

# UCUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

**Elaboración de cinco arreglos de pasacalles ecuatorianos para cuarteto de guitarra clásica: montaje cameral.**

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

Autor:

Wilson Andrés Calle Ordoñez

CI: 0105715643

Correo electrónico: andrescalle5\_5@hotmail.com

Tutor:

Mgs. Víctor Lenin González Orellana

CI: 0103817516

**Cuenca, Ecuador**

27-junio-2022

# UCUENCA

## Resumen

El presente trabajo de titulación presentará la realización de cinco arreglos de pasacalles elaborados originalmente para piano y voz, a cuarteto de guitarra. Los pasacalles seleccionados son: “*Ambato tierra de flores*”, “*Chulla quiteño*”, “*Chola cuencana*”, “*Soy del Carchi*”, y “*Guayaquileño, madera de guerrero*”, cada uno de estos pasacalles es emblema dentro de su ciudad ya que en sus letras ejemplifican lo mejor de cada ciudad. A su vez se hablará acerca del contexto histórico de cada obra y sobre sus aspectos técnicos musicales. Al final se ejemplificará todos los arreglos con tablas comparando la partitura original digitalizada o la partitura en la que se basó para realizar el arreglo, además de las técnicas musicales que se usaron para elaborar los mismos.

***Palabras clave:*** Pasacalle. Arreglos. Cuarteto de guitarra clásica. Ambato tierra de flores. Chulla quiteño. Chola cuencana. Soy del Carchi. Guayaquileño madera de guerrero.

# UCUENCA

## Abstract

The present bachelor of titulation will presents the accomplishment of five adjustments of pasacalles elaborated originally for piano and voice, to quartet of guitar, these pasacalles selected are: "*Ambato tierra de flores*", "*Chulla quiteño*", "*Chola cuencana*", "*Soy del Carchi*" and "*Guayaquileño, madera de guerrero*", it should be noted that each of these parades is an emblem within their city since in their lyrics they exemplify the best of each city. At the same time, the historical context of each work will be discussed and its musical technical aspects will be discussed. In the end, it will be exemplified with an arrangement, all the musical techniques that were used to elaborate them.

**Keywords:** Pasacalle. Arrengements. Classic guitar quarter. Ambato tierra de flores. Chulla quiteño. Chola cuencana. Soy del Carchi. Guayaquileño madera de guerrero.

## Índice

<b>CAPÍTULO 1: El Pasacalle y sus autores .....</b>	<b>15</b>
<b>1.1 Breve reseña histórica .....</b>	<b>16</b>
<b>1.1.1 Importancia del género .....</b>	<b>18</b>
<b>1.2 Influencia en el panorama musical ecuatoriano.....</b>	<b>18</b>
<b>1.2.1 Tabla sobre los actuales intérpretes .....</b>	<b>20</b>
<b>1.3 Compositores relevantes del género pasacalle .....</b>	<b>21</b>
<b>CAPÍTULO 2: Elaboración de los cinco arreglos .....</b>	<b>24</b>
<b>2.1 Características a tomar en cuenta para la elaboración de los arreglos.....</b>	<b>25</b>
<b>2.1.1 Armonización .....</b>	<b>26</b>
<b>2.1.2 Movimiento melódico .....</b>	<b>28</b>
<b>2.1.3 Ritmo .....</b>	<b>29</b>
<b>2.1.4 Melodía en el pasacalle .....</b>	<b>30</b>
<b>2.1.5 Armonía en el pasacalle .....</b>	<b>30</b>
<b>2.1.6 Ritmo en el pasacalle.....</b>	<b>31</b>
<b>2.2 Breve descripción de los cinco pasacalles seleccionados .....</b>	<b>32</b>
<b>2.2.1 Ambato tierra de flores .....</b>	<b>32</b>
<b>2.2.2 Chulla quiteño.....</b>	<b>33</b>
<b>2.2.3 Chola cuencana.....</b>	<b>33</b>
<b>2.2.4 Soy del Carchi .....</b>	<b>34</b>
<b>2.2.5 Guayaquileño, madera de guerrero .....</b>	<b>35</b>
<b>2.3 Tabla de cada obra sobre la tonalidad, compás y forma .....</b>	<b>35</b>
<b>2.3.2 Chulla quiteño.....</b>	<b>38</b>
<b>2.3.3 Chola cuencana.....</b>	<b>40</b>
<b>2.3.4 Soy del Carchi .....</b>	<b>42</b>
<b>2.3.5 Guayaquileño, madera de guerrero .....</b>	<b>44</b>
<b>CAPÍTULO 3: Desarrollo y análisis de los arreglos .....</b>	<b>46</b>
<b>3.1 Ambato tierra de flores.....</b>	<b>45</b>
<b>3.2 Chulla quiteño .....</b>	<b>54</b>
<b>3.3 Chola cuencana.....</b>	<b>63</b>
<b>3.4 Soy del Carchi .....</b>	<b>74</b>



# UCUENCA

3.5 Guayaquileño madera de guerrero.....	80
Conclusiones .....	86
Recomendaciones .....	89
Bibliografía .....	90
Anexos .....	92

## Índice de tablas

Tabla 1: Tabla sobre los actuales intrpretes.....	20
Tabla 2: Compositores relevantes del pasacalle.....	22
Tabla 3: Ambato Tierra de Flores.....	36
Tabla 4: El Chullita Quiteño.....	38
Tabla 5: Chola Cuencana.....	40
Tabla 6: Soy del Carchi .....	42
Tabla 7: Guayaquileño Madera de Guerrero .....	44
Tabla 8: Ambato Tierra de Flores (Compás 1-8).....	45
Tabla 9: Ambato Tierra de Flores (Compás 9-16).....	46
Tabla 10: Ambato Tierra de Flores (Compás 17-24).....	47
Tabla 11: Ambato Tierra de Flores (Compás 25-32).....	48
Tabla 12: Ambato Tierra de Flores (Compás 33-40).....	49
Tabla 13: Ambato Tierra de Flores (Compás 41-49).....	50
Tabla 14: Ambato Tierra de Flores (Compás 50-57).....	51
Tabla 15: Ambato Tierra de Flores (Compás 58-65).....	51
Tabla 16: Ambato Tierra de Flores (Repeticiones y Codas).....	53
Tabla 17: Chulla Quiteño (Compás 1-6).....	54

# UCUENCA

Tabla 18: Chulla Quiteño (Compás 7-14).....	55
Tabla 19: Chulla Quiteño (Compás 7-14 repetición).....	56
Tabla 20: Chulla Quiteño (Compás 15-22).....	57
Tabla 21: Chulla Quiteño (Compás 15-22 repetición).....	58
Tabla 22: Chulla Quiteño (Compás 23-30).....	59
Tabla 23: Chulla Quiteño (Compás 31-38).....	60
Tabla 24: Chulla Quiteño (Compás 39-46).....	61
Tabla 25: Chulla Quiteño (Compás 47-54).....	62
Tabla 26: Chola Cuencana (Compás 1-8).....	63
Tabla 27: Chola Cuencana (Compás 9-16).....	64
Tabla 28: Chola Cuencana (Compás 17-24).....	65
Tabla 29: Chola Cuencana (Compás 25-32).....	66
Tabla 30: Chola Cuencana (Compás 33-40).....	67
Tabla 31: Chola Cuencana (Compás 41-48).....	68
Tabla 32: Chola Cuencana (Compás 49-56).....	69
Tabla 33: Chola Cuencana (Compás 57-64).....	70
Tabla 34: Chola Cuencana (Compás 65-72).....	71
Tabla 35: Chola Cuencana (Compás 73-80).....	72
Tabla 36: Chola Cuencana (Compás 81-88).....	73
Tabla 37: Soy del Carchi (Introducción).....	74
Tabla 38: Soy del Carchi (Introducción repetición).....	75
Tabla 39: Soy del Carchi (Compás 1-8).....	76
Tabla 40: Soy del Carchi (Compás 9-17).....	77
Tabla 41: Soy del Carchi (Compás 18-25).....	78
Tabla 42: Soy del Carchi (Compás 26-33).....	79

# UCUENCA

Tabla 43: Guayaquileño madera de guerrero (Introducción) .....	80
Tabla 44: Guayaquileño madera de guerrero (Compás 1-8) .....	81
Tabla 45: Guayaquileño madera de guerrero (Compás 9-16) .....	82
Tabla 46: Guayaquileño madera de guerrero (Compás 17-24) .....	83
Tabla 47: Guayaquileño madera de guerrero (Compás 25-31) .....	84
Tabla 48: Guayaquileño madera de guerrero (Compás 32-33) .....	85

## Índice de ilustraciones

Ilustración 1: Ambato Tierra de Flores .....	37
Ilustración 2: Chullita Quiteño .....	39
Ilustración 3; Chola Cuencana .....	40
Ilustración 4; Soy del Carchi .....	42
Ilustración 5; Guayaquileño Madera de Guerrero .....	45

## Índice de figuras

Figura 1: Ambato Tierra de Flores .....	95
Figura 2: Chulla Quiteño .....	99
Figura 3: Chola Cuencana .....	103
Figura 4: Soy del Carchi .....	106
Figura 5: Guayaquileño, Madera de Guerrero .....	109
Figura 6: Carlos Rubira Infante .....	110
Figura 7: Rafael Carpio Abad .....	110
Figura 8: Alfredo Carpio Flores .....	111
Figura 9: Ciudad de Ambato .....	112
Figura 10: Ciudad de Quito .....	112

## Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

---

Wilson Andrés Calle Ordoñez en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Elaboración de cinco arreglos de pasacalles ecuatorianos para cuarteto de guitarra clásica: montaje cameral", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

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

Cuenca, 27/06/2022



---

Wilson Andrés Calle Ordoñez

C.I: 0105715643

## Cláusula de Propiedad Intelectual

---

Wilson Andrés Calle Ordoñez, autor/a del trabajo de titulación **“Elaboración de cinco arreglos de pasacalles ecuatorianos para cuarteto de guitarra clásica: montaje cameral”**, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 27/06/2022



---

Wilson Andrés Calle Ordoñez

C.I: 0105715643

# UCUENCA

## Dedicatoria

Este trabajo de titulación se la dedico a Dios y a la Virgen, ya que han sido pilares en mi religión y crecimiento personal.

A mi papá Wilson Calle, el gran hombre que me formó, me guio y más que nada me enseñó todos esos excelentes valores, consejos, que se quedaran en mi vida para siempre. Además de ser un gran ejemplo para mi vida.

A mi querida mamá Julia Ordoñez, mi amorosa y siempre buena mamita, gracias por ese amor incondicional y más que nada ese apoyo a pesar de que no siempre fui un buen hijo. Los amo papitos

A mi abuelito Felipe por su amor, historias y locuras. Se desde el cielo está viéndome y cuidándome, donde quiera que este, te extraño abuelito.

A mi hermana Joha, que a pesar de nuestras diferencias siempre estuviste allí para apoyarme, no podría pedir mejor hermana.

A mi gran tía, Fanny, por su amor y cariño. Además de su gran paciencia, amor y fuerza, que ha demostrado, jamás dejándonos solos.

A mis hermanitos pequeños David y Mateo, a pesar de que no pude tener hermanos propios pequeños, ustedes dos han estado allí, y gracias a ustedes jamás me sentí solo.

A mis amigos (Diego, Raúl, Isma, Joel), gracias por acompañarme en casi todas las etapas de mi vida y jamás dejarme solo.

Y para finalizar, mi hermosa compañera de vida, mi amor, mi gran esposa, Patricia Cárdenas, por estar conmigo casi toda mi vida, por ser mi apoyo incondicional a pesar de todas las diferencias, por su amor y confianza, hasta que la muerte nos separe, Te Amo.

## Agradecimiento

En primer lugar, quiero agradecer a Dios que me dio la salud, para poder conseguir todos estos logros en mi vida, y permitirme hacerlo con las personas que más amor.

Luego agradecer a toda mi familia que, a pesar de la distancia, siempre he sentido ese gran apoyo, haciendo realidad mi sueño de ser profesional.

A todos los distinguidos docentes de la carrera de Artes Musicales, por toda su experiencia, enseñanzas que me han brindado durante todos estos años, en especial al Mgs. Víctor González, quien me ha acogido, guiado con firmeza, pero sobre todo con confianza y amistad para poder culminar este trabajo de titulación.

# UCUENCA

## Introducción

El presente trabajo de titulación, tiene como objeto de estudio el proceso de elaboración de arreglos de pasacalles tradicionales ecuatorianos para cuarteto de guitarra clásica y su puesta en escena. De entre muchos pasacalles se ha escogido cinco, los mismos que fueron compuestos en honor a varias ciudades del Ecuador (Guayaquil, Quito, Cuenca, Ambato y Carchi), convirtiéndose en el emblema representativo de cada una; de igual manera sus compositores son considerados como músicos de reconocida trayectoria en el país; dentro de la composición de música popular ecuatoriana y la utilización especial de géneros ecuatorianos tradicionales, como en este caso el pasacalle.

En este trabajo de titulación los arreglos a trabajar son: *Guayaquileño, madera de guerrero* del autor Carlos Rubira Infante<sup>1</sup>, *Chulla Quiteño* del autor Alfredo Carpio Flores<sup>2</sup>, *Chola Cuencana* del autor Rafael Carpio Abad<sup>3</sup>, *Ambato Tierra de Flores* del Autor Carlos Rubira Infante y *Soy del Carchi* del autor Jorge Salinas Cexelaya<sup>4</sup> respectivamente.

