiempo en la música, permitiendo una apreciación más amplia y diversa del tiempo en la experiencia musical. El minimalismo de Sans (s.f.) crea un tiempo no lineal, jugando con repeticiones, patrones y estructuras para desafiar la noción tradicional de progresión temporal en la música, ofreciendo una nueva dimensión y profundidad en la percepción del tiempo musical.

Figura 5 Optimizar recursos, economizar



Nota. Tomado de *Arreglos de música tradicional ecuatoriana para bajo eléctrico*. (p. 29), por Ávila, D. (2019). Repositorio Institucional de la Universidad de Cuenca.

1.3.3 Parámetros de Enfoque Musical

Para Sebesky (1975), centrarse en los arreglos musicales implica una comprensión detallada de cada instrumento, su rango, función e interacción con otros instrumentos en el contexto de un arreglo musical, poniendo énfasis en la importancia de la orquestación, la instrumentación y el equilibrio entre las distintas capas sonoras para lograr un arreglo efectivo. El arreglista, debe poseer un conocimiento profundo de cada instrumento, su sonoridad, características y roles dentro de una orquesta o ensamble. Este entendimiento le permite crear texturas musicales ricas y bien balanceadas, utilizando cada instrumento de manera estratégica para lograr un sonido global coherente y expresivo.

Sebesky (1975) determina tres niveles de enfoque dentro del cual el arreglista debe centrarse; el nivel uno, considerado solista, donde el arreglista asume un papel decisivo al elegir qué instrumentos incorporar en el arreglo musical con el objetivo de lograr la mezcla sonora deseada, ocupándose de la distribución de voces, buscando crear una asignación equitativa de melodía, armonía y líneas rítmicas; el segundo nivel corresponde al fondo musical, es decir, el arreglista tiene que centrarse en el diseño técnico musical buscando asegurarse de que cada instrumento desempeñe su papel dentro del contexto de la obra; finalmente el tercer nivel corresponde a la sección rítmica, donde el arreglista debe considerar la expresión artística y estilo de la composición para que contribuya a realzar el arreglo musical sin interferir con cada nivel antes mencionado.

Figura 6 Niveles de enfoque según Sebesky (1975) logrando un complemento

The diagram illustrates three levels of musical focus in a musical arrangement, each represented by a different instrument and a distinct color-coded box:

- Primer Nivel: Solista (Red box):** Features a **Voice** part in treble clef, 3/4 time, with a melodic line.
- Segundo Nivel: Fondo (Yellow box):** Features an **Acoustic Guitar** part in treble clef, 3/4 time, with a harmonic accompaniment. Chords **D7**, **Gm**, **F**, and **A7** are indicated above the staff.
- Tercer Nivel: Sección rítmica (Brown box):** Features an **Electric Bass** part in bass clef, 3/4 time, with a steady eighth-note rhythm, and a **Drum Set** part in 3/4 time, with a consistent drum pattern.

Nota. Tomado de Arreglos de música tradicional ecuatoriana para bajo eléctrico. (p. 29), por Ávila, D. (2019). Repositorio Institucional de la Universidad de Cuenca.

1.3.4 Elementos de Desarrollo Melódico, Armónico y Rítmico en el Proceso Creativo

El objetivo de desarrollar un arreglo musical es captar la atención del oyente y mantenerla mientras dure la obra. Para ello, los aspectos fundamentales a considerar son melodía, armonía y ritmo con el criterio del arreglista para hacer más interesante el tema y mantenerlo coherente. Respecto al desarrollo de melodía se puede incluir: variación melódica, nuevos motivos, cambio de registro, ritmos. En cuanto a desarrollo de armonía: uso estratégico de acordes, nuevas progresiones, rearmonización, nuevas tensiones, modulaciones, supresión o adición de acordes, uso de dominantes secundarias o sustituto tritonal. Y finalmente, en cuanto a desarrollo de ritmo, se busca uno de dos objetivos: consolidar el ritmo original o cambiarlo con distintas variaciones: patrones rítmicos variados para evitar la monotonía, contratiempos con notas o acentos en tiempos fuertes o débiles, subdivisión rítmica, cambio de compás, dinámicas, intensidad, expresividad. En conclusión, el éxito de un buen arreglo equilibra la combinación de estos elementos.

1.4 Técnicas de Arreglos y Composición

Un arreglo, es el punto de convergencia entre la composición y la producción (Pinto, 2017). A continuación, se describen las técnicas para su desarrollo basadas en el libro Guía Práctica para Arreglos de la Música Popular de Genichi Kawakami.

1.4.1 Técnicas de Desarrollo Melódico

Se presentan métodos de variaciones y uso de elementos melódicos según la forma de la obra:

1.4.1.1 Variaciones Melódicas para el Arreglo

Según Kawakami (2005), estas variaciones determinan el carácter musical de una pieza.

1.4.1.1.1 Articulación

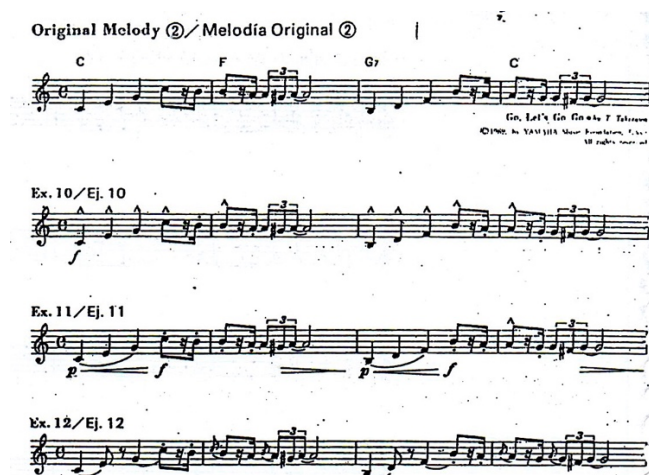
Aún si no se modifica nota alguna, uno de los elementos que puede cambiar la identidad melódica de una obra es la articulación, así como también el uso del staccato, ligadura y del acento.

Las articulaciones musicales, o expresiones, definen cómo van a sonar ciertas notas en un instrumento dado. Especifican por ejemplo en cuerdas que se toque con arco (no punteado), en trompeta enmudecida (abierta/cerrada), etc. También especifican el volumen o cambios de tono (trémolo, mordente) (Acerca de las articulaciones, s.f.).

Algunas ideas: Podrían invertirse los acentos del compás o de las síncopas.

En cuanto al uso del legato no se recomienda en toda la obra.

Figura 7 Ejemplo de variación por articulaciones



Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

1.4.1.1.2 Variación y Fake

Tanto la variación como el fake, alteran la melodía original, la diferencia radica en que en la variación se escribe en partitura, y en el fake, se realiza por el instrumentista a la hora de ejecutar la obra.

1.4.1.1.2.1 Variación Rítmica y Fake

Es la alteración de la melodía que cambia el ritmo sin alterar la línea melódica original. La variación rítmica se lleva a cabo usando síncopas, anticipaciones, división y unificación, y proporciona movilidad a la expresión musical. En la figura 8, podemos observar las distintas variaciones rítmicas, las cuales también pueden combinarse al gusto del arreglista.

Figura 8 Ejemplo de Variación rítmica y fake

Original Melody ① / Melodía Original ①

La Chanson De Mon Pays by F. Dampierre
©1972 by YAMAHA Music Foundation, Tokyo.
All rights reserved.

Ex. 44 / Ej. 44

* Anticipated rhythm / Ritmo anticipado

Ex. 45 / Ej. 45

* Anticipated rhythm / Ritmo anticipado

Ex. 46 / Ej. 46

* Delayed rhythm / Ritmo retardado

Ex. 47 / Ej. 47

* Delayed rhythm / Ritmo retardado

Ex. 48 / Ej. 48

* Combination of anticipated and delayed rhythm.
Combinación de los ritmos anticipado y retardado

Ex. 49 / Ej. 49

* Combination of anticipated and delayed rhythm (rhythm shortening)
Combinación de los ritmos anticipado y retardado (disminución rítmica)

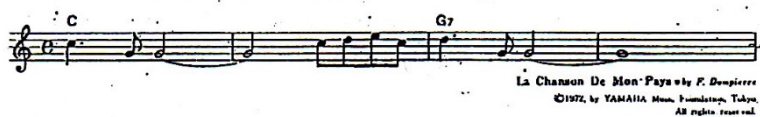
Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

1.4.1.1.2.2 Melódica y Fake

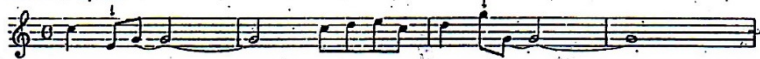
Por medio de la introducción de otras notas del acorde, diferentes de las de la melodía, la melodía original puede ser alterada. Notas simples o arpeggios pueden usarse en este caso.

Figura 9 Ejemplo de variaciones melódicas y fake

Original Melody ① / Melodía Original ①



Ex. 68 / Ej. 68



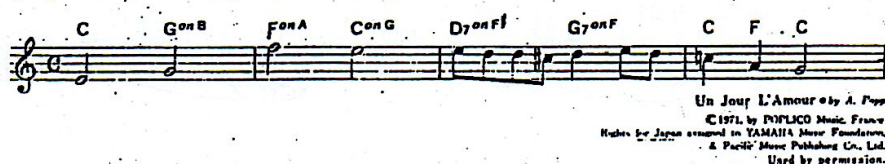
Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

1.4.1.1.2.3 Variación Melódica y Fake Usando Notas Ajenas al Acorde

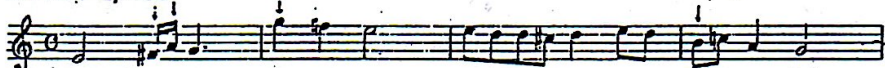
Pueden usarse notas que no pertenecen al acorde para modificar la línea melódica y pueden ir antes o después de la nota que sí es parte del acorde. En la siguiente figura tenemos la melodía original y en el siguiente pentagrama con las flechas negras se señalan las notas ajenas a los acordes de la melodía original:

Figura 10 Variación melódica y fake usando notas ajenas al acorde

Original Melody ⑥ / Melodía Original ⑥



Ex. 105 / Ej. 105



Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

1.4.1.1.2.4 Variación Melódica Compuesta y Fake

En este caso, la melodía puede modificarse combinando las técnicas antes mencionadas. Sin embargo, se debe considerar el carácter original de la melodía y el propósito que se busca en el arreglo.

Figura 11 Variación melódica compuesta y fake

Original Melody ① / Melodía Original ①



Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

Notas para la construcción de una melodía: La variación y fake es importante para el desarrollo arreglístico de la melodía. Sin embargo, al alterar la melodía, se debe tener cuidado en no afectar la funcionalidad armónica que se delimita por las notas de los acordes que se desarrollan en la melodía. Sin embargo, también pueden usarse notas que no pertenecen a mencionados acordes, y se denominan notas ajenas al acorde.

Notas ajenas al acorde: Son notas que no forman parte de los acordes de la línea melódica, pero son de corta duración y acompañan a las notas del acorde. Debe considerarse que, si la duración de esas notas fuese más larga, requeriría la modificación de la armonía.

1. Suplemento a una nota del acorde

Generalmente, se refiere a las notas cercanas a las del acorde.

a. Nota precedente a las del acorde

Figura 12 Ejemplo de nota precedente a las notas del acorde

Nota. A las notas marcadas con las flechas por debajo se les conoce como apoyatura.

Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005.

Yamaha Music Foundation.

- b Entre las notas del acorde
Figura 13 Ejemplo de notas que intervienen entre las notas del acorde



Nota. A las notas marcadas con las flechas se les denomina suplementarias o de adorno.
 Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005.
 Yamaha Music Foundation.

- c. Combinación de ejemplos a y b

Figura 14 Ejemplo donde confluyen los ejemplos anteriores



Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005.
 Yamaha Music Foundation.

- d. Notas que no resuelven, que anteceden o siguen al acorde.

Figura 15 Nota que no resuelve y que sigue o antecede al acorde



Nota. A las notas de las flechas se les denomina notas de escape. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

2. Notas del siguiente acorde

- a. Preparan al acorde que viene a continuación

Figura 16 Notas que preparan la armonía del acorde que continúa



Nota. Las flechas señalan las notas que preceden la siguiente armonía. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

b. Precede y continúa por medio de una ligadura

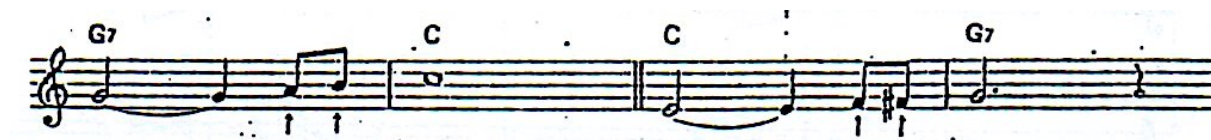
Figura 17 Notas que anticipan y mantienen el acorde a continuación mediante ligadura



Nota. Son llamadas también de anticipación. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

3. Dos notas precedentes tipo escala que preceden al siguiente acorde

Figura 18 Notas en forma de escala que conectan al siguiente acorde.



Nota. Las notas marcadas con las flechas se las conoce como notas de transición. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

1.4.1.2 Filler y Fill-In

A estas dos técnicas se las usa para darle un toque más interesante e uniforme entre la melodía y todo el arreglo. El *filler* es una técnica usada por los arreglistas, y se refiere a una sección agregada por escrito en una partitura y puede usarse en varias frases y/o varios

instrumentos. El *fill-in* por su parte, aunque suena parecido al momento de escuchar una obra, es producido con carácter libre por el ejecutante, pero no está escrito en la partitura, por ende, es una técnica usada generalmente por instrumentistas solistas.

1.4.1.2.1 Filler Dead Spot

Generalmente en las melodías encontramos secciones dinámicas que contrastan con otras de reposo (que pueden o no incluir silencios) llamadas también *dead spot*, en donde se puede usar el filler como técnica efectiva para los arreglos.

1.4.1.2.1.1 Filler Melódico

Esta técnica rellena el espacio de descanso o *dead spot* con una pequeña frase (se muestra en el pentagrama inferior de la figura 19).

Figura 19 Espacio de descanso o Dead Spot



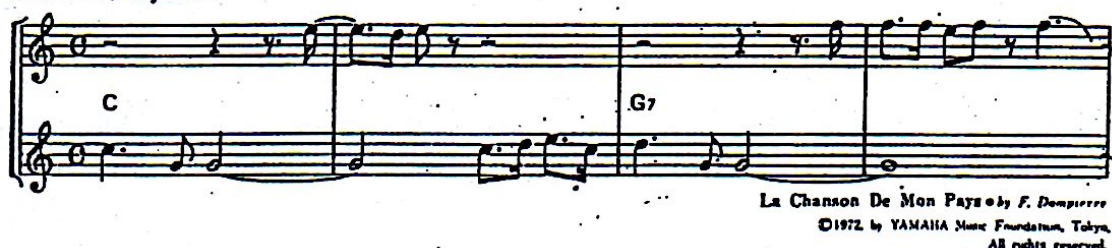
Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

1.4.1.2.1.2 Filler Rítmico

De la misma manera, el *dead spot* melódico se puede rellenar con un backing o filler rítmico que es una especie de ataque rítmico puntuado, que da la sensación de movimiento, acción y que puede ser notas simples o acordales. Se recomienda el uso de notas de tensión, y de notas ajenas al acorde, sobre todo éstas si la melodía se trata en el registro agudo con una resolución obligatoria. Tendrá incluso mejores resultados si el movimiento de estos agudos se hace a modo dueto con la línea melódica original.

Figura 20 Ejemplo de filler rítmico

Ex. 147/Ej. 147



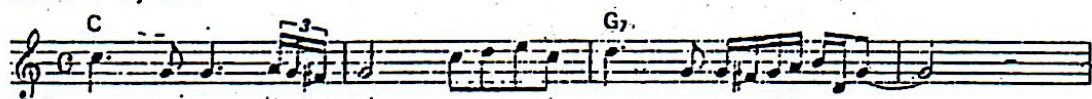
Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

1.4.1.2.2 Tail/Cola

El tail, prácticamente es una especie de filler pero en el deadspot de final de frase. Puede ser escrita en partitura por el arreglista o interpretada mientras se está ejecutando por el instrumentista. En el ejemplo siguiente, figura 21, el filler inicia en el Fa sostenido del final de frase.

Figura 21 Ejemplo de Tail/Cola

Ex. 154/Ej. 154

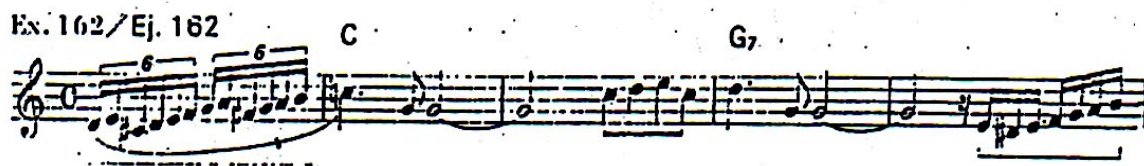


Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

1.4.1.2.3 Lead In

Al contrario del tail o cola, el lead in es un filler que introduce la melodía, generalmente a modo de escala. En el ejemplo siguiente, figura 22, se encuentra en el compás 1.

Figura 22 Ejemplo de Lead In



Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

1.4.1.3 Contramelodía

Es una melodía secundaria que acompaña a la línea melódica principal, sirve para enfatizar la armonía, aunque también para darle un toque interesante. Se escribe en mayor parte por debajo de la melodía principal, a diferencia del *obligato* que se escribe arriba. Generalmente el *filler* y el *obligato* (véase siguiente sección: 4. *obligato*) se desarrollan como una variación de la contramelodía.

1.4.1.3.1 Funciones de la Contramelodía

Enfatiza la armonía; refuerza la progresión de acordes que caracteriza a la obra; puede contribuir la creación del clímax; apoya la continuación de la melodía.

1.4.1.3.2 Cómo hacer una Contramelodía:

1. Determine las notas características de la armonía en la obra.
2. Contrastar la melodía original con aquellas notas seleccionadas en el paso 1.
3. Se recomienda no usar muchos adornos o elaboraciones en las frases.
4. El movimiento debe ser lento
5. Evitar movimientos paralelos

Figura 23 Ejemplo de notas armónicas seleccionadas para contramelodía

Original Melody/Melodía Original

C G7

Melody Line/Línea Melódica

Counter Melody Line/Línea Contramelódica

Am Em

The image displays a musical score for Figure 23, illustrating selected harmonic notes for a counter-melody. The score is organized into two systems, each with three staves. The top staff in each system represents the 'Original Melody/Melodía Original'. The middle staff represents the 'Melody Line/Línea Melódica'. The bottom staff represents the 'Counter Melody Line/Línea Contramelódica'. The first system is marked with 'C' and 'G7' above the top staff. The second system is marked with 'Am' and 'Em' above the top staff. The counter-melody line in the bottom staff of each system features a series of notes, some of which are highlighted with a red line, indicating the selected harmonic notes. The notes are connected by a red line, and there are also red lines connecting the notes in the middle staff to the notes in the bottom staff, showing the harmonic relationship between the original melody and the counter-melody.

Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

1.4.1.3.3 Ejemplos del uso de la Contramelodía

Figura 24 Ejemplo 1 del uso de la Contramelodía

Ex. 180/Ej. 180

The musical score consists of three staves: Melody, Counter Line (Horn), and Rhythm. The Melody staff is in G major (one sharp) and 4/4 time. The Counter Line (Horn) staff is in G major and 4/4 time. The Rhythm staff is in G major and 4/4 time. The Counter Line (Horn) part is a counter-melody to the main melody. The Rhythm part includes chords and a bass line.

Chords in the Rhythm part:

- Measure 1: D
- Measure 2: A₇ (accidental)
- Measure 3: Bm
- Measure 4: F#m
- Measure 5: G
- Measure 6: F#m
- Measure 7: D
- Measure 8: Em
- Measure 9: D
- Measure 10: A₇

It's Only Sayonara © by M. Sato
©1972 by YAMAHA Music Foundation, Tokyo.
All rights reserved.

Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

Ex. 181 / Ej. 181

Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

Este recurso se refiere a una línea que asciende o desciende por tonos sobre un mismo acorde, es decir es modificar una nota de un acorde base para dar la sensación de movimiento, dándole distintos colores a un mismo acorde. Generalmente se aplica en el bajo, aunque también podría usarse en una línea intermedia. Generalmente se usa entre la primera y quinta nota de la tonalidad.

Ex. 185/Ej. 185

Nota. Podemos notar los diferentes colores del acorde de C de la primera nota en los acordes siguientes con sus variaciones. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

Figura 27 Ejemplo 2 de Cliché



Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

Figura 28 Contramelodía cliché

Ex. 191 / Ej. 191

Vocal

Counter Line (Oboe)

Rhythm

C#m A G#m

-Adako no Ballad - by I. Kaneko
©1972 by YAMAHA Music Foundation, Tokyo.
All rights reserved.

Nota. Podemos notar la línea descendente en la contramelodía cliché del I-V grado. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

1.4.1.4 Obbligato

Esta técnica es una melodía que apoya a la línea principal en cualquier frase, sea o no en dead spots como era en el filler. es una composición que integra elementos de variación, filler y de contramelodía.

1.4.1.4.1 Obbligato Como Filler

También podemos usar el obbligato como filler en un deadspot, para así generar un ambiente de reposo/movimiento.

Figura 29 Obbligato como Filler

Original Melody ① / Melodía Original ①

Ex. 192/Ej. 192

Ex. 193/Ej. 193

* The chord can be changed
El acorde puede ser cambiado

* G Dm7 Gdim7G7

La Chanson De Mon Pays by F. Dumpeire
©1972 by YAMAHA Music Foundation, Tokyo
All rights reserved.

Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005.
Yamaha Music Foundation.

1.4.1.4.2 Obbligato Basado en la Contramelodía

Este recurso generalmente se basa en la contramelodía, así como también para generar la sensación de reposo/movimiento y viceversa.

Figura 30 Obligato Basado en la Contramelodía

Original Melody ⑥ / Melodía Original ⑥

C G $\flat$ B F $\flat$ A C $\flat$ G D $\flat$ F $\sharp$ G $\flat$ F C F C

R. D. M. M.

Counter line I / Contramelodía I

Ex. 194 / Ej. 194

M. / M. R. / D. M. / M.

Counter line II / Contramelodía II

Ex. 195 / Ej. 195

Ex. 196 / Ej. 196

Un Jour L'Amour • by A. Popp
©1971, by POPPICO Music, France
Rights for Japan assigned to YAMAHA Music Foundation,
& Pacific Music Publishing Co., Ltd.
Used by permission.

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10) (11) (12) (13) (14) (15) (16) (17) (18) (19) (20) (21) (22) (23) (24) (25) (26) (27) (28) (29) (30) (31) (32) (33) (34) (35) (36) (37) (38) (39) (40) (41) (42) (43) (44) (45) (46) (47) (48) (49) (50) (51) (52) (53) (54) (55) (56) (57) (58) (59) (60) (61) (62) (63) (64) (65) (66) (67) (68) (69) (70) (71) (72) (73) (74) (75) (76) (77) (78) (79) (80) (81) (82) (83) (84) (85) (86) (87) (88) (89) (90) (91) (92) (93) (94) (95) (96) (97) (98) (99) (100)

Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

1.4.1.4.3 Obligato Repetitivo y Tipo Canon

Tanto el obligato repetitivo y tipo canon son técnicas de arreglo usadas comúnmente.

Figura 31 Obligato Repetitivo y Tipo Canon

Original Melody ⑦ / Melodía Original ⑦

Dm G $\flat$ C F Bm $\flat$ ⁵ E $\flat$ Am

Ex. 199 / Ej. 199

Un Jour L'Amour • by A. Popp

Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

1.4.1.4.4 Proceso para construir un Obligato

1. Identificar las secciones de movimiento y de descanso de la melodía donde se pretende usar el obligado.
2. Construir líneas melódicas alineadas a la armonía.
3. Escoger una de esas contramelodías, y usarla de base para las secciones del obligado.

1.4.1.5 Motivo

Una de las técnicas base para realizar arreglos es el uso del motivo, y para ello es importante determinar sus elementos de ritmo y de melodía, como podemos observar en la figura 34.

Figura 32 Extracción de los Elementos del Motivo

Original Melody ② / Melodía Original ②



Go, Let's Go (Go) by T. Takemura
©1969, by YAMAHA Music Foundation, Tokyo.
All rights reserved.

Motif Element Extraction / Extracción de los Elementos del Motivo



Rhythmic Element
Elemento Rítmico

Harmonic Element
Elemento Armónico

Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

1.4.1.5.1 Secuencia

Se realiza como una variación derivada de la armonía original, sobre una progresión rítmico/melódica que puede usarse en distintas formas.

Figura 33 Ejemplo de Secuencia

Ex. 210 / Ej. 210

Sequence / Secuencia

La Chanson De Mon Pays • by F. Dupierre

Nota. La melodía original también usa secuencias. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

1.4.1.5.2 Reducción y Aumentación

Hace referencia a reducir o aumentar el valor de la melodía en frases que puedan ser usadas como filler, introducción y final.

Figura 34 Ejemplo de Reducción y Aumentación

Ex. 220 / Ej. 220

* Filler using melody diminution
Filler usando reducción de la melodía

La Chanson De Mon Pays • by F. Dupierre
©1972, by YAMAHA Music Foundation, Tokyo
All rights reserved

Ex. 221 / Ej. 221

* Part development and augmented motif
Desarrollo del detalle y aumentación del motivo

La Chanson De Mon Pays • by F. Dupierre
©1972, by YAMAHA Music Foundation, Tokyo
All rights reserved

Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

1.4.1.5.3 Canon Falso

Esta técnica es la exposición de la melodía original, pero en un registro diferente.

Figura 35 Ejemplo de Canon Falso



Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

1.4.2 Técnicas de Desarrollo Armónico

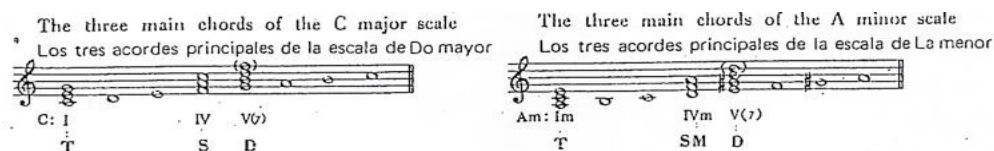
Las teorías para el estudio de armonía nos dan ciertos parámetros que seguir, sin embargo, es el compositor o arreglista quien debe seguirlas o romperlas a su criterio en el caso de la música popular.

Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

1.4.2.1.1 Funciones Armónicas

Se refieren principalmente a tres grados: I grado o tónica que marca la tonalidad, IV grado o subdominante, que aporta color a la obra, y V grado, o dominante, o V7, dominante con séptima, que da la sensación de tensión para resolver a la tónica.

Figura 36 Ejemplos de tres acordes principales en la escala de Do mayor y La menor



Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

Figura 37 Ejemplo de Tónica, Dominante y Subdominante

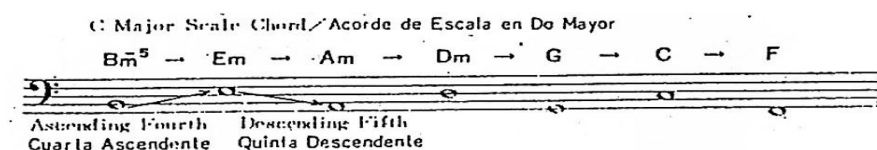


Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

1.4.2.1.2 Movimiento de Dominante

Otra de las técnicas más usadas es la progresión con dominantes hacia la tónica, dándole color a melodía y armonía, en el ejemplo siguiente con movimientos de quinta descendentes. Para comprobar si es efectivo el movimiento se debe ir corroborando con la escucha si la melodía encaja con aquellos acordes.

Figura 38 Movimiento de Dominante



Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

1.4.2.1.3 Acordes Sustitutos

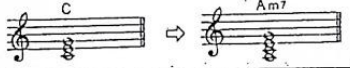
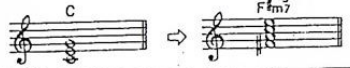
Se refiere a los acordes que no se encasillan en las funciones armónicas, es decir los acordes sobre los grados II, III, VI, VII. Ver figura 58.

Figura 39 Acordes sustitutos

Chords substituted for basic chords / Acordes sustituidos por acordes básicos

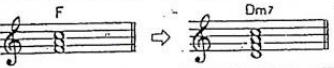
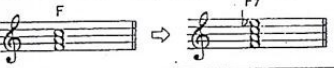
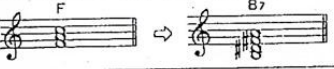
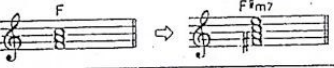
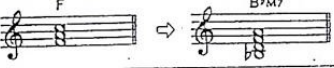
A) I (Tonic) Substitutions / Sustituciones de I (Tónica)

Key in C / Tonalidad de Do

• I ⇒ III m7	
• I ⇒ VI m7	
• I ⇒ #IV m7	

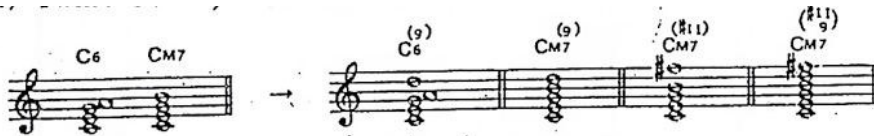
B) IV (Subdominant) Substitutions / Sustituciones de IV (Subdominante)

Key in C / Tonalidad de Do

• IV ⇒ II m7	
• IV ⇒ IV7	
• IV ⇒ VII7	
• IV ⇒ #IV m7	
• IV ⇒ bVII m7	

Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

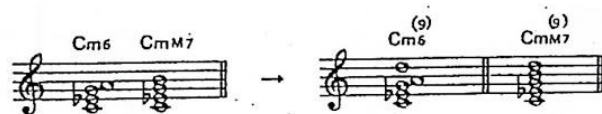
Figura 40 Acordes con Tensión (Acorde de tónica)



* The 9th is always major, and the 11th is always augmented
La 9a. es siempre mayor, y la 11a. es siempre aumentada

Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

Figura 41 Acordes con Tensión (Acorde de tónica menor)



* The 9th is always major, and a perfect 11th is sometimes used for tension
La 9a. es siempre mayor, y una 11a. perfecta es usada en ocasiones para tensión

Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005.
Yamaha Music Foundation.

Figura 42 Acordes con Tensión (Acorde menor con séptima)



* The 9th is always major, and the 11th always perfect. The m_7^5 chord corresponds to this, but usually the 9th is not used for tension
La 9a. es siempre mayor, y la 11a. es siempre perfecta. El acorde m_7^5 corresponde a este tipo, pero usualmente la 9a. no es usada para tensión

Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005.
Yamaha Music Foundation.

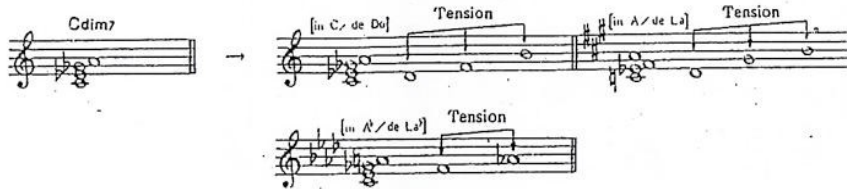
Figura 43 Acordes con Tensión (Acorde de séptima de dominante)



* The C_7^5 and C_7^{-5} can use the 9th, $\flat 9$ th, $\sharp 9$ th, etc. for tension
Los acordes C_7^5 y C_7^{-5} pueden usar 9a., 9a $\flat$, 9a $\sharp$, etc. para tensión

Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005.
Yamaha Music Foundation.

Figura 44 Acordes con Tensión (Acorde de séptima disminuida)



* Each chord tone is raised a major 2nd, and the notes of the scale can be used for tension
Cada acorde es ascendido una 2a. mayor, y esas notas pueden usarse para tensión

Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005.
Yamaha Music Foundation.

1. Acorde menor con 4ta suspendida:

La cuarta suspendida es usada principalmente en los acordes mayores. Esto se debe a que la cuarta suspendida de los acordes mayores y menores es la misma nota.

Figura 45 Acorde menor con 4ta suspendida



Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

Recientemente, ha empezado a usarse la cuarta suspendida en los acordes menores.

- a. Uso con la tonalidad de la selección o con el acorde que sigue al de cuarta suspendida.

Figura 46 Uso de acuerdo con la tonalidad de la selección

Key in C, Tonalidad de Do	Key in Am, Tonalidad de La m
Ⓐ Ⓑ + D7 sus 4 — G7 — ‡ Dm7 sus 4 — G7 — ‡	Ⓐ Ⓑ ‡ A sus 4 — Am — ‡ Am sus 4 — Am — ‡
* Theoretically, Ⓑ is better than Ⓐ above Teóricamente, Ⓑ es mejor que Ⓐ	

Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

- b. En las voces las posibilidades de tensión son diferentes de acuerdo con el acorde, si es mayor o menor.

1.4.2.1.4.2 Progresiones Básicas de Acordes y sus Variaciones

Figura 47 Progresión I V7 I y variaciones

Melody Line
Línea Melódica

Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

Figura 48 Progresión I IV I V7 y variaciones

Melody Line
Línea Melódica

Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

Figura 49 Progresión I IV V7 I y variaciones

Musical score for Figure 49, showing a progression of I IV V7 I and variations. The score is in C major, 4/4 time. The top staff shows the melody line with notes and rests. The bottom staff shows the harmonic line with chords C, C, F, F, G7, G7, C, C. The progression is labeled I, IV, V7, I.

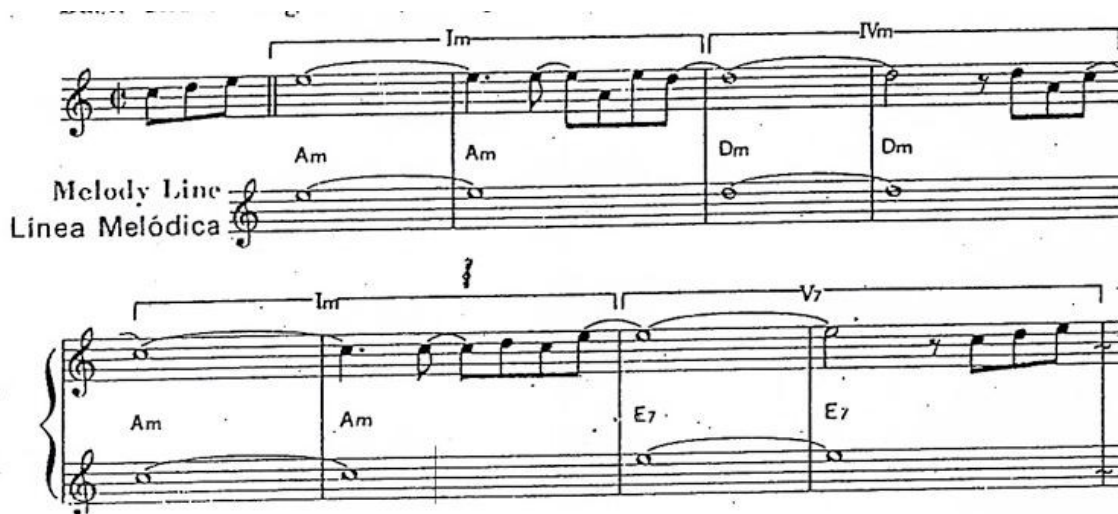
Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

Figura 50 Progresión Im V7 Im y variaciones

Musical score for Figure 50, showing a progression of Im V7 Im and variations. The score is in A minor, 4/4 time. The top staff shows the melody line with notes and rests. The bottom staff shows the harmonic line with chords Am, Am, E7, E7, E7, E7, Am, Am. The progression is labeled Im, V7, Im.

Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

Figura 51 Progresión Im IVm Im V7 y variaciones



Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

1.4.2.1.4.3 Patrones de Acordes

En la música popular, algunas progresiones son usadas tan frecuentemente que se han convertido en patrones estandarizados de acordes. Los patrones siguientes son algunos ejemplos.