---

<sup>1</sup> Compositor ecuatoriano nacido en Guayaquil, el 16 de septiembre de 1921, fallece el 18 de septiembre del 2018 en Guayaquil, destacado por componer más de 500 composiciones desde los 15 años en las que destacan géneros ecuatorianos como el, pasillo, pasacalle, aire típico, san juanitos, etc.

<sup>2</sup>Compositor ecuatoriano nacido en Quito el 18 de septiembre de 1909, fallece el 26 de septiembre de 1956 en Quito"

<sup>3</sup> Compositor ecuatoriano nacido en Cuenca, el 23 de octubre de 1905, fallece el 12 de febrero del 2004 en Cuenca, destacado por componer desde los 20 años destacándose en ritmos ecuatorianos como pasillos, pasacalles, fox incaicos, etc.

<sup>4</sup> Compositor ecuatoriano nacido en El Guabo, el 11 de octubre de 1915, fallece el 4 de abril de 1997 en Guayaquil, destacado por componer temas con una dulce melodía, destacándose en ritmos ecuatorianos como pasillos pasacalles, san juanitos, etc.



# UCUENCA

Dentro de los procesos de montaje de repertorios de conciertos, para ensambles de guitarra, se hace necesario contar con diversos materiales camerales, y se encuentra una problemática; el escaso material para el formato de cuarteto de guitarra clásica, que trabajen especialmente géneros populares ecuatorianos y en este caso los pasacalles, (que han sido escritos originalmente para voz y piano). Los pasacalles han sido escogidos en este trabajo de titulación por considerarse obras emblemáticas dentro del país, ya que cada una de ellas representa o identifica a una ciudad importante del Ecuador, de esta manera se hace necesario proponer la creación de este material.

El crear arreglos de pasacalles ecuatorianos para el formato de cuarteto de guitarra clásica dentro de un ámbito en el cual no existe el material suficiente que abarque ritmos y géneros ecuatorianos, acrecentará el material y ampliara el repertorio para cuartetos de guitarra clásica; como ya se mencionó el género musical escogido es el pasacalle.

Para los guitarristas clásicos realizar ensambles profesionales e interpretar música ecuatoriana, llama la atención ya que el material que existe no es suficiente y sobre todo es necesario para impulsar no solo al instrumento como tal; si no, a la música ecuatoriana dentro de la ciudad de Cuenca.

Entonces la hipótesis sería considerada como: La elaboración de arreglos de pasacalles para cuarteto de cuerdas acrecentará el repertorio concertístico en el área de la guitarra.

El objetivo principal es: ***Elaborar cinco arreglos de pasacalles ecuatorianos, para cuarteto de guitarra clásica.*** Pero también se debe contextualizar la época y período en el que se crearon los pasacalles seleccionados, junto a su autor sobre lo que se utilizará en el presente tema de tesis. Debemos determinar los lineamientos técnico-musicales, que se utilizarán para la elaboración de los arreglos. Para que finalmente se pueda exponer el modelo de trabajo establecido en un arreglo musical del repertorio seleccionado.

# UCUENCA

El presente tema de investigación optará por tener dos enfoques directos:

Los objetivos específicos son:

**Contextualizar la época y el periodo en el que se crearon los pasacalles seleccionados, junto a su autor en base a lo que se utiliza en el presente trabajo de titulación.**

**Determinar los lineamientos técnico-musicales, que se utilizarán para la elaboración de los arreglos.**

**Exponer el modelo de trabajo establecido en un arreglo musical del repertorio seleccionado.**

**Presentar el modelo de la puesta en escena de los arreglos de los pasacalles para cuarteto de guitarra clásica en concierto.**

Dentro del marco teórico en el presente tema de investigación consiste en la investigación del pasacalle y sus orígenes, también en algunas obras en la cual el autor se está basando, en autores de gran renombre como lo son Carlos Rubira Infante, Alfredo Carpio Flores, Rafael Carpio Abad y Jorge Salinas Cexelaya. Ellos tienen un innumerable repertorio musical de ritmos nacionales del Ecuador; de las cuales se ha escogido el género de los pasacalles y dentro del mismo algunas de sus obras para la transcripción y posteriormente el arreglo de las obras ya antes mencionadas. Las obras tienen un significado importante para cada una de las ciudades o personajes en las cuales sus autores se inspiraron; ya que muchas de ellas son consideradas como un segundo himno.

## CAPÍTULO 1

### El Pasacalle y sus autores

*“Nunca olvidaremos el fervor popular por bailar los pasacalles en las calles de nuestro lindo Ecuador, de parejas muy bien vestidas, en las noches de fiesta, con la frente en alto, junto al bullicio de las serenatas nocturnas, los primeros amores de miradas cruzadas y profundas, enamoramientos y amoríos, coqueteos, besos volados, entonando la canción popular a viva voz, al ritmo del candoroso pasacalle, de música de compás de marcha, tocada por una banda o charanga callejera”.*

*Luis Rivadeneira Játiva*

En el presente capítulo hablaremos sobre la historia del pasacalle, su importancia y la influencia que tiene en la sociedad hasta la actualidad. El pasacalle se origina hace mucho tiempo atrás por lo que necesitamos saber sus detalles más a profundidad para tener un acercamiento al tema. También hablaremos sobre los diferentes compositores del pasacalle, su vida, datos relevantes, y, por último, pero no menos importante, realizaremos una breve descripción de las obras que se analizarán posteriormente para saber su origen y su trascendencia tanto para el artista como para el público.

# UCUENCA

## 1.1 Breve reseña histórica

El pasacalle es un género popular ecuatoriano de movimiento Allegro, que es similar al paso doble español; mantienen el mismo ritmo, compás y estructura general, por lo que en sus inicios a principios del siglo XX se lo llamó paso doble criollo (Guerrero F. P., 2005).

Cabe recalcar que el pasacalle ecuatoriano no se debe confundir con el passacaglia europeo, ya que el mismo está más inspirado en el pasacalle de Bolivia, aunque este sea de carácter religioso. También existe un parentesco entre el Pasacalle y el One Step de Estados Unidos por el acompañamiento y compás (Guerrero F. P., 2005).

La palabra pasacalle era un vocablo que servía para referirse en general, a la música mestiza ecuatoriana. En los años 40 luego de la guerra con el Perú (1941) y la mutilación territorial (1942); el terremoto en Ambato (1949); y el auge de la radiodifusión ecuatoriana; la antigua polka, alcanzo su propia personalidad convirtiéndose en el “Pasacalle Ecuatoriano”, en la canción que canta a las ciudades, convirtiéndose en un segundo himno, a las bellezas naturales, a la mujer ecuatoriana, al perdido orgullo nacional.

Este género se convirtió en el himno popular de muchas urbes, cabe mencionar como por ejemplo: *Guayaquileño madera de guerrero*, del compositor Carlos Rubira Infante (véase, fig. 5); *La Chola cuencana*, del compositor Rafael Carpio Abad (véase, fig. 6) ; *El chulla quiteño*, del compositor Alfredo Carpio Flores (véase, fig. 7); *Soy del Carchi*, del compositor Jorge Salinas Cexelaya y *Ambato tierra del flores* y *Altivo Ambato*, del compositor Carlos Rubira Infante (véase, fig. 5), etc. (Aguirre, 2012).

El pasacalle mantiene un tempo presto y está estructurado por una introducción, acompañado de dos partes con estribillos, que sirven de puente o enlace entre la parte A que

# UCUENCA

siempre está en una tonalidad menor, y una parte B que generalmente se encuentra en tonalidad mayor.

Según Hernán Gallardo Moscoso el pasacalle tiene su origen en el paso doble español y en la “Cuadrilla”, (Es un tipo de danza de salón, estuvo de moda a principios de la primera guerra mundial), su baile es elegante y zapateado, para Segundo Luís Moreno, el pasacalle es una danza popular con movimiento de pasodoble y de carácter rítmico y melódico del San Juanito (Guerrero F. P., 2005). A su vez según Pablo Guerrero presume que esta obra es una designación genérica, pues ciertas piezas populares de danza también recibían este calificativo; por ejemplo, *Recuerdo del 14 y 15 de noviembre de 1877*, está en compás de 3/4, también el *Opus 186* compuesto en el año 1979 también está en 3/4 y fue compuesta por Carlos Amable Ortiz (Guerrero F. P., 2005).

En la biblioteca Carlos Rolando de la ciudad de Guayaquil se registra un pasacalle compuesto en el año 1876 por el compositor Manuel Vásquez titulado *La Guarandeña*. Este mismo ha desatado una gran duda entre muchos musicólogos ya que no existen pasacalles registrados de una fecha tan anterior, algunos musicólogos también piensan que el ritmo de *La Guarandeña*, pertenece a otros géneros que estaban en pleno apogeo en esos años tal y como “*Los tonos de Oración*”, que estaban estructurado por un compás de 4/4 y a su vez tenían ese “aire” similar en ritmo y sentido de la obra, a lo que hoy conocemos como pasacalle.

Hoy en día los pasacalles se han vuelto un segundo himno para la mayoría de las ciudades del Ecuador, porque son entonados en las festividades cívicas de cada ciudad, tales como, su independencia o su fundación, también se entonan pasacalles en las conocidas fiestas de pueblo y fiestas privadas. Dentro del contexto histórico el pasacalle es un género musical de danza y baile de pareja enlazada, está en 2/4 y por lo general se encuentra en tonalidad menor. La cifra metronómica es de negra = 140

# UCUENCA

## 1.1.1 Importancia del género

El pasacalle ocupa un lugar importante como género musical dentro de Ecuador, como se puede observar en las ciudades, pueblos e incluso existen obras dedicadas a lugares de renombre dentro de alguna ciudad, estas obras eran composiciones cívicas del arraigo y consideradas como un segundo himno.

Como se ha mencionado anteriormente, sus textos están inspirados en la arquitectura, en los paisajes, en sus lugares turísticos, entre otros. Del lugar al que se le dedica un pasacalle, también se dedican muchos pasacalles a la vida cotidiana.

El pasacalle gana importancia en la región andina y litoral en el siglo XX gracias a las conmemoraciones cívicas y religiosas de los pueblos y ciudades en las que generalmente se interpretaban estas obras.

Inclusive hoy en día se siguen escuchando en toda fiesta tradicional de cada ciudad, y no específicamente se escuchan de manera única, si no también se puede escuchar muchos pasacalles de otras ciudades, dentro de una misma ciudad.

## 1.2 Influencia en el panorama musical ecuatoriano

El pasacalle tuvo una gran difusión a principios del siglo XX, ya que por lo general las bandas de militares, las bandas de pueblo, los discos de pizarra y partituras ejecutadas inmediatamente permitieron que este género se desplazara por todo el panorama musical ecuatoriano.

El pasacalle es un género musical alrededor del cual varios artistas han desarrollado su repertorio y carrera artística, por ejemplo, vale la pena destacar el trabajo desarrollado por: El dúo Benites y Valencia, el Grupo Tradición, el Trio Colonial, Julio Jaramillo, los Auténticos de Manabí, entre otros.

# UCUENCA

Hoy en día se puede ver que los pasacalles se siguen entonando, la mayoría de artistas populares mantienen al pasacalle tal y como es en cuanto a melodía, armonía y ritmo, mientras que otros artistas fusionan el género con algunos otros ritmos, agregando instrumentos, pero sobre todo mantienen la esencia del pasacalle.

Los pasacalles en el transcurso de la historia musical del Ecuador fueron creados por compositores, que le dieron vida al mismo; pero también es importante destacar que existen intérpretes que le han dado actualidad, con aportes desde su propia perspectiva. Las diferentes ejecuciones han servido para que el pasacalle no desaparezca con el paso del tiempo, sino que se proyecte de una manera actualizada en cada músico que trata de llevar estas obras a su mejor nivel de ejecución, lo cual es evidente en las redes sociales y cuando escuchamos la radio, o asistimos a fiestas populares y eventos sociales, que hacen de este género uno de los más populares para amenizarlos.

A continuación, se presentará una tabla en el que se podrá observar a mayor detalle a algunos de los actuales intérpretes que han ejecutado algunos pasacalles incorporando nuevas propuestas dándole un diferente estilo.