Figura 52 I V7



Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

Figura 53 V7 I

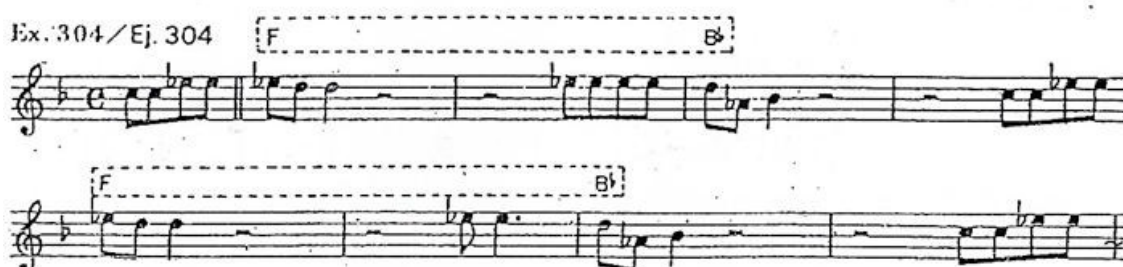
Ex. 303 / Ej. 303



Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

Figura 54 I IV

Ex. 304 / Ej. 304



Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

Figura 55 I IV V7

Ex. 307 / Ej. 307



Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

Figura 56 | $bVII$



Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

Figura 57 | $IIIm7 V7$



Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

Figura 58 | $VIIm IIIm V7$



Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

Figura 59 | VIIm IV V7

Ex. 320/Ej. 320

Kimi wo Nosete • by H. Mizumoto
©1971, by YAMAHA Music Foundation, Tokyo.
All rights reserved.

Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005.
Yamaha Music Foundation.

Figura 60 | IIIIm IV V7

Ex. 322/Ej. 322

What The Color Of Wind • by C. Shredan
©1972, by YAMAHA Music Foundation, Tokyo.
All rights reserved.

Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005.
Yamaha Music Foundation.

Figura 61 | VI7 IIIm7 V7

Ex. 325/Ej. 325

Hiukashi no Kuibito • by K. Kizaki
©1970, by YAMAHA Music Foundation, Tokyo.
All rights reserved.

Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005.
Yamaha Music Foundation.

Figura 62 | Ildim7 IIm7 V7

Ex. 326 / Ej. 326

Ai no Hamabe by M. Hasekura
©1969, by YAMAHA Music Foundation, Tokyo.
All rights reserved.

Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

Figura 63 | I7 IV IVm

Ex. 328 / Ej. 328

Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

1.4.2.1.4.4 Progresiones de Acordes y Línea del Bajo

1. Progresiones de quintas: La progresión del bajo se lleva a cabo por medio de una quinta perfecta descendente (o una 4ta perfecta ascendente) ésta es la progresión más fuerte.

Figura 64 Progresiones de quintas

Ex. 329 / Ej. 329

Un Jour L'Amour by A. Pre
©1971, by POPISCO Music, France.
Rights for Japan secured by YAMAHA Music Foundation
& Pacific Music Publishing Co. Ltd.
Used by permission.

Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

2. Progresiones del bajo por segundas

Figura 65 Progresiones del bajo por segundas

Ex. 334 / Ej. 334

Bass Line

Ex. 334 / Ej. 334

Bass Line

Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

3. Progresiones cromáticas del bajo

Figura 66 Progresiones cromáticas del bajo

Ex. 339 / Ej. 339

Bass Line

Ex. 339 / Ej. 339

Bass Line

Revised by S. Kae
©1972, by YAMAHA Music Foundation, Tokyo.
All rights reserved.

Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

1.4.2.1.4.5 Progresiones Especiales de Acordes

1. Progresiones de acordes con modulación inusual: El método convencional en la música ha sido considerar a la modulación como primaria, pero gracias a la libre manipulación de los acordes, los arreglos basados en progresiones no modulantes están en aumento.

Figura 67 Progresiones de acordes con modulación inusual

Ex. 342 / Ej. 342

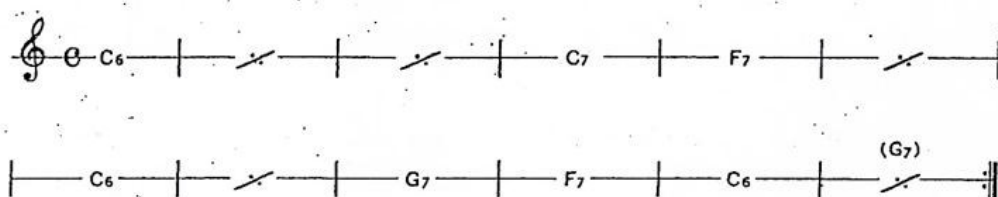


Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

2. Progresiones de acordes tipo blues (rock, rhythm and blues): La progresión de acordes tipo blues, no se limita al jazz. en una compleja progresión de acordes de jazz que haya sido rearmónizada, es muy empleada, pero en rock y en rhythm and blues, una forma similar a la forma original de la progresión de acordes, es preferida. En los años recientes esta progresión ha encontrado éxito en las canciones populares de moda.

Figura 68 Progresiones de acordes tipo blues (rock, rhythm and blues)

Basic Progression ① / Progresión Básica ①

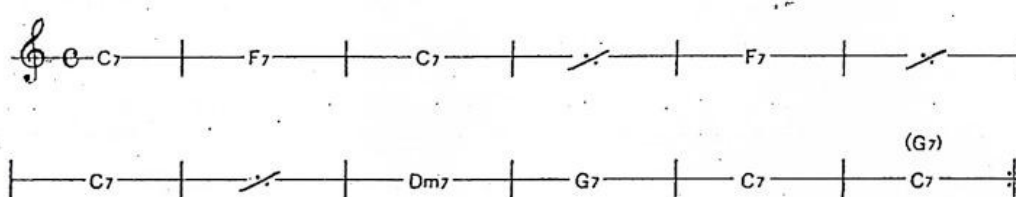


Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

3. Progresiones de acordes tipo blues (jazz, jazz-rock)

Figura 69 Progresiones de acordes tipo blues (jazz, jazz-rock)

Basic Progression ① / Progresión Básica ①



Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

Escala de blues y notas blues

Figura 70 Escala de blues y notas blues



Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

4. Progresión básica de acordes en la escala de blues: Acordes básica, está compuesta por acordes fundamentales, con su fundamental en la escala mayor o menor. Progresiones conteniendo acordes con sus fundamentales en la escala de blues, son formadas en la misma forma, para crear una nueva progresión con un sentimiento definido de blues.

Figura 71 Progresión básica de acordes en la escala de blues

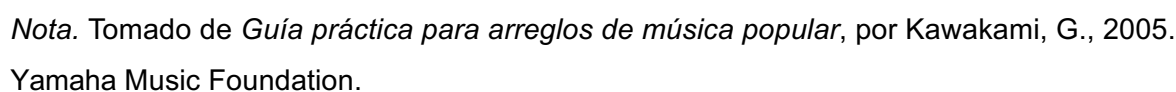
Ex. 319 / Ej. 349

* Blues scale in A / Escala de blues en La

C chord / Acorde de Do

Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

Figura 72 Variación de los acordes de blues



6. Modos japoneses y su armonización: Dominar el estilo japonés para poder comprender la estructura de las canciones folclóricas tradicionales japonesas. Los modos siguientes son los tres modos básicos de la música japonesa, y esta sección introducirá las escalas que sirven para crear el sabor particular de los cantos japoneses.

1. Modo “Yo” (Positivo): corresponde a la escala mayor occidental
2. Modo “In” negativo: corresponde a la escala menor occidental
3. Modo “Ryu”: modo particular de las islas de Okinawa

En adición, existen modos especiales para la música de la corte (gagaku) y otros modos como los nativos Ritsu y Ro.

Figura 73 Modo Yo

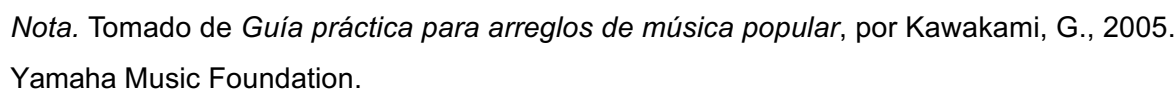
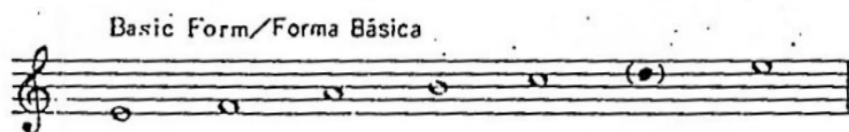


Figura 74 Modo In



Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

Armonizando en modo japonés: La imposición de la armonía funcional no es apropiada, a veces, con el modo japonés No armónico, y en varias ocasiones el acorde es cambiado.

Figura 75 Armonizando en modo japonés



Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

Armonía compuesta de notas del modo japonés:

1. La armonía compuesta de notas del modo japonés enfatiza las características del modo al cual pertenecen. Debido a que los acordes son muy limitados, es muy difícil evitar la monotonía.
2. Las armonías únicas de los grados II, IV y V, pueden ser formadas con las notas incluidas en los modos japoneses
3. Son usadas técnicas polifónicas.

1.4.3 Técnicas de Desarrollo Rítmico

La línea melódica tiene usualmente su propio ritmo, y la progresión de acordes tiene también un ritmo armónico. Estos son elementos importantes en el arreglo de cualquier melodía, pero esta sección está relacionada con las técnicas de arreglo para la sección rítmica.

1.4.3.1 Sección Rítmica

1.4.3.1.1 Relación Entre Melodía y Patrón Rítmico

Toda melodía lleva su propio ritmo, es decir que, para cualquier melodía existe un patrón rítmico ideal, y si este ritmo se cambia, entonces el fraseo y la acentuación de la melodía también pueden variar.

1.4.3.1.2 Relación Entre Armonía y Patrón Rítmico

Así como la melodía contiene en sí misma una armonía sugerida, la progresión de acordes dicta las características generales del ritmo. Por ejemplo, el Bossa Nova tiene su propio ritmo y acentuación, por lo que también tiene una progresión de acordes característica de este tipo de música. En general, puede decirse que las progresiones complejas de acordes funcionan mejor con los patrones rítmicos sencillos y las progresiones sencillas de acordes funcionan mejor con los patrones rítmicos complejos, por lo que, si tanto progresiones como ritmos son sencillos, el arreglo puede ser aburrido y, al contrario, si ambos son complejos, la ejecución será difícil.

1.4.3.1.3 Break

Consiste en dejar un espacio de descanso en la melodía, en donde el acompañamiento rítmico asume el protagonismo. Existen varios tipos de breaks; para el compás de 4/4, los ejemplos básicos son los tres siguientes: 1) dejar tres tiempos de silencio, 2) dejar dos tiempos de silencio, y 3) dejar sólo un tiempo de silencio:

Figura 76 Ejemplos Básicos de Break



The same applies to other beats as well. Breaks can be made "in tempo" or with a pause. | Los mismos ejemplos se aplican también a otros compases.



Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

Después de este "break" o corte de la melodía, la sección rítmica empieza a tempo en el siguiente compás, aunque también puede empezar en un tiempo siguiente en medio del compás. Otra excepción es preceder al break con uno o un par de compases de fill-in uno o un par de tiempos en el compás anterior al break. El break es una característica importante para proporcionar tensión al ritmo y vida a la música, pero si se excede en su uso, puede interrumpir el flujo continuo de la música y dañar el impacto deseado, por lo tanto, debe usarse con moderación. (Kawakami, 2005)

1.4.3.1.4 Fill-In

La palabra "fill-in" es una frase corta de relleno luego del uso de un break, para realzar esa frase. Generalmente se realiza en batería, pero podría aplicarse a otros instrumentos. El fill-in puede registrarse en la partitura, o si no, puede improvisarse libremente por el intérprete. (Kawakami, 2005)

Figura 77 Fill-In

Nota. Tomado de *Guía práctica para arreglos de música popular*, por Kawakami, G., 2005. Yamaha Music Foundation.

1.4.4 Técnicas de Elaboración de Texturas

La textura musical hace referencia a cómo los diferentes materiales melódicos, rítmicos y armónicos se combinan en una obra, definiendo así la característica sonora de una pieza musical. La textura se describe en términos de densidad y depende de la cantidad de instrumentos y el carácter de sus motivos (timbre de los instrumentos, la armonía, el tempo y los ritmos utilizados), (Vergara, 2021).

1.4.4.1 Textura Monofónica o Monódica

Es una sola línea melódica sin acompañamiento. Esta textura es una de las más primitivas y está estrechamente relacionada con la música del Medieval (Siglo IX). Este tipo de textura también permite que varios instrumentos reproduzcan la misma melodía al mismo tiempo al unísono (con igual ritmo y melodía).

1.4.4.2 Textura Bifónica

Consta de dos líneas melódicas, la línea más grave mantiene las notas pedal y la línea aguda reproduce una melodía más dinámica. Este tipo de textura es muy común en la música tradicional como la música de gaitas.

1.4.4.3 Textura Heterofónica

Textura conformada por dos voces codependientes con ligeras variaciones; por ejemplo, dos voces al unísono con algunos escapes interválicos o variaciones en el ritmo. Este tipo de textura era popular en la música del Ars Nova (Siglo X – XIV).

1.4.4.4 Textura Polifónica

Conjunto de varias voces melódicas que son independientes en su contorno melódico y rítmico, todas las voces tienen una importancia similar. Esta textura fue muy popular en el Renacimiento (Siglo XV).

1.4.4.5 Textura Homofónica

Similar a la polifonía, pero en este caso se presta relevancia a una voz melódica. Muy popular en el Renacimiento (Siglo XV).

1.4.4.6 Textura Homorítmica

Aquí las voces siguen el mismo ritmo, pero con distintas notas formando acordes consecutivos, las piezas corales suelen tener este tipo de textura.

1.4.4.7 Melodía Acompañada

Similar a la polifonía, pero una melodía sobresale y las demás forman una base de acompañamiento armónico.

1.4.4.8 Textura no Melódica

Se encuentra generalmente en la música académica contemporánea. Se da cuando los sonidos armónicos ocultan o excluyen el contenido melódico.

A menudo muchas músicas son identificadas por su descripción textural, por ejemplo, el canto gregoriano se describe como monódico, los corales de Bach son calificados de homofónicos y las fugas como polifónicas. Sin embargo, gran parte de compositores utiliza más de un tipo de textura en una misma pieza de música. (Vergara, 2021).

CAPÍTULO 2

2.1 Horas de Pasión (Francisco Paredes Herrera)**2.1.1 Breve Reseña sobre Francisco Paredes Herrera y el pasillo Horas de Pasión**

Notable compositor nacido en Cuenca el 8 de noviembre de 1891, hijo del Sr. Francisco Paredes Orellana y de la Sra. Virginia Herrera. Conocido como “El príncipe del pasillo” o “la máquina de hacer música”, a pesar de la modesta situación económica de su familia, recibió sus primeras lecciones de música de su padre. Es reconocido como uno de los principales representantes del pasillo cuencano y ecuatoriano. Sus logros como compositor de música popular del siglo XX dejaron una enorme huella en el público de Cuenca, Ecuador y América Latina. Las composiciones musicales surgieron de su autoformación y de las diversas influencias de su vida, incluida su experiencia como cantante en el coro de la iglesia de San Alfonso y su participación en la música navideña o tonos de Niño cuencanos. Su formación también incluyó la influencia de géneros tradicionales, la música de salón. (Delgado, 2019)

Dentro de sus composiciones y estilos musicales se encuentran géneros como pasacalles, pasodobles, boleros, sanjuanitos, yaravíes, danzantes y sobre todo pasillos de gran belleza. (Avilés, 2016)

La revista digital avance.com (1992) señala que Francisco Paredes Herrera compuso centenares de canciones entre 1922 y 1928 que fueron, a su vez, grabadas por José Domingo Feraud Guzmán para las populares pianolas de la época. Es probable que fuese durante estos años de gran lucidez que compusiese el pasillo *Horas de Pasión*.

2.1.2 Análisis formal, armónico, melódico, textural y rítmico de la pieza original

Para el desarrollo analítico de las dos obras propuestas en este proyecto se delimitarán algunos parámetros importantes, tales como son: la melodía, el ritmo, la morfología, la armonía y la textura, mismos que nos permitirán conocer el proceso compositivo empleado en estas melodías.

Así mismo, es necesario recalcar que se emplearán terminologías y lineamientos analíticos propuestos en los libros *Analizing Classical Form* de William E. Caplin del año 2013 y *Analysis of Musical Form* de James Mathes de 2006 ambos orientados hacia una perspectiva de la música escolástica.

UCUENCA

2.1.2.1 Análisis Formal

El análisis morfológico o formal delimita los macro elementos, como son las partes o secciones, y micro elementos, este es el caso de los periodos, *sentences*¹, frases, semifrases y motivos. De manera general, los elementos antes mencionados están señalados en la siguiente tabla:

Tabla 1 Análisis estructural de la pieza Horas de Pasión

	Introducción ²	Parte A	Interludio	Parte B
Número de compases	12c. ³	18c.	8c.	16c. (18c. contando las casillas de repetición).
Límites de compás en la partitura original	1c. -12c.	13c. - 30c.	31c. - 39c.	40c. - 47c.
Tonalidad	Sol menor	Sol menor	Sol menor	Sib mayor - Sol menor
Métrica	3/4			
Textura	Melodía con Acompañamiento			

Casi en su totalidad esta obra posee una estructura homogénea debido a que está desarrollada en frases de 4 compases, salvo en la frase a de la Parte A que posee 6 compases de los cuáles los dos primeros sirven como un punto de reposo. En cuanto a la forma, bajo el criterio analítico de Mathes, nos encontramos ante una Forma Binaria Equilibrada (o conocida generalmente como *Balanced Binary Form*), esta se caracteriza por poseer 2 secciones contrastantes, A - B, pero que, sin embargo, el final de ambas es similar en cuanto a movimientos armónicos y melódicos, tal y como apreciaremos en *Horas de Pasión*⁴.

¹ Este tipo de estructura, sentence, carece de una terminología relacionada en español, por lo que suele ser asociada con un tipo de periodo.

² Algunos autores suelen denominar con el nombre de Estribillo a lo que en este trabajo se han determinado como Introducción e Interludio.

³ Dentro de este proyecto se utilizará la letra "c." luego de un número para indicar que estamos hablando de un compás.

⁴ Es Menester aclarar que este punto es discutible entre los autores Caplin y Mathes, ya que el primero señala que dentro de una forma binaria jamás se debe retornar a un tema de la parte A en la parte B, por ende, bajo la mirada de este, el tema de B que rememora a un tema de A debería ser considerado una tercera sección, en este caso A'; mientras que el segundo nos

UCUENCA

Cada Parte o sección, así como cada periodo, se encuentra delimitada gracias al uso de Cadencia, este tema será abordado más adelante.

A continuación se delimitarán las estructuras internas de cada parte:

Introducción

La pieza abre con una frase, denominada “a”, entre el 1c. y el 4c., que también será utilizada más adelante, específicamente tanto en el final de la parte A como en el de la Parte B, de esta manera se le otorgará un sentido de continuidad y homogeneidad.

Figura 78 Frase a que funciona como apertura de la pieza. c.-4c.



Seguido aparece un periodo de 8 compases que consta de dos frases similares, un antecedente (a') y un consecuente (a'').

ofrece una óptica diferente basada en criterios musicales que datan desde el periodo Barroco Musical, el cuál hemos utilizado para nuestro análisis al ser el que más se asemeja a la estructura de esta pieza.

UCUENCA

Figura 79 Período de la Introducción. 5c.- 12c.

Frase a'

The image displays two staves of musical notation. The first staff, labeled 'Frase a'', contains four measures of music. Above the staff, the chords Gm, D7, D7/F#, and Gm are indicated. The second staff, labeled 'Frase a'', also contains four measures. Above this staff, the chords Gm/Bb, D7, D7/F#, and Gm are indicated. Both staves use a treble and bass clef system with a key signature of two flats (Bb and Eb).

Parte A

La parte A consta de 2 periodos, el primero de ellos construido con un antecedente (a) y un consecuente (a') similares, mientras que el segundo posee dichos elementos de manera contrastante (b - a''). Es necesario mencionar que, como ya se ha señalado anteriormente, a'' es una repetición de la frase de apertura de la pieza, es decir, se trata de "a" de la introducción⁵.

⁵ Se han obviado los dos primeros compases de la frase a, debido a que funcionan únicamente como un punto de reposo que prolonga la tensión melódica.

UCUENCA

Figura 80 Primer Período de la Parte A. 15c.- 22c.

Frase a (antecedente)

15 Gm D Gm

mi li - rio blan - co mi vir - gen pu - do ro - sa
na yo me duer - co so - ñan - do/cn tu/her - mo su - ra

Frase a' (consecuente)

19 Gm/Bb D7 Gm

a quien a - do - ro cie - go con fèr - vi - da pa - sión
des - pier - to/y me/e - na je - na tu mà - gi-co/es - plen - dor

Figura 81 Segundo Período de la Parte A. 23c.- 30c.

Frase b (antecedente)

23 Eb D7 D7/F# Gm

Cuan - do te mi - ro/y te/ha - blo mu - jer la más her - mo - sa
A - ti se/a - cer - ca/él al - ma co - mo la lin - fa pu - ra

Frase a' (consecuente)

27 Bb D Gm

no sè que/a - lien - to mà - gi - co me que - ma/el co - ra - zón
se/a - cer - ca/a la ri - be - ra pa - ra be - sar la - flor

Los dos primeros compases de a sirven para darle un punto de reposo o descanso a la obra, haciendo figuraciones, en la melodía, mucho más prolongadas en comparación con el resto.

Figura 82 Inicio con notas prolongadas de la Parte A. 13c.- 18c.

EFNCA

Oh Per - tú do - mi li - rio blan - co mi vir - gen pu - do ro - sa
na yo me duc - er - mo so ñan - do/en tu/her - mo su - ra

Punto de Reposo

Interludio

El interludio, al igual que la introducción, es una sección instrumental que sirve como conexión entre las partes A y B; en este caso se trata de una repetición de la introducción y sus frases a' y a'', esta vez se omite la frase a.

Figura 83 Interludio que une las Partes A y B. 31c.- 39c.

Frase a'

Frase a''

Parte B

La sección B por excelencia es la parte media contrastante de la pieza, siendo muy distinta a A en el tema armónico y melódico, en este caso está construida por dos periodos de 8c.cada uno, divididos exactamente en 2 frases contrastantes, un antecedente y un consecuente. El primer periodo es modulatorio mientras que el segundo, regresa a la tonalidad principal, este es un aspecto que lo desarrollaremos más adelante en la sección de Análisis Armónico.

UCUENCA

Figura 84 Primer Período que conforma la Sección B. 40c.- 48c.

Frase a (antecedente)

Gm B $\flat$ E $\flat$

Per - dó - na - me yo te/a - mo nin - gún ser de la tie - rra
 A - mor es el que lle - na las ho - ras de mi vi - da

Frase b (consecuente)

44 F7 F7/C B $\flat$

po - drá/a - do - rar - te tan - to co - mo te/a - do - ro yo
 El que mi ser trans - for - ma en cul - to de pa - sión

El Segundo Período de la sección B abre con una frase, b', que recicla la figuración y el movimiento melódico de la frase b del Primer Período, sin embargo se vuelve a trabajar en la tonalidad original, Sol menor. Por otro lado, la frase c le otorga un mayor movimiento "cíclico" a la pieza ya que, además de haber regresado a la tonalidad principal, este tema no es otra cosa más que la frase a de la introducción, y la frase a'' de la Parte A.

UCUENCA

Figura 85 Segundo Período que conforma la Sección B'. 48c.- 57c.

Frase b' (antecedente)

48

Es - ta pa - sión sa - gra - da que mi/ex - is - tir en - cie - rra
El que mi pe - cho de - ja Tu/i - ma - gen ben - de - ci - da

Frase c (consecuente)

52

al co - no - cer - te/oh vir - gen en mi/al - ma des - per - tó
el que/ha - ce de tu nom - bre mi can - to/y mi/o - ra - ción

B $\flat$ D Gm Gm rit.

2.1.2.2 Analisis armonico

En el caso del análisis musical el aspecto armónico está en función de la delimitación de las secciones, para este propósito se vale, principalmente, del uso de cadencias, ya sean estas de continuidad (Semicadencias o, por sus siglas en inglés, HC y Cadencias Auténticas Imperfectas o IAC) o conclusión (Cadencia Auténtica Perfecta o PAC). Así mismo, es menester señalar que la tonalidad principal u original de esta pieza es Sol menor.

A continuación revisaremos las principales cadencias en cada parte de la obra:

Introducción

La introducción al ser el tema que presenta la pieza se sugiere empezar en la tonalidad principal, *Horas de Pasión* utiliza dicho recurso, en este caso inicia en el tono de Sol menor. De igual forma, sus frases están delimitadas por la Cadencia Auténtica Imperfecta (IAC) la cual nos sirve para finalizar una frase pero otorgándonos una sonoridad de continuidad, es decir, se utiliza en lugares en donde la obra aún no ha concluido.

UCUENCA

Figura 86 Análisis Armónico de la Introducción. 1c.- 12c.

The image displays a musical score for Piano, spanning measures 1c to 12c. The score is written in 3/4 time and G minor. The harmonic analysis is provided below the staff:

- Measure 1c:** Chord *i* (Gm).
- Measure 2c:** Chord *III* (Bb).
- Measure 3c:** Chord *V7* (D7).
- Measure 4c:** Chord *i* (IAC) (Gm).
- Measure 5c:** Chord *i* (Gm).
- Measure 6c:** Chord *V7* (D7).
- Measure 7c:** Chord *V6/5* (D7/F#).
- Measure 8c:** Chord *i* (IAC) (Gm).
- Measure 9c:** Chord *i* (Gm/Bb).
- Measure 10c:** Chord *V7* (D7).
- Measure 11c:** Chord *V 6/5* (D7/F#).
- Measure 12c:** Chord *i* (IAC) (Gm).

Parte A

La Sección A nos vuelve a presentar un desarrollo armónico únicamente trabajado en la tonalidad principal u original, Sol menor, y haciendo uso de Cadencias Auténticas Imperfectas, tal y como se pudo apreciar en la introducción de la pieza.

UCUENCA

Figura 87 Análisis Armónico del Primer Periodo de la Parte A. 13c.- 22c.

a

E♭ D7/F# D7/F# Gm D Gm

Oh Per - tú do - mi li - río blan - co mi vir - gen pu - do ro - sa

VI V6/5 i V7 i (IAC)

a'

Gm/B♭ D7 Gm

a quien a - do - ro cie - go con fer - vi - da pa - sión

i6 V7 V6/5 i (IAC)

Figura 88 Análisis Armónico del Segundo Periodo de la Parte A. 23c.- 30c.

b

E♭ D7 D7/F# Gm

Cuan - do te mi - ro/y te/ha - blo mu - jer la más her - mo - sa

VI V7 V6/5 i (IAC)

a'

B♭ D Gm

no sé que/a - lien - to má - gi - co me que - ma/el co - ra - zón

i III V7 i (IAC)

UCUENCA

Parte B

La Parte B, al ser la sección media contrastante de la forma ternaria, suele ser modulatoria y, en este caso, no es la excepción. Así, tanto las frases a y b están desarrolladas en la tonalidad de Sib mayor, incluyendo en la primera una cadencia que concluye en el IV grado, conocida como Semicadencia Subdominante, mientras que la segunda concluye con una Cadencia Auténtica Imperfecta.

Figura 89 Análisis Armónico del Primer Periodo de la Parte B. 40c.- 47c.

a

Gm Bb Eb

Per - dó - na - me yo te/a - mo nin - gún ser de la tie - rra
A - mor es el que lle - na las ho - ras de mi vi - da

b

44 Bb I F7 F7/C IV(SC) Bb

po - drá/a - do - rar - te tan - to co - mo te/a - do - ro yo
El que mi ser trans - for - ma en cul - to de pa - sión

IV V7 V4/3 I (IAC)

Mientras tanto, el Segundo Periodo de esta parte modula hacia la tonalidad principal, Sol menor, la frase b'concluirá con una Cadencia Auténtica Imperfecta, mientras que la frase c la primera vez también terminará en dicha cadencia, pero en la repetición lo hará en una Cadencia Auténtica Perfecta, esto con la finalidad de darle un cierre más convincente a toda la pieza.

UCUENCA

Figura 90 Análisis Armónico del Segundo Periodo de la Parte B. 48c.- 57c.

The figure displays two systems of musical notation for a piece in B-flat major. The first system (measures 48-51) includes lyrics: "Es - ta pa - sión sa - gra - da que mi/ex - is - tir en - cie - rra El que mi pe - cho de - ja Tu/i - ma - gen ben - de - ci - da". Above the staff, chords are labeled: D7/F#, D7, and Gm. The second system (measures 52-56) includes lyrics: "al co - no - cer - te/oh vir - gen en mi/al - ma des - per - tó el que/ha - ce de tu nom - bre mi can - to/y mi/o - ra - ción". Above the staff, chords are labeled: Bb, D, Gm (1.), and Gm (2.) with a "rit." marking. Below the staff, Roman numerals and chord symbols are provided: i, III, V7, i (IAC), and i (PAC). A green box labeled 'c' is placed at the beginning of the second system.

2.1.2.3 Análisis melódico y rítmico

Dentro de toda pieza existen diferentes elementos que la unifican, entre estos están los motivos, mismos que son los temas más pequeños con características importantes para brindarle identidad a la obra, es decir, poseen figuraciones rítmicas y movimiento interválicos que la distingue. A continuación analizaremos los motivos más importante de cada sección procurando brindarle mayor atención al elemento de figuras e intervalos con los cuales están contruidos:

Introducción

La introducción, al ser el elemento que nos invita a escuchar una melodía, debe poseer una convicción motívica de relevancia, caracterizado por su movimiento melódico y su desarrollo rítmico, es así que *Horas de Pasión* se sabre mediante la frase a', misma que estará presente en los finales de las secciones A y B, es decir, que poseerá, de entrada, el motivo más importante de la pieza, caracterizado por el movimiento interválico de terceras junto a una figuración de corcheas con un inicio sincopado, tal y como lo podemos ver a continuación:

Figura 91 Análisis del motivo de la frase de la Introducción. 1c.



Este motivo estará presente durante el inicio de cada frase de la introducción, añadiéndole pequeñas variaciones en las notas, más no en los saltos interválicos ni la figuración, esto debido a la adecuación armónica pertinente, así se lo puede apreciar en las siguientes imágenes:

Figura 92 Motivo de la frase a' de la Introducción. 5c.



Figura 93 Motivo de la frase a'' de la Introducción. 9c.



UCUENCA

Parte A

En el 15c. aparece una variación del motivo principal de la pieza, esta vez con un inicio sincopado en el tercer tiempo y un movimiento de segundas.

Figura 94 Motivo de la frase a de la Parte A. 15c.

15

D7/F#

Movimiento de 2das

mi na li - rio me

Inicio Sincopado

De igual forma, en la frase a' se emplea una variante del motivo principal, reciclando la figuración pero desarrollando un movimiento más diatónico en lugar ejecutar saltos melódicos.

Figura 95 Motivo de la frase a' de la Parte A. 19c.

19

G m/Bb

Movimiento Diatónico

a quien a - do - ro des - pier - to/y me/e - na -

En la frase b se presenta un inicio motivico contrastante, descartando un desarrollo sincopado y con un movimiento melódico más lineal.

Figura 96 Motivo de la frase b de la Parte A. 23c.

UCUENCA

23 E $\flat$ Motivo diferente al principal

Cuan - do te mi - ro/y
A ti se/a - cer - ca/el

Inicio a tempo

La frase a'' de la Parte A es exactamente igual a la frase a de la Introducción por lo que su análisis rítmico/melódico no es necesario⁶.

Parte B

En esta sección, durante su primera frase, a, la rítmica del motivo principal de la pieza vuelve a estar presente, es decir, una sonoridad sincopada, pero que, sin embargo, utilizará un movimiento escalístico ascendente.

Figura 97 Motivo de la frase a de la Parte B. 40c.

Gm Movimiento Escalístico

Per - dó - na - me yo
A - mor es el que

Por otro lado, las siguientes frases, b y b', tendrán un tinte similar al motivo principal, incluyendo una variación interválica de la melodía ya que en lugar de hacer un movimiento de terceras, esta vez se desarrollará por segundas.

⁶ De igual forma, la sección del Interludio ha sido omitida dentro del análisis melódico y rítmico, esto se debe a que es muy similar a la Introducción.

UCUENCA

Figura 98 Motivo de la frase b de la Parte B. 44c.



Figura 99 Motivo de la frase b' de la Parte B. 44c.



UCUENCA

La frase c es estrictamente similar a la frase a de la Introducción por lo que no se ha considerado necesario su análisis rítmico/melódico.

2.1.2.4 Analisis de fondo (texturas)

La pieza consta en su totalidad de una textura de Melodía con Acompañamiento, es decir, mientras que la melodía es desarrollada, esta es sustentada gracias al acompañamiento armónico y rítmico propio del pasillo valiéndose de dos corcheas, silencio de corchea y una negra.

Figura 100 Textura Melodía con Acompañamiento de la frase a de la Introducción. 1c-4c.



También se utilizan pasajes graves que tienen la función de conectar acordes por medio de pasajes escalísticos, estos, en el lenguaje coloquial de la música popular ecuatoriana, se conocen como *Llamadas*”.

Figura 101 Llamada entre la frase a y b de la Parte A. 22c-23c.



2.1.3 Análisis morfológico, armónico, melódico, rítmico, textura y arreglístico del arreglo propuesto

Al igual que en el análisis de las obras originales, también se procederá a realizar una observación de los aspectos morfológicos, armónicos, melódicos, rítmicos, y texturales dentro de los arreglos propios de este proyecto; así mismo, se le sumará la revisión de las técnicas arreglísticas empleadas.

Además de toda la bibliografía utilizada en el análisis de las piezas originales se le sumará el libro de Genichi Kawakami *Arranging popular music : a practical guide* esto con la finalidad de poseer una visión más amplia en cuanto al aspecto arreglístico.

2.1.3.1 Análisis Formal

En cuanto al aspecto estructural los cambios más significativos son, primero, la modificación de la métrica pasando de un compás de 3/4, en la pieza original, hacia uno de 6/8, en el arreglo; y segundo, se ha añadido hacia el final una sección de Solo de la Guitarra.

Tabla 2 Análisis estructural de la pieza Horas de Pasión

	Introducción	Parte A	Interludio	Parte B	Solo
Límites de compás	1c. -13c.	14c. - 32c.	33c. - 40c.	41c. - 58c.	59c. - 74c.
Tonalidad	Sol menor	Sol menor	Sol menor	Sib mayor - Sol menor	Sol menor
Métrica	6/8				
Textura	Melodía con Acompañamiento				

Figura 102 Cambio de Métrica en el arreglo propuesto de la obra Horas de Pasión. 1c. - 4c.

The image displays two musical staves for Piano. The top staff, labeled 'Obra Original', is in 3/4 time and features a key signature of one flat (Bb). It includes a box labeled 'Introducción' and a red label 'Obra Original'. The bottom staff, labeled 'Arreglo', is in 6/8 time and features a key signature of one flat (Bb). It includes a red label 'Arreglo' and dynamic markings: *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). The arrangement shows a change in meter from 3/4 to 6/8.

Introducción

Tabla 3 Estructura de la Introducción del tema Horas de Pasión

	Periodo	
Frase a	Frase a´	Frase a´´
1c. - 4c.	5c. - 8c.	9c. - 12c.

Esta sección está desarrollada de manera instrumental, entonces, la línea melódica principal la desarrolla el piano mientras que los demás instrumentos ejecutan el acompañamiento.

La estructura de esta sección es similar a la de la pieza original, es decir, consta de una frase inicial denominada "a" seguida de un periodo de 8 compases que puede ser dividido en dos frases, a´ y a´´ o antecedente y consecuente.

UCUENCA

Figura 103 Desarrollo de la melodía principal en el piano de la obra Horas de Pasión. 1c - 4c.

The musical score for Figure 103 shows the development of the main melody in the piano of the work 'Horas de Pasión'. The score is for Piano and Electric Bass. The Piano part is in 8/8 time and features a red box labeled 'Melodía Principal' and a green box labeled 'Frase a'. The Electric Bass part is also in 8/8 time and features a blue box labeled 'Acompañamiento'. The chords for the Piano part are Bb, D, and Gm. The chords for the Electric Bass part are Bb, A dim, D/Ab, and Gm. The dynamics for the Piano part are f, mf, and mp.

Así mismo, hacia el final de la Introducción se ha añadido un compás adicional para reforzar el papel del acorde de tónica.

Figura 104 Compás Adicional hacia el final de la Introducción de la obra Horas de Pasión. 9c - 13c.

The musical score for Figure 104 shows an additional measure towards the end of the introduction. The score is for Electric Guitar, Piano, and Electric Bass. The Piano part is in 8/8 time and features a red box labeled 'Compás Adicional' and a green box labeled 'Frase a''. The Electric Guitar part is also in 8/8 time and features a red box labeled 'Compás Adicional'. The chords for the Piano part are Gm/Bb, D7, D7/F#, Gm, and Gm9(maj7). The chords for the Electric Guitar part are Gm/Bb, D7, D7/F#, Gm, and Gm. The dynamics for the Piano part are mf and mp.