## 1.2.1 Tabla sobre los actuales intérpretes

Tabla 1:

Tabla sobre los actuales intérpretes

<b>Obra</b>	<b>Autor y Compositor</b>	<b>Interprete</b>	<b>Observaciones</b>
<i>Chola Cuencana</i>	<i>Autor: Ricardo Darquea</i> <i>Música: Rafael Carpio Abad</i>	<i>Walter Novillo</i>	<i>Mezcla la obra con el género pop en el ritmo, pero mantiene su estructura formal y armonía.</i>
<i>Palomita Errante</i>	<i>Autor: Marco Vinicio Bedoya</i> <i>Música: Fausto Huayamabe</i>	<i>La toquilla</i>	<i>Agrega una guitarra eléctrica a la instrumentación, con un estilo cercano al rock. Mantiene armonía, melodía y ritmo.</i>
<i>Azogueñita Linda Guambrita</i>	<i>Autor y música Aurelio Ochoa</i>	<i>Ana Lucia Proaño</i>	<i>Mezcla el estilo tecno con el pasacalle conservando la armonía y la melodía, pierde mucho el ritmo del pasacalle. Se transforma en músicaailable para fiestas.</i>
<i>El Mendigo</i>	<i>Autor y música: Nicolás Fiallos</i>	<i>Bellaliz</i>	<i>Al igual que Ana Lucia Proaño esta intérprete ejecuta los pasacalles incluyendo el estilo tecno conservando la melodía y armonía con un tempo más rápido.</i>



# UCUENCA

			<i>También en la melodía se agrega muchos Fillers ajenos a la partitura original</i>
<i>El Farrista quiteño</i>	<i>Autor: Marco Vinicio Bedoya Música: Luis H. Salgado</i>	<i>Ney Moreira</i>	<i>En este caso se omite la voz, esta misma la lleva un requinto y una guitarra en ciertas partes, aunque en mayor parte el requinto. Va acompañado por dos guitarras, bajo y percusión menor. Se mantiene la armonía melodía y ritmo</i>
<i>Chulla Quiteño</i>	<i>Autor: Luis A. Valencia Música: Alfredo Carpio</i>	<i>Trío “Los conquistadores”</i>	<i>Al igual que en “La toquilla” se usa guitarra eléctrica en el estribillo como repetición. Se mantiene como géneroailable con su mismo ritmo y armonía.</i>

*Nota: tabla realizada por Andrés Calle*

## 1.3 Compositores relevantes del género pasacalle

Dentro de nuestro país han existido grandes compositores que se han destacado por tener una gran variedad de obras en el marco de los géneros musicales ecuatorianos, muchos de ellos han dedicado gran espacio de su repertorio a la creación de pasacalles basados en textos propios y ajenos; mismos que señalamos a continuación:

# UCUENCA

**Tabla 2:**

**Compositores relevantes del pasacalle**

<b>Compositores</b>	<b>Obra</b>
<i>Salvador Bustamante Celi (Loja, 1876 – Loja, 1935)</i>	<i>Valiente Macara</i>
<i>Custodio Sánchez Meza (Babahoyo, 1896 – Guayaquil, 2000)</i>	<i>Lindo Quito de mi Vida</i>
<i>Luis Humberto Salgado (Cayambe, 1903 – Quito, 1977)</i>	<i>El Farrista Quiteño</i>
<i>Rafael Carpio Abad (Cuenca, 1905 – Cuenca 2004)</i>	<i>Chola Cuencana</i>
<i>Alfredo Carpio (Cuenca, 1909 - Cuenca, 1956)</i>	<i>Chulla Quiteño</i>
<i>Jorge Salinas Cexelaya (El Guabo, 1915 - Guayaquil, 1997)</i>	<i>Soy del Carchi</i>
<i>Nicolás Fiallos (Baños, 1919 – Quito, 2022)</i>	<i>El Mendigo</i>
<i>Jorge Salas Mancheno (Riobamba, 1921 – Quito 2016)</i>	<i>Balcón Quiteño</i>

# UCUENCA

<i>Carlos Rubira Infante (Guayaquil, 1921 – Guayaquil, 2018)</i>	<i>Guayaquileño, Madera de Guerrero y Ambato Tierra de Flores</i>
<i>José Antonio Jara (Machala, 1922 – Zaruma, 1979)</i>	<i>Cariño Eterno</i>
<i>Marco Vinicio Bedoya (Guayaquil, 1960 – Guayaquil, 1998)</i>	<i>Palomita Errante</i>
<i>Rosendo Jarrin (Salcedo, desconocido)</i>	<i>Salcedo Tierra Mia</i>
<i>Lupita Tamayo (Cotacachi, desconocido)</i>	<i>Mi lindo Quito</i>

*Nota: tabla realizada por Andrés Calle*

## CAPÍTULO 2

### Elaboración de los cinco arreglos

*“El pasacalle es un himno transformado en canción, expresado a través de la música, el cual es sinónimo de fiesta para la gente que la escucha por medio de las bandas populares que las entonan atravesando las calles de la patria chica de, su ciudad”.*

*Alicia Cevallos*

En el presente capítulo hablaremos sobre las diferentes técnicas de arreglos en base a libros de diferentes autores, también abordaremos las obras en las cuales se trabajarán los arreglos, los aspectos musicales de cada obra, para este punto se elaborará una tabla de contenidos y una breve descripción histórica de las obras para la elaboración de los arreglos.

# UCUENCA

## 2.1 Características a tomar en cuenta para la elaboración de los arreglos

En esta parte hablaremos sobre los concejos que nos brindan algunos músicos de gran renombre en el área arreglistica todo esto en base para poder usar estos concejos para la elaboración de nuestros arreglos. Más aun en el caso de Zamacois ya que su libro, (Tratado de la armonía), nos ayuda en el área de cuatro voces tal y como es en este trabajo de titulación que es cuarteto de guitarras

En el contexto creativo tenemos la teoría sobre la creación arreglistica que nos manifiesta que en el instante en que se ejecuta un arreglo debemos tener en cuenta la tesitura que tiene el instrumento que se desea tocar y si son los mismos fraccionar cada uno.

Lo que se debe tener en cuenta con las estructuras acordales es inherente ya que depende de la opinión del arreglista y su técnica. Escritura de 4 voces debe de conservar en primera instancia el ritmo, la armonía, la melodía y de sobrar una voz se pueden usar métodos como:

Duplicar la melodía una octava abajo.

Duplicar la melodía una octava arriba.

Agregar una voz también cómo denominado “Fillers” y estos a su vez tienen más opciones:

Notas acordales, son notas que rellenan la melodía cuando esta “muere” y se llaman acordales porque el relleno son notas del acorde en el que se está trabajando.

Notas no acordales, son notas que rellenan la melodía cuando esta “muere” y se llaman no acordales porque el relleno no son notas del acorde en el que se está trabajando. Sin embargo, en el instante de duplicar las voces se debe dar importancia al cruce de las mismas que debe ser seguro, pero evitarse lo más que se pueda.

# UCUENCA

A pesar de ser un libro de arreglos para orquesta moderna, sirven mucho las técnicas que se pueden emplear para la realización de un arreglo sea cual sea el cuarteto dispuesto a trabajar (Herrera, 1996).

## 2.1.1 Armonización

Según Joaquín Zamacois en su libro “Tratado de la armonía libro 1”

*“Cada nota que sea ejecutada constituye una parte armónica, tomando en cuenta si las notas son todas distintas o si hay iguales. El mismo es costumbre usarlo cuando no intervienen partes armónicas vocales sino instrumentales. Se debe diferenciar entre segmentos armónicos reales y de redoblamiento. Reales si se tiene para una melodía propia; y de redoblamiento las que solo se rigen a reproducir al unísono, a la 8va, o a otra ampliación del unísono, la melodía de otra voz”* (Zamacois, 1945).

Para escribir a cuatro voces un acorde de tres sonidos, Forzosamente debe duplicarse uno de estos. Y la nota duplicada queda reforzada en sonoridad, lo cual influye de manera importante en la del acorde (Zamacois, 1945).

No es únicamente la sonoridad del acorde lo que interesa al compositor, sino también el curso metodológico de las partes armónicas. Y como que no siempre ambos aspectos son conciliables, algunas veces hay que sacrificar uno en favor del otro, lo cual se hace según aconsejan las circunstancias y según lo que, en la ocasión se prefiere.

Los mejores grados para duplicar según Zamacois son:

El primero, cuarto y quinto grado y el peor grado que se puede duplicar es la sensible o el séptimo grado. Y para el resto de grados se hace una categoría en la cual el primero a duplicar sería el segundo luego el sexto y al final el tercero (Zamacois, 1945).

# UCUENCA

En el “*comienzo y final*”: No existe obligación alguna de empezar o terminar los trabajos con una nota determinada del acorde en la voz superior, pero hay que tener en cuenta de que la finalización con la tónica (que es la fundamental del acorde) es la de mayor carácter conclusivo, y con la quinta del acorde es la de menor carácter conclusivo. La finalización con la tercera también resulta muy terminante, si la melodía proviene de la tónica (Zamacois, 1945).

Para la disposición y realización, duplicando el bajo debemos tomar en cuenta: en general debe duplicarse el bajo de un acorde de 6ta solo cuando la realización duplicando una de las otras voces no resulta satisfactoria.

Los mejores grados para duplicar son el primero, quinto y cuarto, siendo el cuarto el mejor de todos para duplicar, aunque también el segundo grado resulta muy buena opción.

En el otro caso duplicar en el grado de séptima y de tercera resultan mediocres (Zamacois, 1945).

Armonizar es crear la armonía para una melodía determinada. Ello supone la elección de los acordes que deben construir dicha armonía y la realización de los mismos conforme con las normas referentes al particular.

La armonización de una melodía determinada puede ser (si la melodía se presta a ello) considerando dicha melodía como cualquiera de las partes armónicas que intervienen conjuntamente. Así, en una armonización a cuatro partes, puede ser considerada como soprano, como contralto, tenor o bajo. Más los trabajos de armonización se limitan, generalmente, en el estudio de la armonía (Piston, 1998).

Este libro de Joaquín Zamacois abre el concepto de arreglos a 4 voces a otro sistema el cual te da pautas para que puedas armonizar y tener ideas centradas de la realización de los

# UCUENCA

arreglos, principalmente para cuatro voces, que en este caso sirve mucho para un cuarteto de guitarra clásica” (Zamacois, 1945).

## 2.1.2 Movimiento melódico

“Melodía es una sucesión organizada de sonidos musicales con algún significado estético o artístico. Aunque hay mucho dicho y escrito sobre el tema, no hay reglas para la melodía. Tampoco hay un límite preciso entre “melodía” y “sucesión de sonidos”(Alchourron, 2001).

En este libro de Rodolfo Alchourron nos dice que dos notas sucesivas producen una melodía y estas a su vez pueden ir de diferentes formas, *Dirección* (ascendentes, descendentes, horizontales), *Duración* (Largo a corto, corto a largo, largo a largo, corto a corto), *Continuidad* (Separados, anexos), *Altura* (Grado conjunto, salto, repetición), *Relación con la escala* (Diatónico, cromático), *Intensidad* (Fuerte a suave, suave a fuerte, fuerte a fuerte, suave a suave).

Con estos aspectos musicales en base a la melodía podemos usar los mismos para nuestros arreglos en voces que en algunos puntos que no se pueda o no se tenga claridad de que poder hacer. Y a su vez se puede jugar con los mismos gracias a los movimientos contrarios, es decir si la melodía en *dirección* asciende, la segunda guitarra puede descender, si en *duración* la melodía va de largo a largo, podemos usar en otra guitarra, corto a corto siempre y cuando las notas se mantengan fieles a las del acorde, y así sucesivamente podemos ir usando las diferentes formas que se nos mencionan para generar un mejor acompañamiento en las diferentes voces de las guitarras.

Se considera prohibido el intervalo de 4ta (Aumentada, Tritono mayor) y todo intervalo aumentado (Zamacois, 1945).



# UCUENCA

Se puede trabajar con intervalos disminuidos que existen en la tonalidad, siempre y cuando el intervalo disminuido tenga su correcta resolución a distancia de semitono en dirección contraria a la del intervalo disminuido (Zamacois, 1945).

## 2.1.3 Ritmo

Para realizar arreglos en el ritmo es muy común la alteración de las notas que se están usando, por ejemplo, en vez de usar dos negras, usamos cuatro corcheas. Algo muy utilizado en las partes finales de una frase o en la transición de parte A, B, vendría a ser los falsos finales, ya que este mismo termina dando una sensación de que concluye una obra o la sección, pero lo que buscamos es que siga la obra con más fuerza, cuando tenemos un compás de dos tiempos, es muy común usar dos semicorcheas y una corchea en ese compás.

Otra opción que tenemos es cambiar el ritmo original que se maneja en alguna sección, dándole un aire nuevo a la obra, pero tampoco es muy recomendado que se altere durante demasiado tiempo, porque tiende a que se pierda la sensación original de la obra. Un ejemplo es llevar el ritmo en quintas con un *“palm mute”*.

También que se lleven arpeggios sobre el acorde perteneciente al compás, realizar escalas desde el acorde que empieza la sección hasta el acorde del final de la sección, el cambio de figuración aun llevando el ritmo es otra opción, es decir, en vez de cuatro corcheas, dos negras u ocho semicorcheas.

# UCUENCA

## 2.1.4 Melodía en el pasacalle

Según el autor el pasacalle se caracteriza porque su melodía es cerrada, esto quiere decir que no hay saltos grandes, tampoco tésituras amplias, la melodía por lo general no pasa de una octava.

Otra característica es que la melodía siempre está acompañada por una segunda voz, que es un intervalo de tercera inferior. Cabe recalcar que la melodía por lo general está en base al acorde, es decir que al empezar cada compás la melodía toca la tónica del acorde, puede ser octava arriba. Muy pocas veces la melodía empieza por otra nota que no sea la tónica, aunque si cabe recalcar que la melodía empieza por notas del acorde, es decir, que puede empezar por la tercera o quinta del acorde.

## 2.1.5 Armonía en el pasacalle

Según el autor la armonía en el pasacalle es muy sencilla, se encuentra en modo menor que por lo general cambia a mayor al ir a la segunda parte. Se divide en dos partes: parte A que es la armonía principal en tonalidad menor, la armonía se mueve en base a los acordes con esto nos referimos que, si la melodía está en tonalidad de Dm pues los acordes durante la sección A serán Dm, F, Am o A7, (por lo general el acorde de quinta, se le cambia a un acorde de quinta siete).