Parte A**Tabla 4** Estructura de la Parte A del tema Horas de Pasión

Periodo 1		Periodo 2	
Frase a	Frase a´	Frase b	Frase a´´
14c. - 19c.	20c. - 23c.	24c. - 27c.	28c. - 31c.

En cuanto al aspecto estructural de esta sección se puede señalar que se ha lo ha respetado en su totalidad con relación a la pieza original, es decir, posee dos periodos y cada uno se puede dividir en dos frases, una antecedente y otra consecuencia, teniendo en cuenta que la frase a´´ del segundo periodo es similar a la frase de apertura de la obra. En este caso la línea melódica está desarrollada en la sección vocal mientras que el resto de instrumentos brindan el acompañamiento melódico/rítmico.

Figura 105 Línea Principal en la Voz en una frase de la Parte A de la obra Horas de Pasión. 20c-23c.

Frase a' **Línea Principal**

Acompañamiento

Interludio

Tabla 5 Estructura del Interludio del tema Horas de Pasión.

Frase a	Frase b
32c - 36c.	37c - 41c.

En el caso de esta sección se han desarrollado dos frases, a y b, completamente diferentes a las de la versión original, esto con la finalidad de ofrecerle al oyente un elemento totalmente nuevo ya que recordemos que en la versión original el Interludio es una repetición de la Introducción.. Así, tenemos una frase a de cuatro compases y una frase b de cinco compases, esta última posee un compás que se yuxtapone con el primero de la Parte B. Cabe resaltar que la línea melódica principal está ejecutada por la guitarra.

Figura 106 Análisis Formal del Interludio del tema Horas de Pasión. 32c-41c.

Frase a

Guitarra eléctrica

33 *mf* A dim D7 A>7(55) Gm

Frase b

Guitarra eléctrica

37 A dim D7 A dim Gm7 Gm9(maj7)

Parte B

Tabla 6 Estructura de la Parte A del tema Horas de Pasión.

Periodo 1		Periodo 2	
Frase a	Frase b	Frase b'	Frase c
41c. - 44c.	45c. - 48c.	49c. - 52c.	53c. - 56c.

Como se puede observar en la tabla superior la Parte B del arreglo respeta totalmente la estructura planteada en la pieza original, manteniendo dos periodos divisibles en dos frases cada uno. De igual manera, vale rescatar que la línea melódica es desarrollada por la sección vocal mientras que los demás instrumentos ejecutan el acompañamiento.

UCUENCA

Figura 107 Línea melódica principal en la voz en la Parte B de la pieza Horas de Pasión. 53c-56c.

Frase c **Línea Principal**

Voz

Guitarra eléctrica

Piano

Bajo eléctrico

Batería

Acompañamiento

Solo

Por otro lado, se ha añadido una sección final completamente nueva que sirve tanto de Coda como de Solo Guitarrístico, la misma que consta de dieciséis compases divididos en cuatro frases de cuatro compases cada una.

Tabla 7 Estructura del Solo del tema Horas de Pasión.

Frase a	Frase b	Frase c	Frase d
59c. - 62c.	63c- 66c.	67c. - 70c.	71c. - 74c.

UCUENCA

Figura 108 Solo de la pieza Horas de Pasión. 59c-74c.

Frase a

Guitarra eléctrica

59

A dim7 D7 Gm7 Gm7

Frase b

Guitarra eléctrica

67

A dim7 D7 A♭7(b5) Gm9 Gm7/F

Frase c

Guitarra eléctrica

71

E dim7 E♭7 D7(2#) Gm9(maj7) Gm9(maj7)

mf

Frase d

Guitarra eléctrica

71

E dim7 E♭7 D7(2#) Gm9(maj7) Gm9(maj7)

mf

2.1.3.2 Análisis Armónico

Introducción

En gran parte el desarrollo armónico de la Introducción se ha conservado de la pieza original, sin embargo, es importante señalar algunas diferencias, por ejemplo, se han agrado tensiones e inversiones a algunos acordes, esto con la finalidad de ofrecer un nuevo color.

UCUENCA

Figura 109 Uso de Acordes con tensiones e inversiones en la frase a de la Introducción. 1c. - 4c.

The musical score is for a piece in 6/8 time, featuring an electric guitar and piano. The guitar part consists of four measures of whole chords. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamics ranging from *f* to *mp*. The chords are labeled as B $\flat$, D/A D 7(#11)/G# Gm, and the sequence is identified as gm: i III V6 V7/G# i (IAC).

Guitarra eléctrica

Piano

gm: i III V6 V7/G# i (IAC)

UCUENCA

Figura 110 Uso de Acorde con inversión en la frase a' de la Introducción. 5c. - 8c.

Figura 110 shows a musical score for guitar and piano. The guitar part (Guitarra eléctrica) is in treble clef with a key signature of two flats. The piano part (Piano) is in grand staff. The score includes dynamic markings like *mf* and *mp*, and chord symbols above the staff: D7, D7/F#, and Gm. Below the piano part, the harmonic analysis is given in red: gm: i, V7, V6/5, and i (PAC).

Figura 111 Uso de Acorde con inversión en la frase a'' de la Introducción. 9c. - 13c.

Figura 111 shows a musical score for guitar and piano. The guitar part (Guitarra eléctrica) is in treble clef with a key signature of two flats. The piano part (Piano) is in grand staff. The score includes dynamic markings like *mf* and *mp*, and chord symbols above the staff: Gm/Bb, D7, D7/F#, Gm, and Gm9(maj7). Below the piano part, the harmonic analysis is given in red: gm: i6, V7, V6/5, i, and iM7.

Parte A

Al igual que en la Introducción en la Sección A se han introducido acordes con tensiones, acordes con inversiones, se han sustituido acordes con funciones similares (por ejemplo, en el compás 17 y 20 del arreglo se utiliza un Si bemol mayor cuando en la versión original dichos pasajes se desarrollaba gracias a un acorde de Sol menor). De igual manera, se ha empleado el acorde de Lam7(b5) con la finalidad de resolver en el acorde dominante, es decir Re7.

UCUENCA

Figura 112 Rearmonización frase a de la Parte A. 14c. - 19c.

Figura 112 shows a musical score for a vocal line (Voz) in G minor. The score is divided into measures 14c, 15c, 16c, 17c, 18c, and 19c. The lyrics are: "Oh tú mi lí - rio blan - co mi vir - gen pu - do - ro - sa Per - do - na yo me duer - mo so - ñan - do/en tu/her - mo - su - ra". The chords are: Eb, D, Bb, Adim, D7(#11)/G# (Gm9(maj7)). The harmonic analysis below the score is: gm: VI, V, III, ii°, V7(#11) i (PAC).

En la frase a', hacia el final, en el compás 23, se ha incluido un pasaje armónico cromático.

Figura 113 Rearmonización frase a' de la Parte A. 20c. - 23c

Figura 113 shows a musical score for a vocal line (Voz) in G minor, starting at measure 20. The score is divided into measures 20c, 21c, 22c, and 23c. The lyrics are: "a quien a - do - ro cie - go con fër - vi - da pa - sión des - pier - to/y me/e - na - je - ña tu má - gi - co/es - plen - dor". The chords are: Bb, Adim, D7, and a chromatic sequence: Gm7, F#m7, Fm7, E7(11)(b13). The harmonic analysis below the score is: gm: III, ii°, V7, i (IAC). A blue box highlights the chromatic harmonic movement: "Movimiento Armónico Cromático".

En la Frase b se empleará un desarrolló armónico similar al de la pieza original salvo por el acorde de Dominante Secundario.

UCUENCA

Figura 114 Rearmonización frase b de la Parte A. 24c. - 27c.

b

Voz

24

Elmaj7 A7 D7 D7/F# Gm9(maj7)

Cuan - do te mi - ro/y te ha - blo mu - jer la más her - mo - sa
A ti se/a - cer - ca/el al - ma co - mo la lin - fa pu - ra

gm: VIM7

V7/V7 V7

V6/5

i (IAC)

En la frase a'' se incluyó un sustituto tritonal así como un pasaje cromático durante una llamada desarrollado en el registro grave en el compás 28.

Figura 115 Rearmonización frase a'' de la Parte A. 28c. - 31c.

a''

Sustituto Tritonal

Bb7 A dim

D7 Gm7

Voz

28

no sé que/a - lien - to má - gi - co me que - ma/el co - ra - zón
se/a - cer - ca/a la ri - be - ra pa - ra be - sar la flor

Guitarra eléctrica

28

Piano

28

Pasaje Cromático

gm: III7 ii° V7 i7

UCUENCA

Interludio

Como ya se ha señalado, esta sección es completamente diferente a la que se desarrolló en la pieza original, en este caso se emplean dos frases contrastantes entre sí, a y b. Su color armónico está concebido gracias al uso del acorde de La menor con la quinta disminuida; así, también en la frase a entra en escena un sustituto tritonal, esto lo podemos corroborar en las siguiente imágenes:

Figura 116 Análisis Armónico frase a del Interludio. 33c. - 36c.

Frase a

Guitarra eléctrica

33 *mf*

A dim D7 A^b7(b5) Gm

gm: ii° V7 bII7(b5) i (IAC)

Sustituto Tritonal

Figura 117 Análisis Armónico frase b del Interludio. 37c. - 41c.

Frase b

Guitarra eléctrica

37

A dim D7 A dim Gm? Gm9(maj7)

gm: ii° V7 ii° i (IAC)

Parte B

La Frase a para variar los colores de la pieza original se ha valido del uso de tensiones e inversiones en los acordes, tal como se puede evidenciar a continuación:

Figura 118 Análisis Armónico frase a de la Parte B. 41c. - 44c.

a

Voz

Per - dó - na - me yo te/a - mo nin - gún ser de la tie - rra
A - mor es el que lle - na las ho - ras de mi vi - da

Bb: vi I IV6 (SC)

En cuanto a la frase b se puede añadir que se ha desarrollado una rearmonización más amplia en comparación con la frase a, por ejemplo, se ha utilizado un acorde Mi disminuido con la finalidad de servir de dominante para el acorde de Fa mayor, igualmente se ha empleado un acorde de Do menor en el compás 47, que en la pieza original únicamente contenía el acorde de Fa mayor 7.

Figura 119 Análisis Armónico frase b de la Parte B. 45c. - 48c.

b

Voz

po - drá/a - do - rar - te tan - to co - mo te/a - do - ro yo
El que mi ser trans - for - ma en cul - to de pa - sión

Bb: IV7 #IV° V7 ii V7 IM7

En la frase b', al igual que la frase b, se ha sustituido el acorde V7 de la pieza original por un ii°, ofreciéndole un color diferente, de la misma manera, se añadió un sustituto tritonal.

Figura 120 Análisis Armónico frase b' de la Parte B. 49c. - 52c.

Voz

49

Es-tu pa-sión sa-gra-da que mi/ex-is-tir en-cié-rra
El que mi pe-cho de-ja Tu/i-ma-gen ben-de-ci-da

A dim D7

Sustituto Tritonal
A7(b5) Gm

gm: ii° V7 bii7(b5) i (IAC)

Al igual que la frase a, en la frase c los únicos elementos que han variado en cuanto al desarrollo armónico con relación a la pieza original es el uso de tensiones en los acordes:

Figura 121 Análisis Armónico frase c de la Parte B. 53c. - 56c.

Voz

53

al co-no-cer-te/oh vir-gen en mi/al-ma des-per-tó
el que/ha-ce de tu nom-bre mi can-to/y mi/o-ra-ción tóciol

Bbmaj7 D7/F# Gm9(maj7) 1. Gm 2.

gm: III V6/5 i (IAC)

Solo

Esta sección, completamente nueva, está desarrollada en dos periodos de dos frases cada uno, a-b y a'-b'. Armónicamente posee mucha similitud con las secciones anteriores, teniendo cadencias auténticas imperfectas hacia el final de cada frase. Así mismo, su desarrollo melódico está condicionado por pasajes rápidos, es decir, su prioridad es el virtuosismo de la guitarra.

A continuación, se analizará armónicamente el primer periodo:

Figura 122 Análisis Armónico frase a del primer periodo del Solo. 59c. - 62c.

Guitarra eléctrica

gm: ii° V7 i (IAC)

Figura 123 Análisis Armónico frase b del primer periodo del Solo. 63c. - 66c.

Guitarra eléctrica

gm: #vi° VI7 i (IAC)

A continuación se analizará el segundo periodo del Solo:

Figura 124 Análisis Armónico frase a del segundo periodo del Solo. 67c. - 70c.

Guitarra eléctrica

gm: ii° V7 bII7 i (IAC)

Sustituto Tritonal

Figura 125 Análisis Armónico frase b del segundo periodo del Solo. 71c. - 74c.

Figura 125 shows the harmonic analysis for phrase b of the second period of the Solo. The score for Guitarra eléctrica includes the following chords: E dim7, Eb7, D7(#9), Gm9(maj7), and Gm9(maj7). The analysis below the staff indicates the functional roles: gm: #vi°, VI7, V7, and i (IAC). The dynamic marking *mf* is present at the end of the phrase.

2.1.3.3 Análisis Melódico

Gran parte del material melódico se ha mantenido sin ser alterado, esto, sobretodo, durante las líneas vocales. Por otro lado, en algunas secciones, como la introducción se han añadido algunas modificaciones:

Figura 126 Modificaciones Melódicas en la sección de la Introducción. 5c. - 8c.

Figura 126 compares the melodic modifications in the introduction section. The top part, labeled 'Arreglo' (Arrangement), shows the modified version for Guitarra eléctrica and Piano. The bottom part, labeled 'Pieza Original' (Original Piece), shows the original piano part. The modifications in the arrangement are highlighted with red boxes. The chords for the arrangement are D7, D7/F#, and Gm. The chords for the original piece are Gm, D7, D7/F#, and Gm.

En la sección del interludio, al ser un elemento completamente diferente con relación a la pieza original, se han incluido frases desarrolladas con intervalos armónicos de terceras y cuartas, esto para otorgarle una de las características típicas del pasillo, así mismo, se trabajaron con intervalos armónicos de sextas. Igualmente, el movimiento melódico es tanto a grado conjunto como por saltos tanto ascendentes como descendientes.

Figura 127 Intervalos armónicos de terceras y cuartas desarrollados en el Interludio. 33c. - 36c.



Figura 128 Intervalos armónicos de sextas desarrollados en el Interludio. 33c. - 36c.



Al igual que el Interludio la sección del Solo también es completamente nueva, por lo que es necesario revisar la concepción de su melodía. En gran parte está escrita en pasajes escalísticos ascendentes y descendentes con figuraciones de semicorcheas:

Figura 129 Pasaje escalístico durante la sección del Solo. 62c. - 65c.



También se puede observar un pasaje a modo de arpeggios descendentes, igualmente con figuraciones de semicorcheas:

Figura 130 Pasaje de arpeggios durante la sección del Solo. 62c. - 65c.



2.1.3.4 Análisis Rítmico

En cuanto al aspecto rítmico es necesario reiterar el cambio de métrica a 6/8 en lugar de 3/4, esto le ofrecerá un pulso binario a nuestro arreglo

Figura 131 Comparación de una sección de la Parte A del arreglo y de la pieza original. 14c. - 19c.

Arreglo

Pieza original

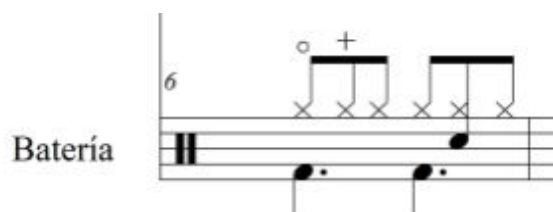
En cuanto a la sección de batería la primera parte no posee un patrón preestablecido:

Figura 132 Primera sección de la batería. 1c. - 3c.

Batería

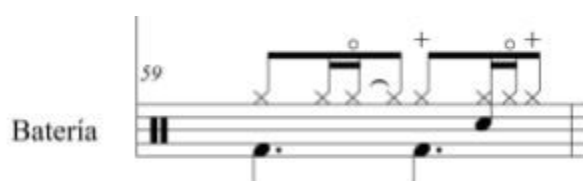
Por el contrario, más adelante la batería posee dos patrones muy marcados, estos son de creación propia para este arreglo, sin embargo, mantiene semejanza con ritmo pop como baladas o rock, debido a su golpe de caja en el tiempo débil.

Figura 133 Primer patrón de la batería. 6c.



El segundo patrón es utilizado para la sección del solo guitarrístico, en este caso la batería intercala el hit-hat abierto y cerrado:

Figura 134 Segundo patrón de la batería. 59c



Es importante señalar el desarrollo de contratiempos en las sección de los instrumentos rítmicos, así lo podemos ver en la siguiente imagen:

Figura 135 Contratiempos. 21c - 23c.

Contratiempos

2.1.3.5 Análisis de Fondo (Texturas)

Dentro del arreglo de la obra *Horas de Pasión* se han desarrollados pasajes texturales de melodía con acompañamiento, teniendo la voz la melodía principal, y también polifónicos, en donde la voz ejecuta la melodía principal y la guitarra o el piano hacen una melodía secundaria.

Figura 136 Textura Melodía con Acompañamiento. 41c - 44c.

Melodía Principal

Acompañamiento

Figura 137 Textura Polifónica desarrollada por la guitarra. 24c - 27c.

Melodía Principal

Melodía Secundaria

Figura 138 Textura Polifónica desarrollada por piano y guitarra. 29c - 32c.

Melodía 1

Voz

Melodía 2

Guitarra eléctrica

Piano

2.1.3.6 Análisis de Técnicas Arreglísticas

Como ya se ha mencionado, se tomará como fuente bibliográfica principal el libro de Genichi Kawakami *Arrangin Popular Music: A Practical Guide* así tenemos los siguientes elementos en la construcción del arreglo *Auérdete de Mí*.

Filler Melódico

El Filler Melódico consiste en agregar movimiento, en un instrumento de acompañamiento, en un Punto de Reposo⁷, es decir, en un lugar en el que la melodía principal contiene notas con valores de larga duración o silencios.

Figura 139 Textura Polifónica desarrollada por piano y guitarra. 29c - 32c.

Fillers Melódicos

Guitarra eléctrica

Melodía Principal

Piano

⁷ En Inglés el Punto de Reposo se conoce como Dead Spot

Filler Rítmico

Al igual que el Filler Melódico, el Filler Rítmico es empleado durante un punto de reposo de la melodía principal, y su función es ofrecerle una sensación de movimiento.

Figura 140 Filler Rítmico en la obra Horas de Pasión. 40c - 42c.

The image shows a musical score for two staves: 'Voz' (Vocal) and 'Guitarra eléctrica' (Electric Guitar). The vocal staff has a rest (Punto de Reposo) marked with a red box and the text 'Punto de Reposo' in red. The guitar staff has a rhythmic filler marked with a blue box and the text 'Filler Rítmico' in blue. The filler consists of a series of eighth notes and a final chord. The lyrics are: 'Per - dó - na - me yo te/a - mo A - mor es el que lle - na'. The guitar part includes chords: Gm9(maj7), Bbmaj9, Gm7, and mf.

Tail

La técnica Tail o Cola es un tipo de Filler que se desarrolla en el Punto de Reposo ubicado netamente al final de una frase, en contraste, es menester señalar que un Filler Melódico, por el contrario, se coloca en medio de una frase.

Figura 141 Tail o Cola en el arreglo Horas de Pasión. 30c - 32c.

The image shows a musical score for two staves: 'Voz' (Vocal) and 'Guitarra eléctrica' (Electric Guitar). The vocal staff has a rest (Punto de Reposo) marked with a blue box and the text 'Tail' in blue. The guitar staff has a tail filler marked with a blue box and the text 'Tail' in blue. The filler consists of a series of eighth notes and a final chord. The lyrics are: 'que - ma/el co - ra - zón ra - be - sar - la - flor'. The guitar part includes chords: A dim, D7, Gm7, and Gm9(maj7).

Un Lead In es lo inverso a un Tail o Cola, es decir, se lo ubica previo al inicio de una frase, así lo podemos señalar en el siguiente ejemplo:

El papel principal de esta técnica es crear una melodía secundaria con un enfoque de refuerzo en el aspecto armónico:

The image shows a musical score for the piece 'Gloria' by J. S. Bach. It features two staves: a vocal line (Voz) and an electric guitar line (Guitarra eléctrica). The vocal line is in G minor (one flat) and 4/4 time. The guitar line is in the same key and time, with a blue box highlighting a specific section of the melody. The lyrics are in Spanish: 'cie - go con fér - vi - da pa - sión je - na tu má - gi - co/es - plen - dor'. The guitar part is marked with a blue box and the label 'Contramelodía'.

21 A dim D7 Gm7

Voz

cie - go con fér - vi - da pa - sión
je - na tu má - gi - co/es - plen - dor

21

Guitarra eléctrica

mp *mp*

Contramelodía

Obbligato

El Obbligato es una mezcla entre Filler Melódico y Contramelodía, es decir, se trata de un línea melódica secundaria pero que no solamente interactúa en los puntos de reposo de la línea principal y, sin embargo, no tiene como finalidad enriquecer el aspecto armónico. En otras palabras, es una melodía secundaria compuesta por el arreglista para interactuar con la línea principal.

Figura 144 Obbligato en el arreglo Horas de Pasión. 24c - 28c.

Melodía Principal

Voz

24

E7(maj7) A7 D7 D7/F# Gm9(maj7)

Cuan - do te mi-ro'y te ha - blo mu - jer la más her - mo - sa
A ti se/a-cer-ca/el al - ma co - mo lu lin - fa pu - ra

Guitarra eléctrica

24

mf

Obbligato

Llamadas

Al igual que en la pieza original, también se incluyeron pasajes en el registro grave denominados Llamadas que sirven como conexión entre una frase y otra o como el cierre de estas:

Figura 145 Llamada que une dos frases en el arreglo Horas de Pasión. 28c - 29c.

Voz

28

Bb7

no sé que/a-lien-to má - gi - co me
se/a-cer-ca/a la ri - be - ra pa -

Bajo eléctrico

28

Llama cromática que une dos frases

Figura 146 Llamada que que concluye una frase en el arreglo Horas de Pasión. 40c - 41c.



The image shows a musical score for two instruments: Guitarra eléctrica (Electric Guitar) and Bajo eléctrico (Electric Bass). The guitar part is in Gm7 and the bass part is in Gm7. The bass part is highlighted with a blue box. The score is for measures 40c and 41c. The lyrics 'A - mi es el que' are visible above the guitar staff.

Llamada que concluye una frase

2.2 Acuérdate de mí (Luis A. Valencia)

2.2.1 Breve Reseña sobre Luis Valencia y el pasillo Acuérdate de mí

Desde temprana edad, cuando asistía a la primaria en la Escuela Anexa Leopoldo N. Chávez, ya se manifestaron en él sus inclinaciones artísticas y musicales, y cuando alcanzó la mayoría de edad se dedicó exclusivamente a la música, la composición y el canto, haciendo maravillosos duetos con los más destacados artistas de la época, como la Sra. Carlota Jaramillo y otros. Pocos años después logró su consagración definitiva cuando se unió a Gonzalo Benítez y formó el afamado dúo Benítez-Valencia, que recorrió no sólo todos los rincones de la patria, sino que llevó sus maravillosas voces a escenarios de EE.UU., México y Colombia. Se destacó como sensible y sentimental compositor de música popular ecuatoriana, y creó canciones en casi todos los ritmos nacionales. A su fecunda inspiración se deben los pasillos «*Tu Partida*», «*Penumbra*», «*Tus Promesas*», «*Acuérdate de Mí*», «*Aquellos Ojos*» y «*Te Fuiste*»; los albazos «*Por Dónde Andarás mi Amor*» y «*Amor Imposible*»; la bomba «*Toro Barroso*»; las tonadas «*Leña Verde*» y «*Forasterito*»; y el célebre danzante «*Vasija de Barro*», que fue compuesto en una noche bohemia en casa del pintor Oswaldo Guayasamín, con la participación de varias personalidades de las letras y el arte nacional, y por supuesto, con su compañero de siempre, Gonzalo Benítez.

Toda su vida la dedicó al arte, y justamente, cantando en la ciudad de Riobamba, en la tarde del 21 de octubre de 1970 empezó a sentirse mal, pero ante las insistencias del público que pedía una y otra canción, casi arrimándose a su compañero continuó interpretando su última canción: el yaraví Desesperación.

Según la página web senalmemoria.co (2016) el pasillo *Acuérdate de mí* fue escrito en 1942, sin embargo, sería inmortalizado con la grabación desarrollada posteriormente, aproximadamente 20 años después, por parte de Julio Jaramillo junto a Olimpo Cárdenas.

2.2.2 Análisis formal, armónico, melódico, textural y rítmico de la pieza original

2.2.2.1 Análisis Formal

Al igual que la obra *Horas de Pasión*, analizada anteriormente, posee una forma Binaria Equilibrada, mejor conocida por su nombre anglosajón *Rounded Binary Form*, ya que tanto la Parte A como la Parte B concluyen con frases similares. En la siguiente tabla podemos apreciar la estructura general de la pieza *Acuérdate de Mí*:

Tabla 8 Análisis estructural de la pieza *Acuérdate de Mí*

	Introducción	Parte A	Interludio	Parte B
Número de compases	12c. ⁸	20c.	8c.	20c. contando las casillas de repetición). 23c.
Límites de compás en la partitura original	1c. - 12c.	13c. - 32c.	33c. - 40c.	41c. - 63c.
Tomalidad	La menor	La menor	La menor	Do mayor - La menor
Métrica	3/4			
Textura	Melodía con Acompañamiento			

Esta pieza contiene una estructura homogénea, por lo tanto, cada sección incluye frases de 4 compases. A continuación se analizarán las longitudes de las estructuras internas, períodos y frases, dentro de cada una de sus partes:

⁸ Dentro de este proyecto se utilizará la letra "c." luego de un número para indicar que estamos hablando de un compás.

Introducción

La Introducción se abre con una frase de cuatro compases, frase a, misma que estará presente en el final tanto de la Parte A como de la Parte B.

Figura 147 Frase a de la Introducción de la pieza. 1c-4c.



Inmediatamente después de la frase a aparecen las frase b (antecedente) y b (consecuente), que conforman un periodo, estas son contrastantes melódica y armónicamente con la primera.

Figura 148 Periodo de la Introducción. 5c-8c.

Parte A

La Parte A está constituida por dos periodos, el primero contiene las frases a y a' y el segundo las frases b y b', y, por último, se incluye la frase a'', esta última es similar a la frase a de la Introducción, diferenciándose únicamente por estar desarrollada en una octava inferior con relación a la primera vez que se presentó.

Figura 149 Primer Periodo de la Parte A. 13c-20c.

Frase a (antecedente)

Frase a' (consecuente)

Figura 150 Segundo Periodo de la Parte A. 21c-28c.

Frase b (antecedente)

Frase b' (consecuente)

Figura 151 Frase a'' comparada con la frase a de la Introducción . 21c-28c, 1c. - 4c.

Frase a''

Frase a de la Introducción

Interludio

El Interludio es similar a la Introducción con excepción de que se ha excluido la frase a, es decir, está compuesto por el Periodo que incluye las frase b y b' con la melodía desarrollada una octava inferior en comparación con la primera vez que se expuso este material.

Figura 152 Periodo que compone el Interludio . 33c - 40c.

Frase b (antecedente)

Frase b' (consecuente)

UCUENCA

Parte B

La sección media contrastante o Parte B está compuesto por dos periodos divididos en dos frases, un antecedente y un consecuente, cada uno. Además, hacia el final, se retoma la frase con la que abrió la pieza, la frase a de la Introducción, misma que, también, sirvió para cerrar la Parte A, en este punto se la cifrará como frase e.

Figura 153 Primer Periodo de la Parte B. 41c - 48c.

Frase a (antecedente)

Piano

Por le - jos que le/en - cuen - tres lle - va - me/en tu me - mo - ria

Frase b (consecuente)

Pno.

— haz cuen - ta que mi som - bra ca - mi - na jun - to/a ti

Figura 154 Segundo Periodo de la Parte B . 49c - 56c.

Frase c

E7

Am

Yo se - guí - ré tus pa - sos a - sí ca - lla - da - men - te

Frase d

B7

E

— por do - quie - ra que va - yas a - cuer - da - te de mí

UCUENCA

Figura 155 Frase de cierre de la Parte B y, también, de la pieza . 57c-63c.

Figure 155 shows a musical score for a closing phrase. It consists of two systems of music. The first system is labeled 'Frase e' and contains the lyrics 'por do - quí - era que va - yas a - cuér - da - te de mí'. The second system contains the lyrics 'por do - quí - era que mí'. Chords C, E7, and Am are indicated above the staff.

2.2.2.2 Analisis armonico

En el análisis armónico nos enfocaremos tanto en aspectos de tonalidad como también de cadencias, puesto que son estas últimas las que delimitan periodos, frases y secciones o partes de una pieza. Cabe aclarar que la tonalidad principal de esta obra es La menor.

Introducción

La frase que abre la obra ,y que también sirve de cierre de las Partes A y B, concluye con una Cadencia Auténtica Imperfecta.

Figura 156 Análisis armónico de la frase a de la Introducción de la pieza. 1c-4c.

Figure 156 shows a musical score for a phrase. It consists of a single system of music. The first measure is labeled 'a'. Chords C, E7, and Am are indicated above the staff. Below the staff, the harmonic analysis is given as: a: i, VI, V7, i (IAC).

A continuación tenemos el periodo que conforma la Parte A, en este caso sus dos frases concluyen con una Cadencia Auténtica Perfecta.

Figura 157 Análisis armónico del Periodo de la Introducción. 5c-12c.

UCUENCA

5 Am B7 F Am
 9 a: i B7/V F VI E7 i (PAC)
 i V7/V VI V7 i (PAC)

Parte A

Durante la Parte A tenemos, únicamente, cadencias de continuidad, es decir, HC o IAC.

UCUENCA

Figura 158 Análisis Armónico del primer Periodo de la Parte A. 13c-20c.

a

Am F E7

13 A - cuér - da - te de mi en tus ho - ras som - bri - as,

a: i **VI** **V7 (HC)**
Am

a: V7 **i (IAC)**

Figura 159 Análisis Armónico del segundo Periodo de la Parte A. 21c-28c.

b

A7 Dm

21 Mi nom - bre se - rá/el bál - sa - mo en tu me - lan - co - li - a

a:i **V7/iv** **iv (IAC)**
B7 E

iv **V7/V** **V (HC)**

UCUENCA

Figura 160 Análisis armónico de la frase a'' de la Parte A. 29c. - 32c.

a''

29

C E7 Am

— el re-cuer-do su-bli-me de lo que pien-so/en-ti

a: i III V7 i (IAC)

Interludio

La sección del Interludio es exactamente igual, armónicamente hablando, a las frases b y b' de la Introducción, por lo tanto, graficar su análisis no es necesario.

Parte B

La Parte B, al ser la sección media contrastante, posee un cambio de tonalidad hacia la relativa mayor, en este caso Do mayor, esto es algo típico dentro del pasillo ecuatoriano. Finalmente, se retornará hacia la tonalidad principal. El trabajo cadencial está desarrollado mediante Cadencias Auténticas Perfectas y Cadencias Auténticas Imperfectas.

UCUENCA

Figura 161 Análisis Armónico del Primer Periodo de la Parte B . 41c - 48c.

Figure 161 displays the harmonic analysis of the first period of Part B (measures 41c - 48c). The score is written for Piano (Pno.) and includes vocal lines with lyrics. The harmonic analysis is provided below the piano part.

Harmonic Analysis:

- Measure 41c:** C: I
- Measure 42c:** IV
- Measure 43c:** V7
- Measure 44c:** I (IAC)

The piano part features chords F, G7, and C. The vocal part includes lyrics: "Por le - jos que te/en - cuen - tres lle - va - me/en tu me - mo - ria..."

Figura 162 Análisis Armónico del Segundo Periodo de la Parte B . 49c - 56c.

Figure 162 displays the harmonic analysis of the second period of Part B (measures 49c - 56c). The score is written for Piano (Pno.) and includes vocal lines with lyrics. The harmonic analysis is provided below the piano part.

Harmonic Analysis:

- Measure 49c:** a: i
- Measure 50c:** V7
- Measure 51c:** i (IAC)

The piano part features chords E7 and Am. The vocal part includes lyrics: "Yo se - gui - ré tus pa - sos a - si ca - lla - da - men - te..."

Measure 52c: B7

Measure 53c: V7/V

Measure 54c: V (PAC)

The piano part features chords B7 and E. The vocal part includes lyrics: "por do - quie - ra que va - yas a - cuér - da - te de mí..."

Generalmente, la obras suelen terminar con una Cadencia Auténtica Perfecta, debido a su convicción de cierre, sin embargo, esta pieza es la excepción ya que se concluye con una Cadencia Auténtica Imperfecta.

UCUENCA

Figura 163 Análisis Armónico de la frase de cierre de la Parte B. 57c-63c.

The musical score for Figure 163 shows the harmonic analysis of the closing phrase of Part B. The score is divided into two systems. The first system (measures 57c to 61c) features a piano accompaniment and a vocal melody. The chords are C, E7, and Am. The Roman numerals are a: i, VI, V7, and i (IAC). The second system (measures 62c to 63c) features a piano accompaniment and a vocal melody. The chords are Am and i (IAC). The Roman numerals are a: i and i(IAC).

2.2.2.3 Análisis melódico y rítmico

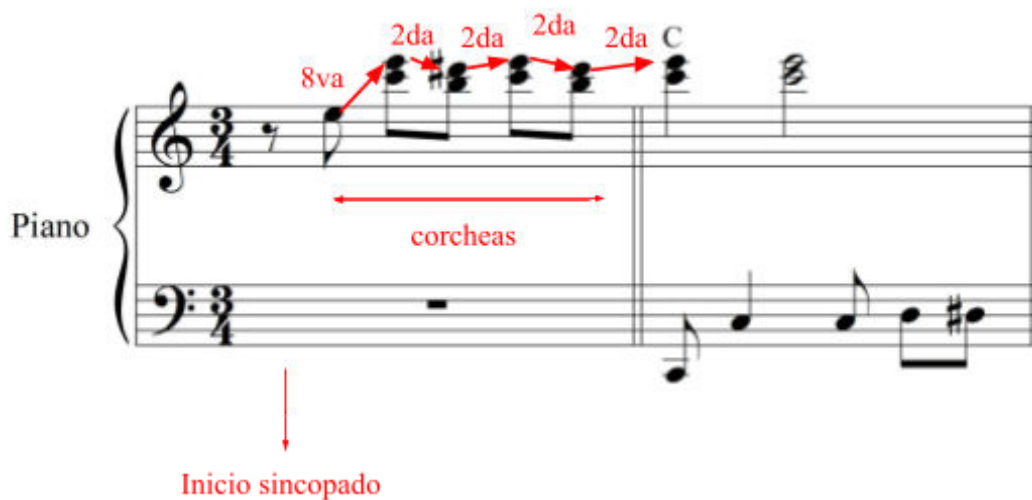
A continuación, analizaremos los componentes melódicos y armónicos de los motivos más importantes de esta pieza.

Introducción

El motivo principal de la obra está ubicado en el inicio de la Introducción, este está compuesto por una figuración a contratiempo con un movimiento de segundas en corcheas antecedido por un salto interválico de una octava. Al ser el elemento generativo más importante será desarrollado en varios temas posteriores.

UCUENCA

Figura 164 Motivo principal de la pieza ubicado en la Introducción. 1c.



Las frases b y b' están desarrolladas mediante dos motivo contrastante con el de la frase a, el primero hace uso de un movimiento melódico escalítico mediante el uso de corcheas y semicorcheas, seguido aparece un segundo motivo que utiliza figuraciones más amplias tales como corcheas con punto y negras con punto y, en este caso, el desarrollo melódico es más estático incluyendo solamente un salto de cuarta.

Figura 165 Primer motivo de la frase b de la Introducción. 5c.



UCUENCA

Figura 166 Segundo motivo de la frase b de la Introducción. 6c.



Parte A

La primera frase de la Parte A, la frase a, utiliza el motivo principal de la obra únicamente trabajándolo una octava inferior.

UCUENCA

Figura 167 Motivo de la frase a de la Parte A. 13c.



Por su parte, el motivo de la frase b es completamente estático, su relación con el motivo principal de la pieza se centra en el elemento rítmico.

Figura 168 Motivo de la frase b de la Parte A. 21c.



Parte B

La sección B está conformada por motivos que reciclan elementos del motivo principal, tal como son el uso de el inicio sincopado o a contratiempo y el desarrollo rítmico mediante corcheas.

Figura 169 Motivo de la frase a de la Parte B. 41c.



Por otro lado, se asemeja al que se utilizó en la frase b de la Parte A, valiéndose aún más de una melodía estática.

Figura 170 Motivo de la frase d de la Parte B. 53c.