Es muy común que antes de que pasar a la parte B ya se module dos compases antes. La parte B es muy corta por lo general dura de ocho a dieciséis compases e igual que la anterior los acordes que se usan pertenecen a la tonalidad usando la tercera, quinta y máximo séptima, esta última siendo una nada más para volver a la parte A.

# UCUENCA

No existe una razón de movimiento entre los acordes, esto significa que no precisamente tiene que moverse de tónica, tercera y quinta. Muchas veces se repite la tónica, la tercera o quinta, no precisamente en ese orden, todo esto fue hecho a decisión del compositor.

## 2.1.6 Ritmo en el pasacalle

Según el autor el pasacalle se caracteriza por tener un ritmo muy marcado en sus corcheas, eso quiere decir que dentro de sus dos tiempos por compas las 4 corcheas tienen que sonar muy marcadas, empezando siempre con la tónica del acorde respectivo del compás, seguido del acorde del compás, luego la quinta del acorde del compás y culminando por el acorde del compás una vez más.

Otra manera de poder interpretar un pasacalle es que, en vez de tocar el acorde, tocamos la tónica del acorde, dicho esto sería: tónica del acorde, tónica, quinta, tónica.

Un elemento que se usa mucho en el pasacalle y generalmente en varios ritmos del Ecuador, al momento que se cierra una frase o se cambia de parte, (A-B-C, etc.), A modo cromático un cierre, esto quiere decir que empezamos con la tónica en la primera corchea, (por ejemplo, D), luego agregamos un sostenido para la segunda corchea (#D), para la tercera corchea subimos medio tono más, (E) y para la cuarta corchea finalizamos subiendo medio tono más, (F). todo esto mientras se usen corcheas (D, #D, E, F) y con esto completaríamos hasta la tercera del acorde. También podría usarse semicorcheas y con esto completaríamos hasta la quinta del acorde (D, #D, E, F, #F, G, #G, A).

Con respecto a la intensidad es muy importante que el ritmo se escuche o se marque bien, esto quiere decir que, al momento de interpretar los bajos, y sobre todo el acorde se tocaría en *f* (forte).

## 2.2 Breve descripción de los cinco pasacalles seleccionados

Para poder entender una obra, transcribirla, hacer una re armonización o hacer un arreglo, es necesario ubicarse en el contexto de la obra y su compositor. Los pasacalles manejan un mismo estilo lírico ya que la mayoría de estos hablan de ciudades, sitios y hasta barrios emblemáticos. En su estructura musical maneja un sistema binario, a su vez se puede decir que el carácter de estas obras es alegre a pesar de que la tonalidad está en menor.

Con todos estos detalles se ha optado por investigar las razones por las cuales el compositor decidió crear los pasacalles antes mencionados, en algunos casos se dará a conocer lo que el compositor dijo acerca de su obra y en otros se mencionará lo que los familiares cercanos al compositor podrían decir de la misma.

### 2.2.1 Ambato tierra de flores

El pasacalle *Ambato Tierra de Flores* fue compuesto en honor a la ciudad de Ambato (véase fig., 8) en 1948 cuando Carlos Rubira Infante decidió cambiar la música que pertenece a un poema de la autoría de Gustavo Egüez y que primeramente se le musicalizó en la década de 1940 con una canción del folklore peruano denominada “*Cholita*”.

Frente a La Plaza Colombia, hoy Mercado Modelo, había un bar donde cantantes y artistas podían demostrar sus habilidades. En una ocasión, asistió al lugar Carlos Rubira, en ese tiempo residía en Ambato trabajando en la Radio Continental. Cuando escuchó que se cantaba *Ambato Tierra de Flores*, con la música de la “*Cholita*”, no le agradó que tenga una melodía peruana; pues había pasado la guerra con la república del Perú en 1941.

Carlos Rubira decidió cambiar la música e hizo de la poesía de Gustavo Egüez un alegre pasacalle; ritmo con el que se canta hasta hoy en día (Zambrano, 2014).

# UCUENCA

## 2.2.2 Chulla quiteño

El pasacalle *Chulla Quiteño* fue compuesto en 1946 según la propia esposa de Alfredo Carpio Flores en Patate y que él mismo hizo texto en 1947. Según cuenta su esposa que el nombre de chulla quiteño lo puso ya que Alfredo Carpio se consideraba un chulla quiteño de unas “jorgas”. Como Carpio no sabía música formal, era José Ignacio Canelos, quien le transcribía las obras a partitura (Guerrero P. , 2011).

En las fiestas de Quito (véase, fig. 9), *El Chulla Quiteño* es un baile tradicional. Muchas personas desde diferentes lugares ya sea en los parques, casas, vehículos recrean este reconocido pasacalle. Y a la voz del viva Quito todos empiezan a bailar y a cantar.

Dentro de la canción nos habla de la guaragua que no es más que una calle de la zona urbana y se le dio fama gracias a esta canción. El chulla se identifica con gente alegre por eso el quiteño ama esta canción como un himno que lo sienten y llevan dentro de sus venas también se puede decir que el chulla era una persona correcta que tenía una flor en su terno y un sombrero lo que lo hacía especial. Siempre iba a reuniones, pero el pequeño detalle es que no tenía mucho dinero, pero eso si era muy sociable.

## 2.2.3 Chola cuencana

El pasacalle *Chola Cuencana* fue compuesto en honor a las “cholas” de la ciudad de Cuenca (véase, fig. 10 y 11), en 1949 mientras Rafael Carpio Abad trabajaba en la radio El Mercurio como pianista. Un dato muy inusual según el propio Rafael Carpio es que compuso la obra en 10 minutos aproximadamente. Mientras ensayaban para tocar en la radio, Rafael Carpio se dio cuenta que tenía 3 minutos de programa “muerto” entonces para no repetir las mismas canciones les pidió a sus cantantes que salieran un momento en lo que el componía una canción.

# UCUENCA

Las “cholas cuencanas” (véase, fig. 11) son un grupo de mujeres mestizas oriundas de la ciudad de Cuenca que se caracterizan por su ropa tejida muy llamativa. Se pueden distinguir fácilmente por sus largas trenzas a lado y las polleras coloridas y bordadas que llevan.

En honor a estas mujeres, el compositor cuencano Rafael Carpio Abad compuso el pasacalle *Chola Cuencana*, cuya letra pertenece al poeta Ricardo Darquea Granda, Rafael Carpio tomó las primeras estrofas del poema titulado “Alma de España” y en base a dicho poema lo musicalizó, de esta manera “nació” el himno a la *Chola Cuencana*.

## 2.2.4 Soy del Carchi

El pasacalle es *Soy del Carchi* fue compuesto en el año 1936 en la ciudad de Quito (véase, fig. 9). El mismo compositor Jorge Salinas Cexelaya declaró que los versos y melodía de esta obra fueron de la inspiración y admiración que tuvo hacia la provincia del Carchi cuando tuvo la oportunidad de conocerla en el año 1936.

En el año 1955 el Dúo “Las hermanitas Salinas”, Olga Salinas y Teresa Salinas, hijas de Jorge Salinas debutaron en la radio América de Guayaquil con el pasacalle ya mencionado, el acompañamiento estuvo a cargo de la orquesta de “Los Locos del Ritmo”. Este a su vez fue grabado en el año 1961 en la ciudad de Quito.

Como dato curioso podemos destacar que las ciudades alrededor de la provincia no tienen una obra “emblemática” como la que es *Soy del Carchi* así que se cambia el sustantivo Carchi y su gentilicio que se utiliza en la letra de la obra por el nombre del poblado al que se le quiere usar, por ejemplo: Soy de Ipiales tierra mía..., Soy de Otavalo tierra mía..., etc. (C., 2014)

# UCUENCA

## 2.2.5 Guayaquileño, madera de guerrero

El pasacalle *Guayaquileño, madera de guerrero* fue compuesto en honor a la ciudad de Guayaquil (véase, fig. 12) en el año 1943 mientras Carlos Rubira Infante se hallaba en la ciudad de Quito enseñando música a un coro, la canción surgió de una conversación entre él y sus alumnos mientras improvisaba, según Rubira, la canción recoge el sentimiento y rebeldía del pueblo guayaquileño.

Entre conversaciones Carlos Rubira les dijo a sus alumnos:

“Yo nací en esta tierra de bellas palmeras, de cristalinos ríos, de paisaje ideal. Nací en ella y la quiero y por ella, aunque yo muera, la vida yo la diera por no verla sufrir. Ahí me fallo la rima, pero seguí hablando de mi ciudad”.

Esta canción se ha usado en toda clase de eventos cívicos, como himno de Guayaquil, más también para fines propagandísticos y políticos (Cortés, 2003).

## 2.3 Tabla de cada obra sobre la tonalidad, compás y forma

En esta parte se procederá a explicar los aspectos musicales como la tonalidad, compas y forma de cada obra para lo cual se optó por hacer una partitura “sencilla” (*melodía, voz y cifrado*), de las obras originales adaptada digitalmente para guitarra.

# UCUENCA

## 2.3.1 Ambato tierra de flores

En la siguiente tabla el autor hace énfasis en la tonalidad de la obra Ambato tierra de flores, en el compás en el cual se ejecuta, así como las secciones en las que se maneja dicha tonalidad (A, B, C).

**Tabla 3:**

### *Ambato Tierra de Flores*

Nombre	Tonalidad	Compás	Forma	Imagen
<i>Ambato tierra de flores</i>	Dm	2/4	A	<p>En la parte A se maneja la tonalidad de Dm</p>
	D	2/4	B	<p>En la parte B modula a la tonalidad de D</p>
	Dm	2/4	C	<p>En la parte C vuelve a modular a Dm</p>

*Nota: tabla realizada por Andrés Calle*



# UCUENCA

## Ilustración 1:

### Ambato Tierra de Flores

## Ambato Tierra de Flores

### Pasacalle Ecuatoriano

Música: Carlos Rubira Infante

Letra: Gustavo Eguez

Transcripción: Andrés Calle

Parte A  
Dm F

Guitar

Am ba to tie rra de flo res tie rri ta lin da cu na de sol

9 A7 Dm A7

ba jo tu cie lo no hay sin sa bo res so lo hay can cio nes del co ra

16 Dm A7 Dm Bb

zon en tus con tor nos guar dan a mo res se cre tos dul ces de

23 A7 D Parte B D B7 Em

inspi ra cion En no ches blan cas de amor cu bri tus ca lles

29 A7 Dm Parte C F

de rit mosti bi os al son de mi gui ta rra mien tras la lu na da

35 A7 Dm

ba ful go res a los la men tos de mi can cion por que eres

42 F A7 Dm

tie rra de mis a mo res se cre tos dul ces de ins pi ra cion

*Transcripción digital para guitarra realizado por Andrés Calle sacada de la partitura de*

*SADRAM – casilla 3456 en 1963.*

# UCUENCA

## 2.3.2 Chulla quiteño

En la siguiente tabla el autor hace énfasis en la tonalidad de la obra Chulla Quiteño, en el compás en el cual se ejecuta, así como las secciones en las que se maneja dicha tonalidad (A, B, C).

**Tabla 4:**

### *Chulla Quiteño*

Nombre	Tonalidad	Compás	Forma	Imagen
<i>Chulla quiteño</i>	Am	2/4	A	<p>En la parte A se maneja la tonalidad de Am</p>
	F	2/4	B	<p>En la parte B modula hacia F</p>
	Am	2/4	C	<p>En la parte C vuelve a la tonalidad de Am</p>

*Nota: tabla realizada por Andrés Calle*

## Ilustración 2:

### Chulla Quiteño

## El Chullita Quiteño

### Pasacalle Ecuatoriano

Música y letra: Alfredo Carpio

Transcripción: Andrés Calle

Guitar

Parte A  
Am E7

Yo soy el Chu lli ta qui te ño la vi da me pa soen can ta  
lin das chi qui llas qui te ñas son due ñas de mi co ra zon

9 do pa ra mi to does un sue ño ba joes te mi cie loa ma do Las  
nohay mu je res en el mun do co mo las de mi can cion

18 La lo ma gran de y la Gua ra gua son to dos ba rrios tan que ri dos de mi  
25 gran ciu dad el Pa ne ci llo la pla za gran de po nen el se lloin con fun di ble de su  
33 ma jes tad Chu lla qui te ño e res el due ño dees te pre cio so pa tri mo nio na cio  
41 nal Chu lla qui te ño tu cons ti tu yes tam bien la jo ya dees te Qui to co lo  
49 nial La lo ma nial

Parte B  
F

Parte C  
C E7

Transcripción digital para guitarra realizado por Andrés Calle sacada de la partitura de la transcripción de Pablo Guerrero de la Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA Quito-Ecuador 1998.

# UCUENCA

## 2.3.3 Chola cuencana

En la siguiente tabla el autor hace énfasis en la tonalidad de la obra Chola Cuencana en el compás en el cual se ejecuta, así como las secciones en las que se maneja dicha tonalidad (A, B, A').

**Tabla 5:**

### *Chola Cuencana*

Nombre	Tonalidad	Compás	Forma	Imagen
<i>Chola Cuencana</i>	Dm	2/4	A	<p>En la parte A se maneja una tonalidad de Dm</p>
	F	2/4	B	<p>En la parte B maneja una tonalidad de F</p>
	Dm	2/4	A'	<p>En la parte A' se maneja una tonalidad de Dm</p>

*Nota: tabla realizada por Andrés Calle*

## Ilustración 3:

### Chola Cuencana

## Chola Cuencana Pasacalle Ecuatoriano

Música: Rafael Carpio  
Letra: Ricardo Darquea  
Transcripción: Andrés Calle

Parte A

Guitar

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of four staves of music. The first staff is labeled 'Parte A' and 'Guitar', showing a melodic line with chords Dm, F, A7, and Dm. The second staff continues the guitar part with chords F, A7, and Dm. The third staff is labeled 'Parte B' and shows a melodic line with chords Bb, Bb, and F. The fourth staff is labeled 'Parte A' and shows a melodic line with chords F, A7, and Dm. The lyrics are written below the notes, with some words followed by a blank line for a note.

Cho la cuen ca na mi cho la \_\_\_\_\_ ca pu lli to deA man cay \_\_\_\_\_

9 En tí can tan en tí ri en las a guas del Ya nun cay \_\_\_\_\_

17 Parte B En res Es pa ña que can ta \_\_\_\_\_ en Cuen ca del E cua dor \_\_\_\_\_

25 Parte A Con re ir de cas ta ñue las y llan to de ron da dor \_\_\_\_\_

*Transcripción digital para guitarra realizado por Andrés Calle sacada de la partitura de la GALANTERIA MUSICAL de los talleres gráficos de la universidad central en 1951.*



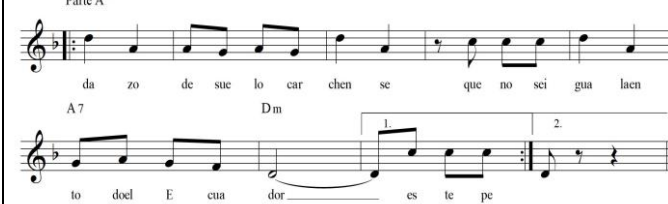
# UCUENCA

## 2.3.4 Soy del Carchi

En la siguiente tabla el autor hace énfasis en la tonalidad de la obra Soy del Carchi, en el compás en el cual se ejecuta, así como las secciones en las que se maneja dicha tonalidad (A, B, A').

**Tabla 6:**

### *Soy del Carchi*

Nombre	Tonalidad	Compás	Forma	Imagen
<i>Soy del Carchi</i>	Dm	2/4	A	<p>En la parte A se maneja la tonalidad de Dm</p> 
	Bb	2/4	B	<p>En la parte B se maneja la tonalidad de Bb.</p> 
	Dm	2/4	A'	<p>En la parte A' se maneja la tonalidad de Dm</p> 

*Nota: tabla realizada por Andrés Calle*

# UCUENCA

## Ilustración 4:

### Soy del Carchi

**Soy del Carchi**  
Pasacalle Ecuatoriano

Música y letra: Jorge Salinas Cexelaya  
Transcripción: Andrés Calle

Parte A  
F

Guitar

Soy del Car chi tie rra mi a tie rra lin da don de yo na

8 Dm F

Gtr. ci To dos pre gun tan por ve nir a ver te por co no

14 A7 Dm Parte B Bb

Gtr. cer te oh tie rra dea mor En es ta tie rra que bri da que

20 F

Gtr. re res son co mo flo res sus lin das mu je res

25 1. 2. Parte A'

Gtr. — En es ta Es te pe da zo de sue lo car chen se

30 A7 Dm 1. 2.

Gtr. que no sei gua la en to do el E cua dor es te pe

Transcripción digital para guitarra realizado por Andrés Calle.



# UCUENCA

## 2.3.5 Guayaquileño, madera de guerrero

En la siguiente tabla el autor hace énfasis en la tonalidad de la obra Guayaquileño, Madera de Guerrero en el compás en el cual se ejecuta, así como las secciones en las que se maneja dicha tonalidad (A, B).

**Tabla 7:**

### *Guayaquileño Madera de Guerrero*

Nombre	Tonalidad	Compás	Forma	Imagen
<i>Guayaquileño, madera de guerrero</i>	Dm	2/4	A	<p>Esta la parte A se maneja la tonalidad de Dm</p> <p>Yo na cien es ta tie rra de las be llas pal me ras de crís ta lí nos En mi tie rrahay mu he res muy lín das y se re nas hay ru bus y mo ri os de pai sa jci de al; Na cien e elay la que ro y por e llanun que re nas y lo das son can cion; por e so con or gu llo fe can to you mi mue ra la vi da yo la die ra por no ver la su frir Gua ya qui tie rra por que lo quee llaen cie rra es hon ra de: cua dor Gua ya qui</p>
	F	2/4	B	<p>En su parte B modula a F</p> <p>le ño ma de ra de gue rre ro bien fran co muy va lien te ja le ño nohay ma die quien tei gua le co mohom bre de co ra je lo mas sien teel te mor Gua ya qui le ño de la tie rra mas lín da pe di goen mi can cion Gua ya qui le ño nohay na die quien tei gua le co da ci to de sue lo dees tejn men so: cua dor Gua ya qui cion mohom bre de co ra je lo di go en mi can</p>

*Nota: tabla realizada por Andrés Calle*



# UCUENCA

Ilustración 5:

Guayaquileño Madera de Guerrero

## Guayaquileño, Madera de Guerrero

Pasacalle Ecuatoriano

Música y letra: Carlos Rubira Infante

Transcripción: Andrés Calle

Parte A  
Dm

A 7

Guitar



Yo na cien es ta tic rra de las be llas pal me ras de  
En mi tie rrahay mu he res muy lin das y se re nas hay  
cris ta li nos ri os de pai sa jei de al Na cien e ellay la quie ro y  
ru bias y mo re nas y to das son can cion; por e so con or gu llo le  
por e llaaun que mue ra la vi da yo la die ra por no ver la su frir  
can to yoa mi tie rra por que lo quee llaen cie rra es hon ra deE cua dor  
Gua ya qui le ño ma de ra de gue rre ro bien fran co muy va lien te ja  
Gua ya qui le ño nohay na die quien tei gua le co mohom bre de co ra je lo  
mas sien teel te mor Gua ya qui le ño de la tie rra mas lin da pe  
di goen mi can cion Gua ya qui le ño nohay na die quien tei gua le co  
da ci to de sue lo dees tein men soE cua dor Gua ya qui cion  
mohom bre de co ra je lo di go en mi can

Transcripción digital para guitarra realizado por Andrés Calle.

## CAPÍTULO 3

### Desarrollo y análisis de los arreglos

*“El género llegó de España a Ecuador durante la época colonial, pero la tradición de producir pasacalles se perdió durante la década de los 70 del siglo XIX, para posteriormente ser rescatados en el siglo XX por Francisco Paredes Herrera, quien convierte el ritmo en uno de los vehículos de la nueva era musical de Ecuador.”*

*Daniel Herrero*

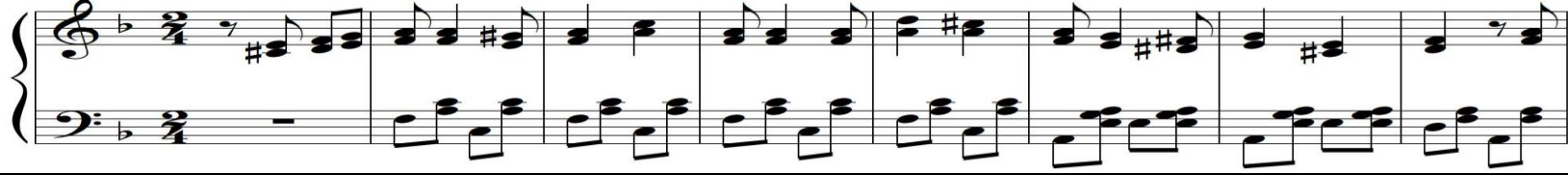
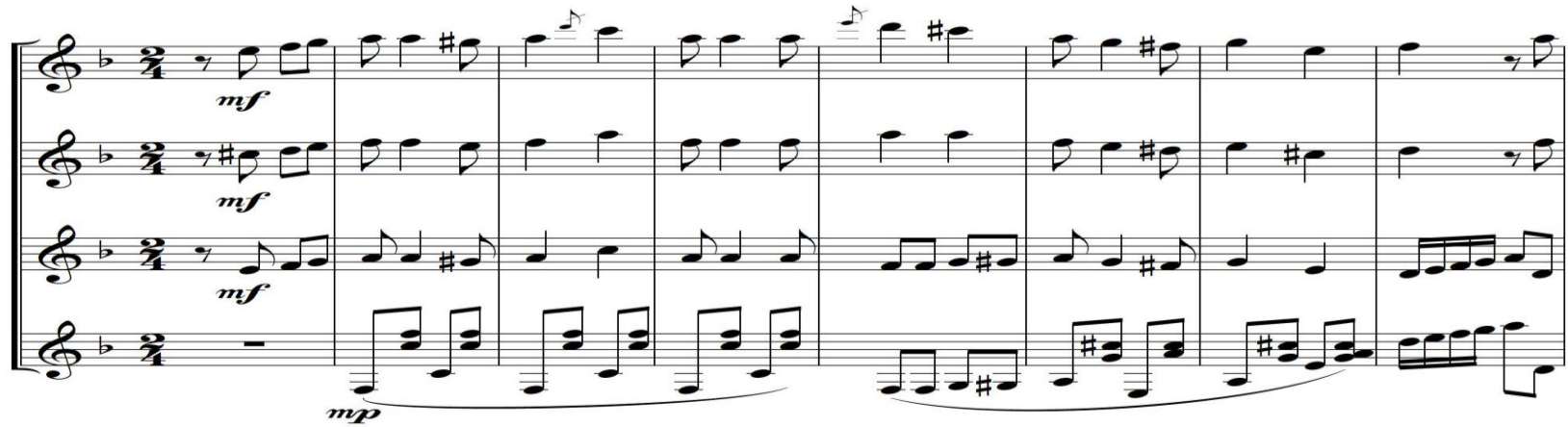
En el presente capítulo ejemplificaremos los arreglos comparando con la versión original, para esto extraeremos imágenes de los arreglos y de las partituras en las que se basaron los mismos, a su vez se comparará por frases de cuatro compases u ocho compases, depende de cada obra, todo esto realizaremos por tablas. Para una mejor referencia auditiva de los arreglos, los enlaces de los audios de cada una de las obras a continuación se encontrarán en la parte de anexos.

# UCUENCA

## 3.1 Ambato tierra de flores



Tabla 8:

Ambato tierra de flores (Compás 1 al 8)

Compás	1-8
Partitura Original	
Partitura Arreglo	
<b>Guitarra uno</b>	Lleva la melodía igual con excepción de dos ligaduras de modo descendente, una en el tercer compás y otra en el quinto compás.
<b>Guitarra dos</b>	Realiza un intervalo de tercera voz de la melodía, sin ningún cambio.
<b>Guitarra tres</b>	Se duplico la primera voz con una octava abajo durante los cuatro primeros compases y en el sexto y séptimo. En el quinto compás se optó por cambiar el ritmo, por ascender a modo cromático con una octava arriba de la cuarta guitarra. Para el octavo compás se hizo una escala ascendente con octava debajo de la cuarta guitarra, de D a A en semicorcheas, todo esto para terminar en un D para completar el acorde de Dm.
<b>Guitarra cuatro</b>	Llevo el ritmo tradicional del pasacalle adaptado al estilo de la guitarra clásica durante los 4 primeros compases, también el sexto y séptimo compás. En el quinto compás se cambia por ascender a modo cromático con una octava debajo de la tercera guitarra. Y en el octavo compás se hizo una escala ascendente con octava superior de la tercera guitarra, de D a A en semicorcheas, todo esto para terminar en un D para completar el acorde de Dm.