2.2.2.4 Analisis de fondo (texturas)

En cuanto a la textura de esta pieza se puede denominar como una Melodía con Acompañamiento, siendo la primera desarrollada en la sección aguda, mientras que la segunda es ejecutada en la parte grave utilizando una variación del patrón rítmico característico del pasillo, ya que en lugar de poseer la estructura: corchea + negra + corchea + negra, contiene el patrón: corchea + corchea + silencio de corchea + corchea + corchea +

corchea. A su vez, esta sección rítmica refuerza todo el desarrollo armónico de la obra.

Figura 171 Melodía con acompañamiento. 6c.



Al igual que en la obra *Horas de Pasión* existen elementos en la sección grave que, de manera escalística conectan dos acordes, este recurso es conocido como *Llamadas* dentro de la música popular ecuatoriana.

Figura 172 Melodía con acompañamiento. 28c.



2.2.3 Análisis morfológico, armónico, melódico, rítmico, textura y arreglístico del arreglo propuesto

2.2.3.1 Análisis Formal

Aunque la estructura tanto de la obra original como del arreglo son iguales existen algunos elementos como la métrica, el centro tonal o la textura que desembocará en una variación entre estas, por ello es importante exponer la siguiente tabla como una guía general:

Tabla 9 Análisis estructural de la pieza Acuérdate de Mí

	Introducción	Parte A	Interludio	Parte B
Límites de compás	1c. -12c.	13c. - 32c.	33c. - 40c.	41c. - 63c.
Tomalidad	La menor - Sustituto tritonal	La menor	La menor	Do mayor - La menor - Tensiones - Aumentados e Inversiones.
Métrica	3/4	3/4, 6/8	3/4	3/4
Textura	Melodía con Acompañamiento			

Como se puede observar se ha respetado la estructura propuesta en la pieza original, por el contrario, el aspecto Armónico y métrico ha sufrido algunas variaciones.

Introducción

Tabla 10 Análisis estructural de la Introducción de la pieza Acuérdate de Mí

	Periodo	
Frase a	Frase b	Frase b´
1c. - 4c.	5c. - 8c.	9c. - 13c.

Las frases y periodos propuestos en esta sección serán desarrollados por la guitarra eléctrica y el piano. La introducción inicia con la frase a que estará propuesta, también, para el final de secciones A y B.

Figura 173 Frase a de la Introducción del arreglo Acuérdate de mí. 1c-4c.

Frase a

The musical score for 'Frase a' is written for Electric Guitar and Piano in 3/4 time. The guitar part (top staff) features a melodic line with a forte (*f*) dynamic at the end. The piano part (bottom staff) provides a harmonic and bass foundation, also marked with a forte (*f*) dynamic. The chords indicated above the staves are C, B $\dim$, B $\flat$, and A m .

Inmediatamente, luego de la frase a, se desarrolla el periodo compuesto por las frases b y b', se debe aclarar que la frase b' incluye un compás extra en comparación con la obra original, el cuál nos sirve como una yuxtaposición entre la Introducción y la Parte A.

Figura 174 Periodo de la Introducción del arreglo Acuérdate de mí. 5c-13c.

Frase b

Frase b'

Compás Adicional

Parte A

Tabla 11 Análisis estructural de la Parte A de la pieza Acuérdate de Mí

Periodo 1		Periodo 2		
Frase a	Frase a'	Frase b	Frase b'	Frase a''
13c. - 16c.	17c. - 20c.	21c. - 24c.	25c. - 28c.	29c. - 32c.

La estructura de esta sección es exactamente igual a la desarrollada en la obra original, es decir, está compuesta por dos periodos de dos frases cada uno, esta vez la melodía principal la tiene la voz. En la siguiente imagen se puede verificar el trabajo melódico de la voz, así como el acompañamiento armónico/rítmico de los demás instrumentos:

Figura 175 Frase a de la Parte A, melodía en la Voz. 13c-16c.

Frase a

A *a tempo* Am F E7

Voz

a cuer da te de mi en tus ho-ras som - brí - as,

Gtr.

E7(#11)/A# Bdim7

mp

Parte B

Tabla 12 Análisis estructural de la Parte B de la pieza Acuérdate de Mí

Periodo 1		Periodo 2		
Frase a	Frase b	Frase c	Frase d	Frase e'
41c. - 44c.	45c. - 48c.	49c. - 52c.	53c. - 56c.	57c. - 60c.

Al igual que la Parte A, la Sección B también es de igual estructura tanto en la obra original como en el arreglo, poseyendo dos periodos y una frase final, misma que fue presentada tanto al inicio de la introducción como al final de las partes A y B.

Figura 176 Frase de cierre de la Parte B del arreglo desarrollada en la Voz . 57c-63c.

Frase e

57 por do - qui - era que va - yas a - cuér - da - te de

60 1. mi por do - quie - ra que mi 2.

2.2.3.2 Análisis

Armónico

Introducción

La mayor parte del desarrollo armónico de la Introducción es similar al empleado en la obra original, sin embargo, en la frase b se ha utilizado un sustituto tritonal, en este caso Sib7, para llegar hacia la tónica, La menor.

Figura 177 Sustituto tritonal hacia el inicio de la pieza . 1c - 4c.

Frase a

guitarra eléctrica

Piano

a: III ii° bII7 i

De la misma manera, en la frase b' aparecen acordes con inversión en la sección del piano reforzando dicho recurso con el bajo.

Figura 178 Frase b' de la Introducción, análisis armónico. 9c-13c.

b'

Piano

Bajo eléctrico

f

f

a: i V7/V2 V6/3 i V7(#11)

Parte A

Armónicamente esta sección emplea acordes con tensiones, dominantes secundarios e incluso se puede apreciar un intercambio modal, por ejemplo, en el compás 22 se desarrolla un pasaje mediante el acorde de $Mim7(b5)$, es decir, se ha tomado momentáneamente el centro de La dórico.

Figura 179 Frase b del Segundo Periodo de la Parte A. 21c-24c.

frase b

Piano

mp

mp

mp

mp

a: i9 v7(b5) V7/iv iv9

Parte B

La Parte B, al igual que la Parte A, utiliza acordes con tensiones, acordes invertidas y, además, se han empleado acordes aumentados con función de dominantes secundarios, así lo podemos ver en la siguiente imagen:

Figura 180 Frase b del Primer Periodo de la Parte B, análisis armónico. 41c - 48c.

Frase b

Piano

45

C9 A aug/C# Dm9 G7#5 C9

f *mf* *f* *mf* *mf*

a: III9 V#5/iv iv9 V#5/III III9

Figura 181 Frase c de Segundo Periodo de la Parte B, análisis armónico . 50c - 52c.

Frase c

Piano

50

E 7(b9) E 7/G# A m9 A m6/F#

mf *mf* *mf*

a: Vb9 V4/3 i

2.2.3.3 Análisis Melódico

El aspecto melódico, en su mayoría, no se ha modificado en relación con la pieza original, salvo con algunos pasajes en donde el aspecto armónico ha influenciado sobre la melodía.

Figura 182 Pasajes comparativos de la pieza original y el arreglo. 6c - 8c.

Pieza Original

Mismo pasaje en el Arreglo

Figura 183 Pasajes comparativos de la pieza original y el arreglo. 36c.

Pieza Original

Mismo pasaje en Arreglo

UCUENCA

Figura 184 Pasajes comparativos de la pieza original y el arreglo. 47c.

Pasaje Original

G7

47

Piano

ca-mi-na jun-to/a

Pasaje Arreglístico

G7#5

47

Voz

ca-mi-na jun-to/a

Cabe aclarar que las secciones de Introducción e Interludio son netamente instrumentales; así mismo, para mantener el aspecto melódico tradicional del pasillo se han empleado líneas armonizadas en intervalos de terceras y cuartas de manera homorítmica en tanto la guitarra como el piano.

Figura 185 Línea melódica armonizada en Terceras y Cuartas. 10c.

Guitarra eléctrica

B7

10

4tas 3eras 3eras

f

Piano

B7/A

10

4tas 3eras 4tas 4tas

f

UCUENCA

2.2.3.4 Análisis Rítmico

En cuanto al aspecto rítmico han existido algunas adaptaciones arreglísticas en comparación de la pieza original, tal como el siguiente pasaje, en donde en lugar de mantener la métrica de 3/4 se ha optado por una de 6/8, obteniendo una sensación momentánea de una pieza binaria.

Figura 186 Cambio de métrica a 6/8 en el arreglo. 24c - 27c.

Pasaje Original

Pasaje Arreglístico

En el caso de la batería se han desarrollado algunos pasajes utilizando una Hemiola Vertical, es decir, mientras el bombo marca como si se tratase de un compás binario, 6/8, el resto de los instrumentos mantiene su habitual división de 3/4. Así lo podemos observar en la siguiente imagen.

UCUENCA

Figura 187 Hemiola Vertical. 15c.

The image displays a musical score for a piece titled 'Figura 187 Hemiola Vertical. 15c.'. The score is arranged in four staves: Guitarra eléctrica (Electric Guitar), Piano, Bajo eléctrico (Electric Bass), and Batería (Drums). A blue box encloses the first three staves, with a blue annotation 'mantiene la métrica 3/4' (maintains the 3/4 meter) pointing to the Piano staff. A red box encloses the drum staff, with a red annotation 'Hemiola en 6/8' (Hemiola in 6/8) pointing to it. The score includes measure numbers 15, 16, and 17. The guitar and piano parts feature eighth and sixteenth notes, while the bass part features eighth notes. The drum part shows a complex rhythmic pattern with various note values and rests.

A diferencia de la pieza original el arreglo posee varias secciones rítmicas (en la guitarra, el piano y el bajo) desarrolladas gracias al uso de contratiempos, así lo podemos visualizar en la siguiente imagen:

UCUENCA

Figura 188 Pasaje en contratiempo en Guitarra, Piano y Bajo. 16c - 19c.

Pasajes en Contratiempo

The musical score shows three staves: Guitarra eléctrica, Piano, and Bajo eléctrico. A red box highlights measures 17c and 18c, labeled 'Pasajes en Contratiempo'. The score includes chord markings (B dim 7, E 7) and dynamic markings (mp, mf).

La sección de la batería utiliza diferentes patrones rítmicos, la primera sección tiene un contexto más *ad libitum*, es decir, no posee un patrón establecido:

Figura 189 Pasaje Ad Libitum en la sección de batería. 6c - 9c.

The musical score for the Batería section shows measures 6c to 9c. It features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, indicating an ad libitum passage.

Por otro lado, la batería también posee patrones propios⁹ establecidos a lo largo de la pieza, así lo podemos visualizar a continuación:

Figura 190 Primer patrón de batería. 14c - 16c.

The musical score for the Batería section shows measures 14c to 16c. It features a specific rhythmic pattern consisting of eighth and sixteenth notes, indicating the first established pattern.

Figura 191 Segundo patrón de batería. 24c - 26c.

⁹ Estos patrones están basados en ritmos de música pop, tales como baladas o rock, sin embargo, han sido diseñados únicamente para el acompañamiento de esta obra.

LICENCIATURA



Figura 192 Tercer patrón de batería. 42c - 44c.



2.2.3.5 Análisis de fondo (texturas)

En cuanto al aspecto textural se han abordado diferentes tipos de estas, tanto pasajes de Melodía con Acompañamiento como secciones polifónicas.

Melodía Principal

Acompañamiento

Melodía 1

Melodía 2

Xavier Santiago Barrera Miranda

UCUENCA

Figura 195 Textura Homorítmica. 13c

The musical score for Figure 195 consists of three staves: Voz (Voice), Guitarra eléctrica (Electric Guitar), and Piano. All three parts are in 7/8 time and start at measure 15. The Voz part has the lyrics "en tus ho-ras som -". The Guitarra eléctrica and Piano parts provide accompaniment with similar rhythmic patterns. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

2.2.3.6 Análisis de Técnicas Arreglísticas

Al igual que en el análisis de arreglo *Horas de Pasión* se tomará como fuente bibliográfica principal el libro de Genichi Kawakami *Arranging Popular Music: A Practical Guide*.

Filler Melódico

Como ya se señaló anteriormente el Filler Melódico consiste en agregar movimiento, en un instrumento de acompañamiento, en un Punto de Reposo.

Figura 196 Filler Melódico. 58c

The image shows a musical score for a piece titled 'Figura 196 Filler Melódico. 58c'. The score is written for four parts: Voz (Vocal), Guitarra eléctrica (Electric Guitar), Piano, and Bajo eléctrico (Electric Bass). The vocal line is in the treble clef and contains the lyrics 'va - yas'. The guitar line is in the treble clef and features a melodic phrase highlighted by a blue box. The piano line is in the grand staff (treble and bass clefs) and features a melodic phrase highlighted by a blue box. The bass line is in the bass clef and features a melodic phrase highlighted by a blue box. A red box highlights the vocal line, labeled 'Melodía Principal'. A blue box highlights a melodic phrase in the guitar line, and another blue box highlights a melodic phrase in the bass line. Arrows point from these blue boxes to the label 'Filler Melódico'.

Como se puede apreciar los Fillers Melódicos de la imagen anterior nacen de un pasaje previo desarrollado en el piano.

Filler Rítmico

Como ya se ha mencionado el Filler Rítmico es empleado en un punto de reposo de la melodía principal, y su función es ofrecerle una sensación de movimiento que además contraste con la armonía establecida, por ello para esta técnica lo más efectivo es utilizar acordes con tensiones, tal y como se puede apreciar en el siguiente ejemplo:

UCUENCA

Figura 197 Filler Rítmico. 14c

The musical score for Figure 197 consists of three staves: Voz (Vocal), Guitarra eléctrica (Electric Guitar), and Piano. The Voz staff shows a single note 'mi' on a treble clef, with a red box labeled 'Punto de Reposo' (Point of Rest) indicating the end of the phrase. The Guitarra eléctrica staff shows a whole rest on a treble clef, with the chord 'Am9' written above it. The Piano staff shows a rhythmic filler in the right hand, consisting of two eighth notes beamed together, with a blue box labeled 'Filler Rítmico' indicating this section. The left hand of the piano has a single eighth note. The dynamic 'mp' (mezzo-piano) is written below the piano staff.

Tail

Es un tipo de Filler que se coloca en el Punto de Reposo ubicado al final de una frase.

Figura 198 Tail o Cola. 31c - 32c.

The musical score for Figure 198 consists of three staves: Voz (Vocal), Guitarra eléctrica (Electric Guitar), and Piano. The Voz staff shows a phrase of notes on a treble clef, with a red box labeled 'Final de Frase' (End of Phrase) indicating the end of the phrase. The lyrics 'de lo que pien-so/en ti' are written below the notes. The Guitarra eléctrica staff shows a phrase of notes on a treble clef, with the chords 'E7(9)/G#', 'E7(9)/G#', and 'Am7' written above it. A blue box labeled 'Tail o Cola' indicates a rhythmic filler in the right hand, consisting of two eighth notes beamed together, with the dynamic 'mf' (mezzo-forte) written below it. The Piano staff shows a phrase of notes on a treble clef, with the dynamic 'mf' written below it. The left hand of the piano has a single eighth note. The dynamic 'f' (forte) is written below the piano staff.

UCUENCA

Lead In

Un Lead In es lo inverso a un Tail o Cola, es decir, se que se desarrolla antes del inicio de una frase:

Figura 199 Lead In. 20c - 21c.

The musical score for Figure 199 consists of four staves: Voz (Vocal), Guitarra eléctrica (Electric Guitar), Piano, and Bajo eléctrico (Electric Bass). The score is marked with measure numbers 20 and 21. The vocal line (Voz) has lyrics 'mi' in measure 20 and 'Mi nom-bre se-rá/el' in measure 21. The electric guitar (Guitarra eléctrica) has a whole note chord in measure 20 and a whole rest in measure 21. The piano (Piano) has a whole note chord in measure 20 and a half note chord in measure 21. The electric bass (Bajo eléctrico) has a whole note chord in measure 20 and a half note chord in measure 21. A red box highlights the vocal line in measure 21, labeled 'Inicio de Frase' (Start of Phrase). A blue box highlights the electric bass line in measure 21, labeled 'Lead In'.

Contramelodía

Como ya se ha mencionado esta técnica tiene como función principal soportar el aspecto armónico de la pieza creando una melodía secundaria que además enriquezca la narración del discurso melódico.

UCUENCA

Figura 200 Contramelodía. 30c - 31c.

Voz

bli - me de lo que pien - so/en

Bajo eléctrico

C E7(9)/G# E7(9)/G#

Melodía Principal

Contramelodía

Obbligato

Como ya se ha mencionado, esta es una técnica en donde se desarrolla una melodía secundaria compuesta por el arreglista para interactuar con la línea principal, pero que ha diferencia de la técnica Contramelodía su papel fundamental no es el de reforzar la armonía de la pieza.

Figura 201 Obbligato. 45c - 48c.

Voz

haz cuen - ta que mi som - bra ca - mí - na jun - to/a ti

Guitarra eléctrica

C9 Aaug/C# Dm9 G7b5 C9

f mf

Melodía Principal

Obbligato

Llamadas

En este arreglo, al igual que en el anterior, también se ha utilizado el recurso de Llamadas en la sección del Bajo, esto con la finalidad de incluir un elemento propio de la música nacional ecuatoriana, específicamente del Pasillo.

UCUENCA

Figura 202 Llamada de Unión de Frases. 8c - 9c.

Guitarra eléctrica

Piano

Bajo eléctrico

Llamada de unión de frase

UCUENCA

Figura 203 Llamada de Finalización de Frase. 12c - 13c.

The musical score is arranged in three staves. The top staff is for 'Guitarra eléctrica' (Electric Guitar) in treble clef, with a key signature of one flat and a 12-measure rest at the beginning. It features two measures of music: the first measure has a chord of A minor (Am) and the second measure has a chord of E7(#11)/A#. The middle staff is for 'Piano' in grand staff (treble and bass clefs), also with a 12-measure rest at the beginning. The bottom staff is for 'Bajo eléctrico' (Electric Bass) in bass clef, with a 12-measure rest at the beginning. A blue rectangular box highlights the first four measures of the bass line, which contain a sequence of notes: A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1.

Llamada de Finalización de Frase

Conclusiones

Al terminar este trabajo se determina lo siguiente:

Se ha conseguido analizar formal, melódica, rítmica, textural y armónicamente los pasillos *Horas de Pasión* de Francisco Paredes Herrera y *Acuérdate de mí* de Luis Alberto Valencia con un resultado satisfactorio. Así, podemos recalcar que las dos piezas, armónica y melódicamente, se desarrollan en base al sistema tonal, y en cuanto a su textura se trata de una melodía con acompañamiento. De igual forma, luego de haber desarrollado este trabajo se han podido observar semejanzas formales entre el género del rock/pop y el pasillo ecuatoriano, ya que ambos poseen una introducción, seguida por dos secciones contrastantes, A y B en el pasillo y Verso y Coro en la música Rock=/Pop, y para finalizar, de manera opcional, se puede incluir una parte denominada Outro o Coda.