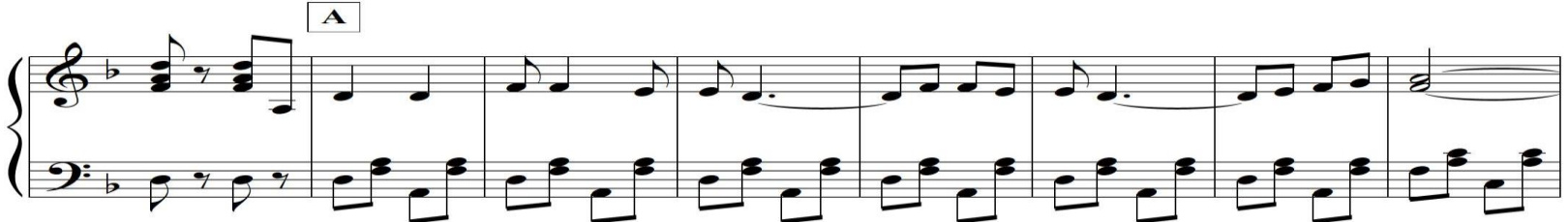

# UCUENCA

Tabla 9:  
Ambato tierra de flores (Compás 9 al 16)

Compás	9-16
Partitura Original	
Partitura Arreglo	
Guitarra uno	<p>Sigue llevando la melodía, con excepción del compás nueve y trece que se realizó una ligadura descendente de E a D.</p>
Guitarra dos	<p>Sigue con llevando la tercera debajo de la melodía.</p>
Guitarra tres	<p>En el compás nueve duplica la segunda guitarra, pero con una octava abajo. En el compás diez, doce y catorce realiza un <i>filler</i> de acompañamiento cromático a octava superior de la cuarta guitarra y con un acento en cada corchea. En el compás once y trece simplemente se hace el acorde que pertenece al compás. Los dos últimos compases duplica lo que hace la primera guitarra, pero con una octava abajo.</p>
Guitarra cuatro	<p>En el compás nueve duplica la primera guitarra, pero con octava abajo, en el compás diez, doce y catorce realiza un <i>filler</i> de acompañamiento cromático a octava inferior de la tercera guitarra y con un acento en cada corchea. En el compás once y trece realiza el ritmo del pasacalle con la diferencia que el acorde toca la tónica. Y el compás quince realiza el ritmo normal del pasacalle. Para al final en el compás dieciséis hacer en semicorcheas ritmo cromático descendente de A a D.</p>



# UCUENCA

**Tabla 10:**  
*Ambato tierra de flores (Compás 17 al 24)*

Compás	17-24
Partitura Original	
Partitura Arreglo	
<b>Guitarra uno</b>	En el compás dieciocho hasta el compás veintiuno lleva el ritmo en corcheas a modo de quintas con acento en todas las notas y además de un <i>palm mute</i> , el ritmo pasa a ser dos negras y en el compás veinticuatro vuelve al ritmo de corcheas.
<b>Guitarra dos</b>	Lleva <i>fillers</i> en base del acorde de D, en escala descendente a octava superior de la cuarta guitarra. En el compás veintidós y veintitrés cambia el ritmo del filler para llevarlo todo con semicorcheas ejecutando una pequeña finalización de la frase.
<b>Guitarra tres</b>	Lleva la melodía principal durante estos ocho compases.
<b>Guitarra cuatro</b>	Lleva <i>fillers</i> en base del acorde de D, en escala descendente a octava inferior de la segunda guitarra. En el compás veintidós y veintitrés cambia el ritmo del filler para llevarlo todo con semicorcheas ejecutando una pequeña finalización de la frase. Para el compás veinticuatro dejando la primera corchea como silencio, se opta, realizar con las siguientes tres corcheas una aproximación al siguiente compás en octavas (E, F, G), para volver al acorde de F.

# UCUENCA



**Tabla 11:**  
*Ambato tierra de flores (Compás 25 al 32)*

Compás	25-32
<b>Partitura Original</b>	
<b>Partitura Arreglo</b>	
<b>Guitarra uno</b>	Lleva la melodía sin hacer cambios
<b>Guitarra dos</b>	Lleva la tercera inferior de la melodía sin hacer cambios
<b>Guitarra tres</b>	Va haciendo arpeggios en los acordes de forma; tónica, tercera, quinta y tónica en octava superior. En el compás treinta y dos empezamos con la tónica en D y luego nos movemos de forma cromática superior e inferior seguido a octava superior de la cuarta guitarra.
<b>Guitarra cuatro</b>	Lleva el ritmo tradicional del pasacalle adaptado al estilo de la guitarra clásica, ejecutando los bajos y los acordes. En el compás treinta y dos empezamos con la tónica en D y luego nos movemos de forma cromática superior e inferior seguido a octava inferior de la tercera guitarra.



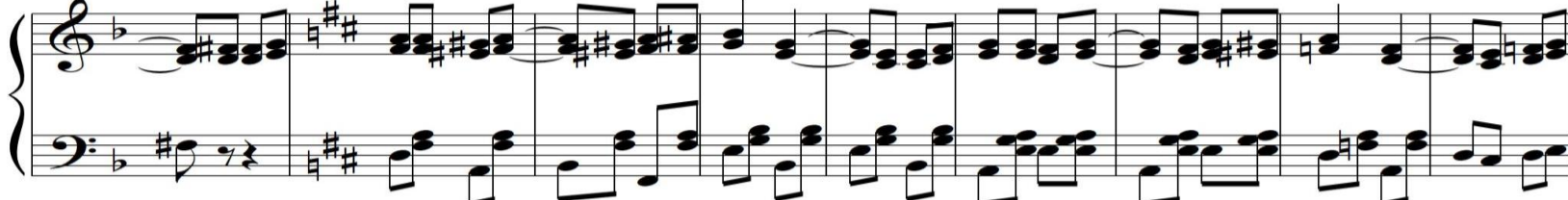

# UCUENCA

*Tabla 12:*  
*Ambato tierra de flores (Compás 33 al 40)*

Compás	33-40
<b>Partitura Original</b>	
<b>Partitura Arreglo</b>	
<b>Guitarra uno</b>	Lleva la melodía sin hacer cambios.
<b>Guitarra dos</b>	Lleva la melodía con un intervalo de tercera inferior de la melodía sin hacer cambios.
<b>Guitarra tres</b>	Lleva los acordes con una variación de ritmo, luego entona el acorde con notas a escala superior de la cuarta guitarra, todo esto intercalando en cada compás. En el compás cuarenta se realiza la escala de D en semicorcheas a octava superior de la cuarta guitarra.
<b>Guitarra cuatro</b>	Lleva los acordes en quintas con una variación de ritmo, luego entona el acorde con notas a escala superior de la cuarta guitarra, todo esto intercalando en cada compás. En el compás cuarenta se realiza la escala de D en semicorcheas a octava inferior de la tercera guitarra.

# UCUENCA

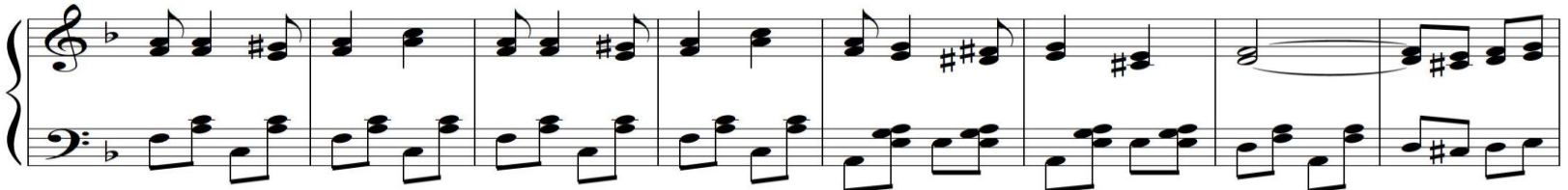
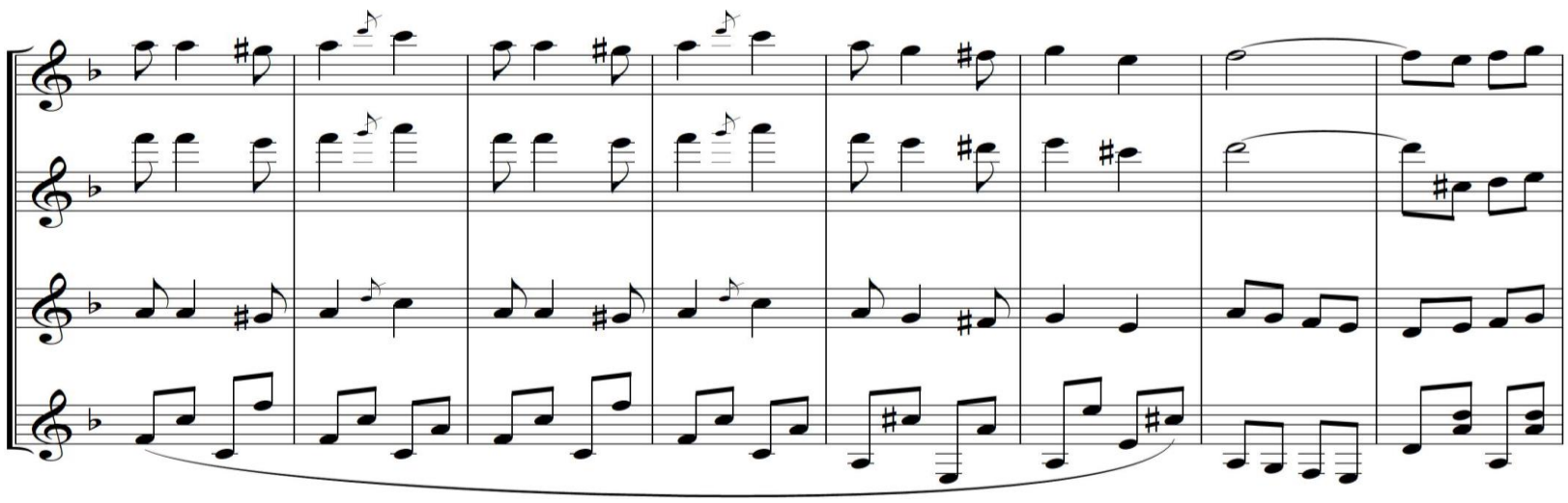
**Tabla 13:**  
Ambato tierra de flores (Compás 41 al 49)

Compás	41-49
Partitura Original	
Partitura Arreglo	
Guitarra uno	Lleva la melodía sin hacer ningún cambio
Guitarra dos	Realiza dos compases de arpeggios en los acordes, para luego realizar una variación de arpeggios en los acordes del mismo. Pero al final subir una octava con la tercera de la melodía.
Guitarra tres	Lleva un intervalo de tercera de la melodía.
Guitarra cuatro	Realiza dos compases de ritmo normal, para luego realizar una variación de arpeggios en los acordes del mismo. Para el final volver a realizar el ritmo normal.



# UCUENCA

**Tabla 14:**  
*Ambato tierra de flores (Compás 50 al 57)*

Compás	50-57
<b>Partitura Original</b>	
<b>Partitura Arreglo</b>	
<b>Guitarra uno</b>	Lleva la melodía sin cambios. En el compás cincuenta y uno, cincuenta y tres realiza dos ligaduras descendentes.
<b>Guitarra dos</b>	Lleva la tercera inferior de la melodía, pero a octava superior de la misma. En el compás cincuenta y uno, cincuenta y tres realiza dos ligaduras ascendentes.
<b>Guitarra tres</b>	Lleva la melodía sin cambios a octava inferior de la primera guitarra. En el compás cincuenta, cincuenta y dos realiza dos ligaduras descendentes. En el compás cincuenta y cinco realiza un filler descendente de A a D a octava superior de la cuarta guitarra para terminar la frase.
<b>Guitarra cuatro</b>	Lleva el ritmo con diferencia de que no se ejecuta el acorde completo. En el compás cincuenta y cinco realiza un filler descendente de A a D a octava superior de la cuarta guitarra para terminar la frase.

# UCUENCA

Tabla 15:

Ambato tierra de flores (Compás 58 al 65)

Compás	58-65
Partitura Original	
Partitura Arreglo	
Guitarra uno	Lleva la melodía sin cambios. En el compás cincuenta y nueve y sesenta y uno realiza dos ligaduras descendentes.
Guitarra dos	Lleva la tercera inferior de la melodía. En el compás cincuenta y nueve y sesenta y uno realiza dos ligaduras ascendentes.
Guitarra tres	Lleva la melodía sin cambios a octava inferior. En el compás cincuenta y ocho y sesenta realiza dos ligaduras descendentes.
Guitarra cuatro	Lleva el ritmo tradicional del pasacalle adaptado al estilo de la guitarra clásica.

# UCUENCA

Tabla 16:  
Ambato tierra de flores (Repeticiones y Codas)

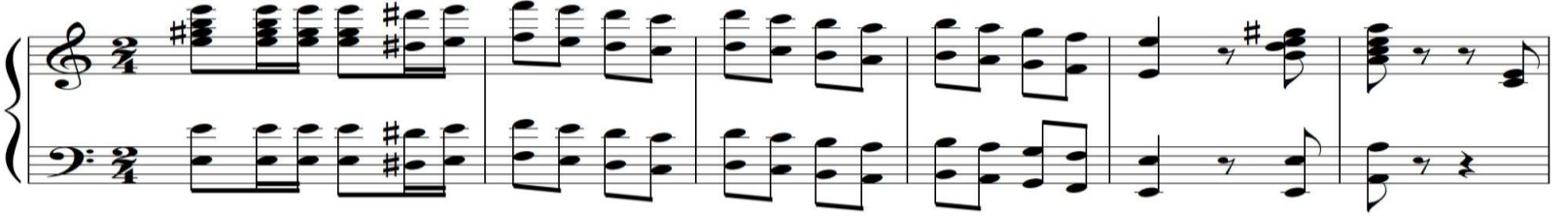

Compás	Repeticiones y Codas
Partitura Original	
Partitura Arreglo	
<b>Guitarra uno</b>	Lleva la melodía sin hacer cambios.
<b>Guitarra dos</b>	Lleva el intervalo de tercera de la melodía sin hacer cambios.
<b>Guitarra tres</b>	Lleva la melodía sin hacer cambios a octava inferior de la primera.
<b>Guitarra cuatro</b>	A diferencia de la partitura original, esta lleva el ritmo para que se mantenga la sensación del pasacalle hasta el final.

# UCUENCA

## 3.2 Chulla quiteño

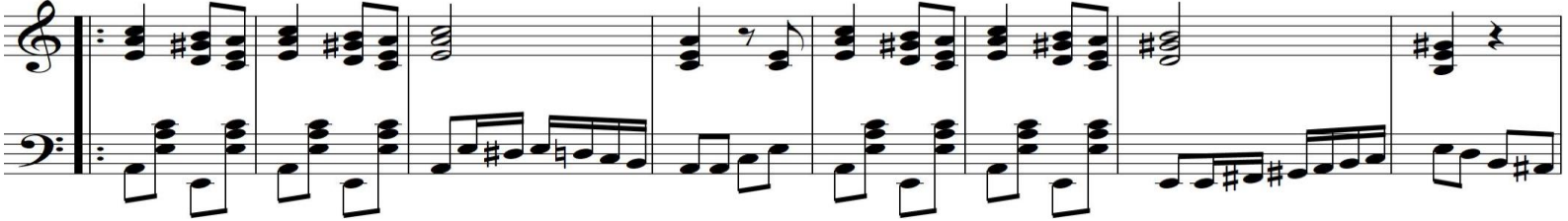

Tabla 17:

Chulla quiteño (Compás 1 al 6)



Compás	1-6
Partitura Original	
Partitura Arreglo	
Guitarra uno	Lleva la melodía sin hacer cambios.
Guitarra dos	Lleva la melodía, pero con una octava debajo de la primera guitarra.
Guitarra tres	Lleva la melodía, pero con dos octavas debajo de la primera guitarra.
Guitarra cuatro	Lleva el ritmo tradicional del pasacalle adaptado al estilo de la guitarra clásica en acordes con negra silencio de corchea y corchea. Los primeros tres compases en dirección de quintas, luego los acordes van en dirección descendente.

# UCUENCA

Tabla 18:  
Chulla quiteño (Compás 7 al 14)

Compás	7-14
Partitura Original	
Partitura Arreglo	
Guitarra uno	Lleva la melodía sin hacer cambios.
Guitarra dos	Lleva la tercera superior de la melodía, pero con una octava debajo de la primera guitarra.
Guitarra tres	Lleva el ritmo, en la parte de tocar los acordes va en quintas. En el compás diez realiza una escala descendente, y en el compás catorce hace otra escala, pero esta vez en modo ascendente.
Guitarra cuatro	Lleva el ritmo en notas simples, en vez de tocar todo el acorde se ejecuta la tónica.

**Tabla 19:**  
**Chulla quiteño (Compás 7 al 14 repetición)**

Compás	7-14 repetición
Partitura Original	
Partitura Arreglo	
Guitarra uno	Lleva la melodía sin hacer cambios.
Guitarra dos	Lleva la tercera superior de la melodía.
Guitarra tres	Lleva el ritmo, en la parte de tocar los acordes va en quintas. En el compás diez realiza un filler en base al acorde a octava superior de la cuarta guitarra. Y en el compás catorce hace otro filler en base al acorde a octava superior de la cuarta guitarra.
Guitarra cuatro	Lleva el ritmo en notas simples, en vez de tocar todo el acorde se ejecuta la tónica. En el compás diez realiza un filler en base al acorde a octava inferior de la tercera guitarra. Y en el compás catorce hace otro filler en base al acorde a octava inferior de la cuarta guitarra.





# UCUENCA

Tabla 20:  
Chulla quiteño (Compás 15 al 22)

Compás	15-22
Partitura Original	
Partitura Arreglo	
Guitarra uno	Lleva la melodía sin hacer cambios.
Guitarra dos	Lleva la melodía, pero con una octava debajo de la primera guitarra.
Guitarra tres	Lleva el ritmo, en la parte de tocar los acordes va en quintas. En el compás dieciocho realiza un pequeño filler de notas aledaña a la nota D para que no altere al compás.
Guitarra cuatro	Lleva el ritmo en notas simples, en vez de tocar todo el acorde se ejecuta la tónica.

# UCUENCA

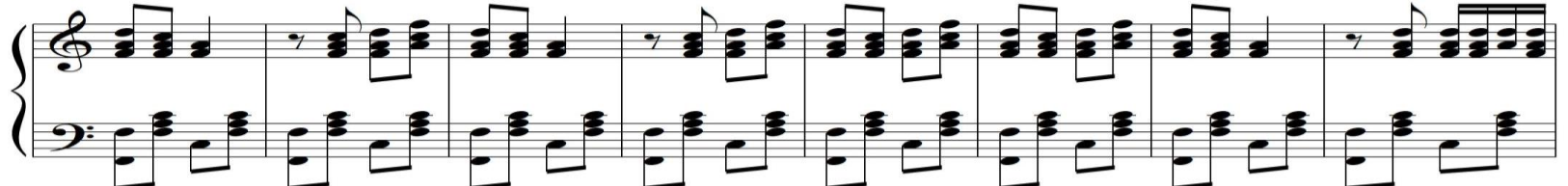

Tabla 21:  
Chulla quiteño (Compás 15 al 22 repetición)

Compás	15-22 repetición
Partitura Original	
Partitura Arreglo	
Guitarra uno	Lleva la melodía sin hacer cambios.
Guitarra dos	Lleva el ritmo tradicional del pasacalle adaptado al estilo de la guitarra clásica, en la parte de tocar los acordes va en quintas. En el compás dieciocho realiza el ritmo de la tercera guitarra, pero una tercera inferior de la cuarta guitarra.
Guitarra tres	Lleva el ritmo en notas simples, en vez de tocar todo el acorde se ejecuta la tónica.
Guitarra cuatro	Lleva la tercera inferior de la melodía, pero a octava inferior, en el compás dieciocho realiza el ritmo de la tercera guitarra a octava superior. En el compás diecinueve sube una octava sin hacer cambios.



# UCUENCA

Tabla 22:  
Chulla quiteño (Compás 23 al 30)

Compás	23-30
Partitura Original	
Partitura Arreglo	
Guitarra uno	Se creó una respuesta a la línea melódica de D, C, A, siendo C, F, C. Luego otra respuesta de C, A, C, y se van intercalando las mismas. También tiene ligaduras descendentes en los mismos compases de la primera guitarra.
Guitarra dos	Lleva la melodía, pero con la diferencia de que al inicio de cada compás que tenga las notas D, C, A, hay una ligadura descendente.
Guitarra tres	Lleva el intervalo de quinta intercalando con la respuesta de A, F, A.
Guitarra cuatro	Lleva el ritmo tradicional del pasacalle adaptado al estilo de la guitarra clásica, al final hay cuatro negras que le dan la finalización a la primera frase.



# UCUENCA

Tabla 23:  
Chulla quiteño (Compás 31 al 38)

Compás	31-38
Partitura Original	
Partitura Arreglo	
<b>Guitarra uno</b>	Lleva la melodía, pero con la diferencia de que al inicio de cada compás que tenga las notas D, C, A, hay una ligadura descendente.
<b>Guitarra dos</b>	Se creó una respuesta a la línea melódica de D, C, A, siendo C, F, C. Luego otra respuesta de C, A, C, a octava inferior a la anterior frase, y se van intercalando las mismas.
<b>Guitarra tres</b>	Lleva el intervalo de tercera intercalando con la respuesta de F, A, F. También tiene ligaduras descendentes en los mismos compases de la primera guitarra.
<b>Guitarra cuatro</b>	Lleva el ritmo tradicional del pasacalle adaptado al estilo de la guitarra clásica, al final hay cuatro corcheas y una negra que le dan la finalización a la parte B.

# UCUENCA

Tabla 24:  
Chulla quiteño (Compás 39 al 46)

Compás	39-46
Partitura Original	
Partitura Arreglo	
Guitarra uno	Lleva la melodía sin hacer ningún cambio.
Guitarra dos	Lleva la melodía, pero una octava debajo de la primera guitarra.
Guitarra tres	Lleva el tercer intervalo inferior de la primera guitarra a octava inferior.
Guitarra cuatro	Lleva el ritmo tradicional del pasacalle adaptado al estilo de la guitarra clásica sin realizar cambios.

# UCUENCA

Tabla 25:  
Chulla quiteño (Compás 47 al 54)


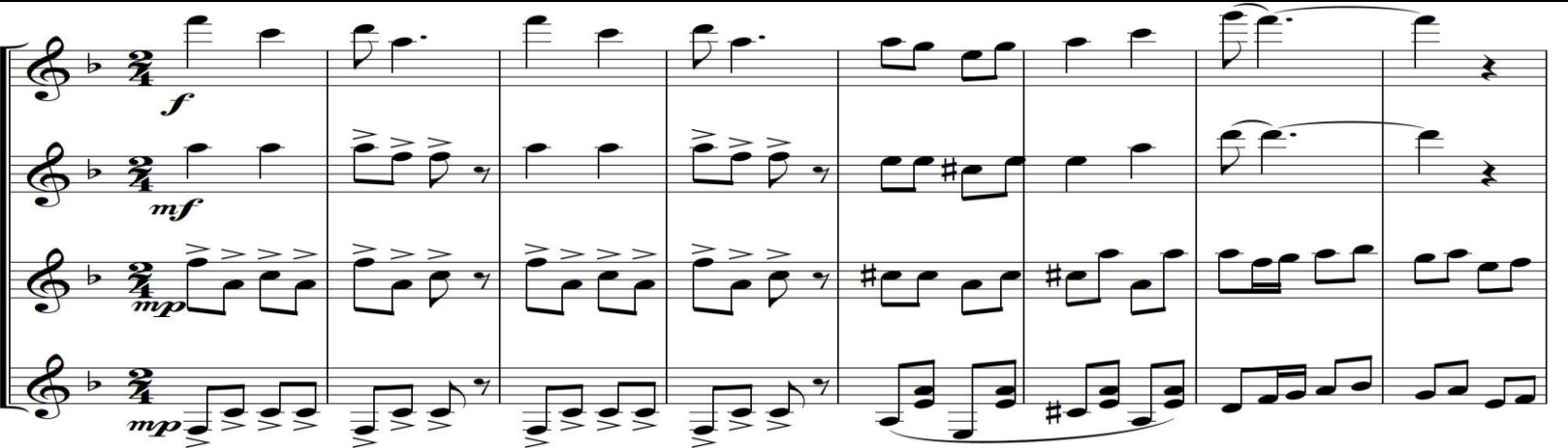
Compás	47-54
Partitura Original	
Partitura Arreglo	
Guitarra uno	Lleva la melodía sin hacer ningún cambio.
Guitarra dos	Lleva la melodía, pero una octava debajo de la primera guitarra.
Guitarra tres	Lleva el tercer intervalo inferior de la primera guitarra y luego de cuatro compases baja una octava manteniendo el intervalo de tercera.
Guitarra cuatro	Lleva el ritmo tradicional del pasacalle adaptado al estilo de la guitarra clásica sin realizar cambios.

# UCUENCA

## 3.3 Chola cuencana

Tabla 26:

Chola cuencana (Compás 1 al 8)

Compás	1-8
Partitura Original	
Partitura Arreglo	
Guitarra uno	Lleva la melodía sin hacer cambios
Guitarra dos	Lleva el intervalo de tercera inferior, solo que en los compases cuatro, seis y ocho, se agrega una nota que completa el acorde.
Guitarra tres	Lleva el ritmo, pero con notas sencillas que complementan el acorde con la guitarra cuatro, además que es en octava superior de lo habitual.
Guitarra cuatro	Lleva el ritmo tradicional del pasacalle adaptado al estilo de la guitarra clásica, pero con notas sencillas que complementan el acorde con la guitarra tres.





# UCUENCA

Tabla 27:  
Chola cuencana (Compás 9 al 16)

Compás	9-16
Partitura Original	
Partitura Arreglo	
Guitarra uno	Lleva la melodía sin hacer realizar cambios. Además, se agregan cuatro compases que funcionan como respuesta de los primeros cuatro compases.
Guitarra dos	Lleva la melodía a octava inferior de la guitarra uno. Además, se agregan cuatro compases que funcionan como respuesta de los primeros cuatro compases.
Guitarra tres	Lleva el ritmo a octava superior de la guitarra cuatro. Además, se agregan cuatro compases que funcionan como respuesta de los primeros cuatro compases.
Guitarra cuatro	Lleva el ritmo a octava inferior de la guitarra tres. Además, se agregan cuatro compases que funcionan como respuesta de los primeros cuatro compases.

# UCUENCA

Tabla 28:  
Chola cuencana (Compás 17 al 24)

Compás	17-24
Partitura Original	
Partitura Arreglo	
Guitarra uno	Lleva la melodía sin hacer cambios.
Guitarra dos	Lleva el intervalo de tercera inferior de la melodía.
Guitarra tres	Lleva el ritmo similar a la cuarta guitarra a excepción del compás veinte, donde la octava es superior y en el veinte y cuatro donde realiza el intervalo de tercera superior de la cuarta guitarra.
Guitarra cuatro	Lleva el ritmo a excepción del compás veinte, donde la octava es inferior de la tercera guitarra y en el veinte y cuatro donde realiza el intervalo de tercera inferior de la tercera guitarra.

# UCUENCA



**Tabla 29:**  
*Chola cuencana (Compás 25 al 32)*

Compás	25-32
<b>Partitura Original</b>	
<b>Partitura Arreglo</b>	
<b>Guitarra uno</b>	Lleva la melodía sin hacer cambios.
<b>Guitarra dos</b>	Lleva el intervalo de tercera inferior de la melodía.
<b>Guitarra tres</b>	Lleva el ritmo y en las partes de los fillers se optó por alargarlos con un compás de antelación a octava superior de la cuarta guitarra.
<b>Guitarra cuatro</b>	Lleva el ritmo y en las partes de los filler se optó por alargarlos con un compás de antelación a octava inferior de la tercera guitarra.