En cuanto al aspecto Armónico y Rítmico se puede decir que el rock/pop posee mucha más riqueza en comparación que el pasillo, pero que, sin duda, la fusión entre estos dos es factible, dando como resultado un producto con mayor riqueza rítmica al agregarle aspectos como la batería, fills, contramelodía, obbligatos, acordes con tensiones, dominantes secundarios, etc., mismos que son más comunes en un formato rock/pop en comparación con el pasillo pero que son completamente mezclables. El factor melódico se adapta de manera muy acorde al incluirlo en este nuevo formato instrumental.

En resumen, se ha conseguido un trabajo arreglístico de rock/pop, o música fusión, satisfactorio con el cual se pretende que esta música trascienda hacia tiempos presentes

Recomendaciones

Al culminar este trabajo se puede señalar que sirve como guía para quienes deseen involucrarse en el desarrollo de la composición y los arreglos musicales enfocados en la música nacional ecuatoriana con un formato de banda de pop.

De igual forma, se recomienda a quienes deseen inmiscuirse en este tipo de trabajos involucrarse con partituras de las cuales se carecen de un registro de audio o video, y que menos aún, cuentan con un proyecto arreglístico de esta manera se promueve la difusión de esta música¹⁰.

Otra acotación que puede ser de utilidad para los músicos interesados es la grabación, ya sea en audio o video, de estos arreglos, lo cual fomentaría aún más la proyección de la música nacional ecuatoriana para con el mundo.

¹⁰Es menester recalcar que dichas partituras, que incluso carecen de una digitalización, pueden encontradas en las diferentes bibliotecas de la ciudad de Cuenca - Ecuador, tal como la del Conservatorio “José María Rodríguez”.

- Acerca de las articulaciones. (s.f.). Steinberg Media Technologies GmbH. Recuperado el 21 de febrero de 2023, de [https://steinberg.help/cubase_pro_artist/v9/es/cubase_nuendo/topics/expression_maps/expression_maps_arcticulations_about_c.html#:~:text=Las%20articulaciones%20musicales%2C%20o%20expresiones,\(no%20abierta\)%2C%20etc%C3%A9tera.](https://steinberg.help/cubase_pro_artist/v9/es/cubase_nuendo/topics/expression_maps/expression_maps_arcticulations_about_c.html#:~:text=Las%20articulaciones%20musicales%2C%20o%20expresiones,(no%20abierta)%2C%20etc%C3%A9tera.)
- Adler, S. (2006). El Estudio de la Orquestación (3.^a ed.). Idea Books.
- Alvarado, J. (2019). Música y Literatura en Cuenca. El Pasillo: Performatividad, Identidad e Historia. Editorial Don Bosco.
- Ávila, D. (2019). Arreglos de música tradicional ecuatoriana para bajo eléctrico [Tesis de Pregrado, Universidad de Cuenca]. Repositorio Institucional de la Universidad de Cuenca. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/32356>
- Avilés, E. (s.f.). Francisco Paredes Herrera. Enciclopedia del Ecuador. <https://www.encyclopediadelecuador.com/francisco-paredes-herrera/>
- Belinche, D. & Larregle, M. (2006). Apuntes sobre Apreciación Musical. Edulp.
- Caplin, William E. (2013). Analyzing Classical Form. An Approach for the Classroom, Primera Edición, Oxford - Inglaterra, Oxford University Press
- Cambridge Dictionary (2023). Pop music. Recuperado el 21 de febrero de 2023, de <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles-espanol/pop>
- Delgado, J. A. (2019). MUSICA Y LITERATURA EN CUENCA. EL PASILLO. PERFORMATIVIDAD IDENTIDAD E HISTORIA. Editorial Don Bosco.
- Freire, C. (2011). Variaciones: maestría de música (vol. III). Cuenca: Universidad
- Frith, S., Straw, W., & Street, J. (2001). The Cambridge Companion to Pop and Rock. Cambridge: Cambridge University Press.
- Godoy, P. (2013). El Pasillo: Genero inmortal de los ecuatorianos. Quito, Carla Bordillo Colorado
- Guerrero B. (2002). Pasillos y Pasilleros del Ecuador. Quito-Ecuador.
- Guerrero, P. (2004–2005). Enciclopedia de la Música Ecuatoriana (I ed., Vol. II). Quito, Ecuador: Corporación Musicología Ecuatoriana.

- Granda, W. (2004). El Pasillo Ecuatoriano: Noción de identidad sonora. Quito: Iconos, Flasco Ecuador.
- Herrera, J. (26 de octubre de 2012). La identidad musical del Ecuador: El Pasillo. RICIT, (4), 58-70. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4181034>
- Hughes, B., & Lavengood, M. (s.f.). Introduction to harmonic schemas in pop music. <https://viva.pressbooks.pub/openmusictheory/chapter/intro-to-pop-schemas/>
- Kawakami, G. (1975) Arranging popular music : a practical guide. Guia practica para arreglos de la musica popular. Primera Edición, Tokyo - Japón, Yamaha Music Fundation.
- Kramarz, V. (2007) The Pop Formulas: Harmonic Tools of the Hit Makers. Mel Bay Publications.
- Mathes, J. (2006). The Analysis of Musical Form. Primera Edición, Londres - Inglaterra, Editorial Pearson.
- Mora, J. (2014). Gala del Pasillo Ecuatoriano: recital para violín solista, canto y orquesta de cámara [Tesis de Maestría, Universidad de Cuenca]. Repositorio Institucional de la Universidad de Cuenca. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/21094>
- Morocho, C. P. A. (2019). Arreglos de música tradicional ecuatoriana para bajo eléctrico. Universidad de Cuenca.
- Pinto, L. (2017). Arreglos Musicales I-Ms42-201800. Repositorio Académico UPC. <https://repositorioacademico.upc.edu.pe/handle/10757/648354>
- Pop. (2010, octubre 29). Solo importa el rap. <https://hiiphop.wordpress.com/2010/10/29/60/>
- Sans, J. (s.f). Un nuevo concepto del tiempo musical: el minimalismo. Academia. https://www.academia.edu/2560619/Un_nuevo_concepto_del_tiempo_musical_el_minimalismo
- Sebesky, D. (1975). The Contemporary Arranger. Alfred Publishing.
- Shepherd, J. (2003). Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World: Performance and production. A&C Black
- Szekely, K. (2004). Enseñanza Musical Profesional (1ra ed., Vol. 1). Málaga, España: Ediciones Maestro S. L.

Vergara, S. (2021, noviembre 16). ¿Qué son las texturas musicales y cuáles son sus tipos?.
 Marcatto Blog de
 música. <https://thehouzerecords.com/que-son-las-texturas-musicales-y-cuales-son-sus-tipos/>

Warner, T. (2003). Pop music - Technology and creativity: Trevor Horn and the digital revolution. Routledge.

Winkler, P. (1978). Toward a theory of popular harmony. Theory Only, 4(2), 3-26.

Linkografía

Avance, revista. (1992). Paredes Herrera, Pasión y Vida del Pasillo.
<https://www.revistavance.com/ediciones-anteriores/ano-2019/octubre-de-2019/166-bicentenario/1251-paredes-herrera-pasion-y-vida-del-pasillo.html>

Yanza, M., & Patricio, J. (2014). Gala del pasillo ecuatoriano: recital para violín solista canto y orquesta de cámara.

Suarez, P., & Javier, J. (2014). Adaptaciones y arreglos de tres pasillos para dúo de guitarra.

Senal Memoria. (2016). Olimpio Cárdenas, Acuérdate de Mí.
<https://www.senalmemoria.co/articulos/olimpio-cardenas-acuerdate-de-mi>

Torres, I., & Patricia, V. (2014). Estudio de la Corporeidad en el Pasillo Ecuatoriano.

La Música Tradicional de la Sierra Ecuatoriana.
 (2008). <http://laguitarradecuena.blogspot.com/>. Recuperado 7 de marzo de 2023, de <http://laguitarradecuena.blogspot.com/2008/08/la-musica-tradicional-de-la-sierra.html>

Videoteca

Trio los Caballeros. (2015). [@trioscaballeros7408]. (215, agosto 13). Trio Los Caballeros - ACUERDATE DE MÍ (Pasillo).
 Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=yULnhOv-zP8>

VAMOSECUADOR [@vamosecuador]. (2010, febrero 10). Julio Jaramillo - "Horas de pasión". Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=1kiEL2dC1rw>

Score

Horas de Pasión

Arr: Xavier Barrera

Introducción

Voz

Guitarra eléctrica

Piano

Bajo eléctrico

Batería

Gtr. eléc.

Pno.

E.B.

Bat.

simile.

©XaviSant2024

[A] Horas de Pasión

The musical score is for a piece titled "Horas de Pasión" (Hours of Passion), marked with a repeat sign and a box containing the letter 'A'. The score is written for five instruments: Voice (Voz), Electric Guitar (Gtr. eléc.), Piano (Pno.), Double Bass (E.B.), and Drums (Bat.). The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 11 to 16. The second system covers measures 17 to 22. The vocal line includes lyrics in Spanish. The electric guitar part includes chord symbols and dynamic markings. The piano part includes dynamic markings. The double bass part includes dynamic markings. The drums part includes dynamic markings and a simile marking.

Voz

Oh tú mi li - rio
Per do na yo me

Gtr. eléc.

D7/F# Gm Gm9(maj7)

Pno.

E.B.

Bat.

Voz

blan - co mi vir - gen pu - do - ro - sa a quien a - do - ro cie - go con
duer - mo so - ñan - do/en tu/her - mo - su - ra des - pier - to/y me/e - na - je - na tu

Gtr. eléc.

Bb A dim D7(#11)/G# Gm9(maj7) Bb A dim

Pno.

E.B.

Bat.

simile.

Horas de Pasión 3

Voz

fér - vi - da pa - sión Cuan - do te mi-ro/y te/ha - blo mu - jer la más her -
 má - gi-co/es - plen - dor A ti se/a-cer-ca/el al - ma co - mo la lin - fa -

Gtr. eléc.

D7 G m7 F#m7 F m7 E7(11)(b13) E#maj7 A7 D7 D7/F#

mp *f* *mf*

Pno.

mp *f* *mf*

E.B.

mp *f*

Bat.

mp *f*

Voz

mo - sa no sé que/a-lien-to má - gi - co me que - ma/el co - ra - zón
 pu - ra se/a - cer - ca/a la ri - be - ra pa - ra be - sar la flor

Gtr. eléc.

G m9(maj7) Bb7 A dim D7 G m7

f

Pno.

f

E.B.

f

Bat.

f *simile.*

4 32

Gtr. eléc. *Gm9(maj7)* *A dim* *Interludio* *Horas de Pasión* *D7* *A $\flat$ 7($\flat$ 5)* *Gm*

mf

Pno. *mf*

E.B. *mf*

Bat. *mf* *simile.*

36

Gtr. eléc. *A dim* *D7* *A dim* *Gm7*

Pno. *f*

E.B.

Bat.

B Horas de Pasión 5

Voz

Per - dó - na - me yo te/a - mo nin - gún ser de la tie - rra
 A - mor es el que lle - na las ho - ras de mi vi - da

Gtr. eléc.

41 G m9(maj7) Bbmaj9 Eb/G

Pno.

41 mf

E.B.

41 mf

Bat.

41 mf simile.

Voz

po - drá/a - do - rar - te tan - to co - mo te/a - do - ro yo
 El que mi ser trans - for - ma en cul - to de pa - sión

Gtr. eléc.

45 Eb7 E dim7 F7 Cm F7 Bbmaj7

Pno.

45 f

E.B.

45 f

Bat.

45

Horas de Pasión

6
49

Voz

Es - ta pa - sión sa - gra - da que mi/ex - is - tir en - cie - rra
El que mi pe - cho de - ja Tu/i - ma - gen ben - de - ci - da

Gtr. eléc.

mf *A dim* *D 7* *A b7(b5)* *G m* *f*

Pno.

mf *mp*

E.B.

mf *f*

Bat.

f

53

Voz

1.
al co - no - cer - te/oh vir - gen en mi/al - ma des - per - tó
el que/ha - ce de tu nom - bre mi can - to/y mi/o - ra - ción

Gtr. eléc.

mp *B b maj 7* *D 7/F #* *G m 9(maj 7)*

Pno.

53

E.B.

mf

Bat.

mf *simile.*

Solo Horas de Pasión 7

57 2.

Voz

tó
ción

Gm

Gm9(maj7)

A dim7

D7

A $\flat$ 7($\flat$ 5)

Gm7

Gtr. eléc.

mp

Pno.

mp

mp

f

mp

E.B.

mp

mp

f

p

Bat.

mp

mf

mp

f

mp

62

Gm7/F

E dim7

E $\flat$ 7

D7($\sharp$ 9)

Gm9(maj7)

Gtr. eléc.

Pno.

E.B.

Bat.

8
66

Gtr. eléc.

Pno.

E.B.

Bat.

A dim7

Horas de Pasión D7

A>7 Gm9

f mp f mp f mp

70

Gm7/F

Edim7

E♭7

D7(#9)

Gm9(maj7)

Gm9(maj7)

Gtr. eléc.

Pno.

E.B.

Bat.

mf mf mf

simile.

Score

Acuerdate de mi

Andante = 85

Comp: Luis Alberto Valencia

Introducción

Arr: Xavier Barrera

Score for "Acuerdate de mi" (Andante = 85). The score includes parts for Voice (Voz), Electric Guitar (Guitarra eléctrica), Piano (Piano), Electric Bass (Bajo eléctrico), and Drums (Batería). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into an Introduction and a main section.

Introduction:

- Voz:** Rests for the first two measures, then a whole note rest in the third measure, followed by a repeat sign and a whole note rest in the fourth measure. Tempo marking: *rit.* (first two measures), *a tempo* (last two measures).
- Guitarra eléctrica:** Chords: C, B dim, B $\flat$, A m, A m. Dynamics: *f* (third measure), *f* (fourth measure).
- Piano:** Chords: C, B dim, B $\flat$, A m, A m. Dynamics: *f* (third measure), *f* (fourth measure).
- Bajo eléctrico:** Chords: C, B dim, B $\flat$, A m, A m. Dynamics: *f* (third measure), *f* (fourth measure).
- Batería:** Chords: C, B dim, B $\flat$, A m, A m. Dynamics: *f* (third measure), *f* (fourth measure).

Main Section (Measures 6-10):

- Gtr. eléc.:** Chords: B 7, B $\flat$ 7, A m, A m, B 7/A. Dynamics: *mf* (6), *mp* (7), *f* (8), *f* (9), *f* (10).
- Pno.:** Chords: B 7, B $\flat$ 7, A m, A m, B 7/A. Dynamics: *mf* (6), *mp* (7), *f* (8), *f* (9), *f* (10).
- E.B.:** Chords: B 7, B $\flat$ 7, A m, A m, B 7/A. Dynamics: *mf* (6), *mp* (7), *f* (8), *f* (9), *f* (10).
- Bat.:** Chords: B 7, B $\flat$ 7, A m, A m, B 7/A. Dynamics: *mf* (6), *mp* (7), *f* (8), *f* (9), *f* (10).

©XaviSant2024

Acuerdate de mí

rit. **A** *a tempo*

Voz

a cuer da te de mí en tus ho - ras som -

Gtr. eléc.

E/G# Am E7(#11)/A# Am9

Pno.

mp

E.B.

Bat.

simile.

Voz

bri - as, en tus ho - ras de di - cha a - cuér - da - te de mí

Gtr. eléc.

B dim7 E7 B dim7 E7 Am

mp *mf*

Pno.

mf *mp*

E.B.

Bat.

Acuerdate de mí

21 3

Voz

Mi nom - bre se - rá/el bál - sa - mo en tu me - lan - co -

Gtr. eléc.

A m9 Em7(♯5) A7

Pno.

mp

E.B.

Bat.

simile.

24

Voz

lí - a tu voz se rá/el men - sa - je de lo que pien - so/en

Gtr. eléc.

Dm9 Dm9 B/D♯ B7

Pno.

mp *mf*

E.B.

Bat.

simile.

Acuerdate de mí

4
28

Voz

ti — el re-cuer-do su - bli - me de lo que pien-so/en ti

E/G# E7 C E7(9)/G# E7(9)/G# Am7

Gtr. eléc.

mf f

Pno.

f mf mf f

E.B.

mf f

Bat.

Interludio

33 Am B7/F# Dm/F Am6 Am

Gtr. eléc.

p mp mf cresc.

Pno.

p mp mf cresc.

E.B.

p mp mf cresc.

Bat.

mf simile. f cresc.

Acuerdate de mí

B 7/F# F A m 5

Gtr. eléc. *f*

Pno. *f*

E.B. *f*

Bat. *simile.* *f*

B

Voz *mf* Por le - jos que te/en - cuen - tres llé - va-me/en tu me - mo - ria haz cuen - ta que mi

Gtr. eléc. *mf* *f*

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

E.B. *mf*

Bat. *mf*

A m F F 7 D m 7 G 7/B C C 7 C 9 A aug/C#

Acuerdate de mi

6

Voz

som - bra ca - mi - na jun - to / a ti Yo se - gui - ré tus pa - sos a - sí ca - lla - da -

Dm9 G7#5 C9 E7(9) E7/G#

Gtr. eléc.

mf

Pno.

mf *f* *mf*

E.B.

f *mf* *f*

Bat.

52

Voz

men - te por do - quie - ra que va - yas a - cuér - da - te de

Am9 Am6/F# B7 B7/A

Gtr. eléc.

mf *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f*

Pno.

mf *f* *mf* *f*

E.B.

mf

Bat.

mf

Acuerdate de mí

7

56

Voz

mi ————— por do - qui - era que va - yas a - cuér - da - te de

E7 E7/G# C D/F# E/G#

Gtr. eléc.

f *mf*

Pno.

f *f* *mf*

E.B.

f

Bat.

60

Voz

1. mi ————— por do - que - ra que mi ————— A m⁶

2. mi ————— A m⁹

A m A m A m A m

Gtr. eléc.

mp *mf* *f*

Pno.

mp *mf* *f*

E.B.

mp *mf* *f*

Bat.

mp *mf* *f*