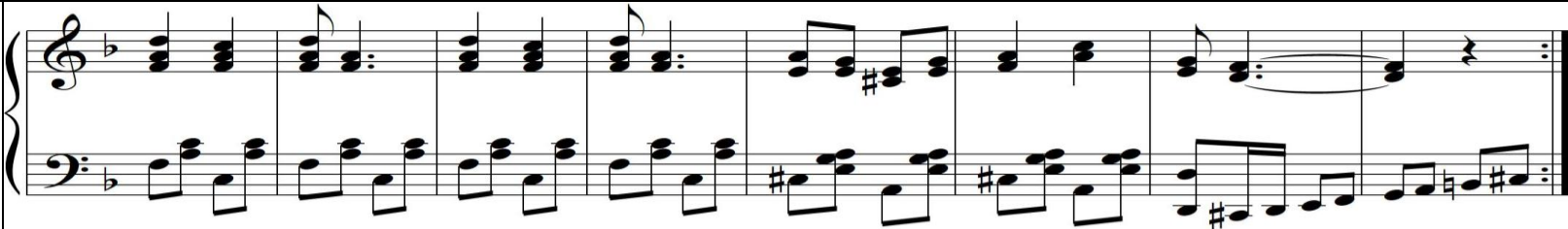

# UCUENCA

Tabla 30:  
Chola cuencana (Compás 33 al 40)

Compás	33-40
Partitura Original	
Partitura Arreglo	
Guitarra uno	Lleva la melodía sin hacer cambios.
Guitarra dos	Lleva el intervalo de tercera inferior de la melodía.
Guitarra tres	Lleva el ritmo tradicional del pasacalle adaptado al estilo de la guitarra clásica.
Guitarra cuatro	Lleva la melodía a octava inferior durante los primeros cuatro compases, luego retoma el ritmo.

# UCUENCA

Tabla 31:  
Chola cuencana (Compás 41 al 48)

Compás	41-48
Partitura Original	
Partitura Arreglo	
<b>Guitarra uno</b>	Lleva la melodía sin hacer cambios.
<b>Guitarra dos</b>	Lleva el intervalo de tercera inferior de la melodía. Los dos últimos compases se optaron por bajar una octava para que no choquen las voces.
<b>Guitarra tres</b>	Lleva el ritmo a notas simples a octava inferior de la cuarta guitarra. y sin los mismos para generar un aire nuevo al ritmo, todo esto durante los primeros cuatro compases. Luego retoma el ritmo con normalidad.
<b>Guitarra cuatro</b>	Lleva el ritmo a notas simples. y sin los mismos para generar un aire nuevo al ritmo, todo esto durante los primeros cuatro compases. Luego retoma el ritmo con normalidad.

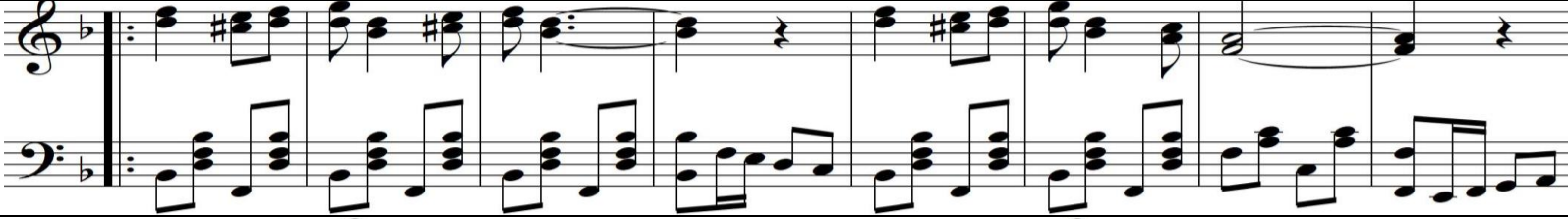

# UCUENCA

Tabla 32:  
Chola cuencana (Compás 49 al 56)

Compás	49-56
Partitura Original	
Partitura Arreglo	
Guitarra uno	Lleva la melodía sin hacer realizar cambios. Además, se agregan cuatro compases que funcionan como respuesta de los primeros cuatro compases.
Guitarra dos	Lleva la melodía a octava inferior de la guitarra uno. Además, se agregan cuatro compases que funcionan como respuesta de los primeros cuatro compases.
Guitarra tres	Lleva el ritmo a octava superior de la guitarra cuatro. Además, se agregan cuatro compases que funcionan como respuesta de los primeros cuatro compases.
Guitarra cuatro	Lleva el ritmo a octava inferior de la guitarra tres. Además, se agregan cuatro compases que funcionan como respuesta de los primeros cuatro compases.

# UCUENCA

Tabla 33:  
Chola cuencana (Compás 57 al 64)

Compás	57-64
Partitura Original	
Partitura Arreglo	
Guitarra uno	Lleva la melodía sin hacer cambios.
Guitarra dos	Lleva el intervalo de tercera inferior de la melodía.
Guitarra tres	Lleva el ritmo en quintas y con acentos durante los tres primeros compases, luego retoma el ritmo normal.
Guitarra cuatro	Lleva el ritmo en quintas y con acentos durante los tres primeros compases luego retoma el ritmo normal.

# UCUENCA

Tabla 34:  
Chola cuencana (Compás 65 al 72)

Compás	65-72
Partitura Original	
Partitura Arreglo	
Guitarra uno	Lleva la melodía sin hacer cambios.
Guitarra dos	Lleva el intervalo de tercera inferior de la melodía.
Guitarra tres	Lleva el ritmo en quintas y con acentos durante los tres primeros compases, luego retoma el ritmo normal.
Guitarra cuatro	Lleva el ritmo en quintas y con acentos durante los tres primeros compases, luego retoma el ritmo normal.

# UCUENCA

Tabla 35:  
Chola cuencana (Compás 73 al 80)

Compás	73-80
Partitura Original	
Partitura Arreglo	
Guitarra uno	Lleva la melodía sin hacer cambios.
Guitarra dos	Lleva el intervalo de tercera inferior de la melodía.
Guitarra tres	Lleva la melodía a octava inferior hasta el compás setenta y nueve donde realiza el ritmo de nuevo.
Guitarra cuatro	Lleva el ritmo tradicional del pasacalle adaptado al estilo de la guitarra clásica.



**Tabla 36:**  
*Chola cuencana (Compás 81 al 88)*

Compás	81-88
Partitura Original	
Partitura Arreglo	
Guitarra uno	Lleva la melodía sin hacer cambios.
Guitarra dos	Lleva el intervalo de tercera inferior de la melodía.
Guitarra tres	Lleva el ritmo a octava superior.
Guitarra cuatro	Lleva el ritmo tradicional del pasacalle adaptado al estilo de la guitarra clásica.

## 3.4 Soy del Carchi


Tabla 37:

Soy del Carchi (Introducción)

Compás	Introducción
<b>Partitura Original</b>	Para realizar el arreglo se tomó de base la partitura adaptada digitalmente para guitarra, en dicha partitura no hay introducción.
<b>Partitura Arreglo</b>	<p>The musical score for the introduction of 'Soy del Carchi' is written in 2/4 time and consists of four staves. The first three staves are for guitars (Guitarra uno, dos, tres) and the fourth is for the bass guitar (Guitarra cuatro). The score includes dynamics such as <i>f</i> (forte) and <i>mf</i> (mezzo-forte). A first ending bracket is present at the end of the piece.</p>
<b>Guitarra uno</b>	Realiza la melodía en base a la sección del compás nueve al diecisiete.
<b>Guitarra dos</b>	Realiza la melodía a dos octavas inferiores de la primera guitarra.
<b>Guitarra tres</b>	Lleva la melodía a octava inferior de la primera guitarra, y realiza dos fillers en semicorcheas.
<b>Guitarra cuatro</b>	Lleva el ritmo con los acordes F, A7, Dm.




**Tabla 38:**  
*Soy del Carchi (Introducción repetición)*

Compás	Introducción repetición
<b>Partitura Original</b>	Para realizar el arreglo se tomó de base la partitura adptada digitalmente para guitarra, en dicha partitura no hay introducción.
<b>Partitura Arreglo</b>	
<b>Guitarra uno</b>	Realiza la melodía en base a la sección del compás nueve al diecisiete.
<b>Guitarra dos</b>	Realiza la melodía a dos octavas inferiores de la primera guitarra.
<b>Guitarra tres</b>	Lleva la melodía a octava inferior de la primera guitarra, y realiza dos fillers en semicorcheas.
<b>Guitarra cuatro</b>	Lleva el ritmo con los acordes F, A7, Dm.

# UCUENCA

Tabla 39:  
Soy del Carchi (Compás 1 al 8)

Compás	1-8
Partitura Original	<p style="text-align: center;">F <span style="margin-left: 200px;">A 7</span> <span style="margin-left: 50px;">D m</span></p> 
Partitura Arreglo	
<b>Guitarra uno</b>	Lleva la melodía, en el segundo y cuarto compás se altera la figuración en vez de las negras, una corchea y dos semicorcheas. En el octavo compás se realiza un filler para a repetir esta sección. Pero en la repetición es igual a la original.
<b>Guitarra dos</b>	Lleva la tercera de la melodía, además de notas acordales. Igualmente, con la primera cambia la figuración y en el octavo compás realiza un filler para repetir esta sección. Al igual en la repetición es nota acordal, pero con figuración diferente.
<b>Guitarra tres</b>	Lleva notas acordales con la cuarta guitarra y también lleva la melodía a octava inferior de la primera guitarra.
<b>Guitarra cuatro</b>	Lleva el ritmo y además alterando la figuración como todas las voces, en el compás tres, cinco y seis realiza notas acordales en ves del ritmo. En la repetición en el octavo compás lleva notas acordales para la siguiente sección.



# UCUENCA

Tabla 40:  
Soy del Carchi (Compás 9 al 17)

Compás	9-17
Partitura Original	
Partitura Arreglo	
Guitarra uno	Lleva el ritmo conjuntamente con la cuarta guitarra, en el compás doce realiza un filler a octava superior de la cuarta guitarra y en el compás diecisiete realiza un filler ascendente a octava inferior de la segunda guitarra.
Guitarra dos	Lleva la melodía sin realizar cambios, a excepción del octavo compás un filler ascendente para repetir esta sección.
Guitarra tres	Va haciendo un intervalo de tercera con la guitarra dos, en el octavo compás realiza un filler descendente a modo espejo de la primera guitarra.
Guitarra cuatro	Lleva el ritmo conjuntamente con la primera guitarra, con un filler descendente a octava inferior en el compás doce. En el octavo compás realiza un filler descendente a octava inferior de la tercera guitarra.

# UCUENCA

Tabla 41:  
Soy del Carchi (Compás 18 al 25)

Compás	18-25
Partitura Original	
Partitura Arreglo	
Guitarra uno	Lleva la melodía sin hacer cambios.
Guitarra dos	Lleva la tercera superior a octava inferior de la primera guitarra.
Guitarra tres	Lleva el ritmo sin hacer cambios.
Guitarra cuatro	Realiza un filler ascendente con notas acordales de la tercera guitarra.

# UCUENCA

Tabla 42:  
Soy del Carchi (Compás 26 al 33)


Compás	26-33
Partitura Original	
Partitura Arreglo	
Guitarra uno	Lleva la melodía principal sin hacer cambios.
Guitarra dos	Lleva el ritmo conjuntamente con la tercera guitarra, en el compás veinte y ocho realiza un filler a octava superior de la tercera guitarra.
Guitarra tres	Lleva el ritmo conjuntamente con la segunda guitarra, en el compás veinte y ocho realiza un filler a octava inferior de segunda guitarra.
Guitarra cuatro	Conjuntamente con la primera guitarra lleva la melodía a modo espejo en muchas secciones y a octava inferior.

# UCUENCA

## 3.5 Guayaquileño madera de guerrero

Tabla 43:

Guayaquileño madera de guerrero (Introducción)



Compás	Introducción
<b>Partitura Original</b>	Para realizar el arreglo se tomó de base la partitura adptada digitalmente para guitarra, en dicha partitura no existe la presente introducción.
<b>Partitura Arreglo</b>	
<b>Guitarra uno</b>	Se creo una nueva introducción en base al coro de la obra original, llevando esta guitarra la melodía principal.
<b>Guitarra dos</b>	Se creo una nueva introducción en base al coro de la obra original, llevando esta guitarra a modo de canon el motivo principal, y también fillers a octava superior de la cuarta guitarra.
<b>Guitarra tres</b>	Se creo una nueva introducción en base al coro de la obra original, llevando esta guitarra los acordes base de cada compás.
<b>Guitarra cuatro</b>	Se creo una nueva introducción en base al coro de la obra original, llevando esta guitarra a modo de canon el motivo principal, y también fillers a octava inferior de la segunda guitarra.







# UCUENCA

Tabla 45:  
Guayaquileño madera de guerrero (Compás 9 al 16)

Compás	9-16
Partitura Original	
Partitura Arreglo	
Guitarra uno	Lleva la melodía sin hacer cambios.
Guitarra dos	Lleva la tercera inferior, pero desde el compás once sube una octava de la guitarra uno.
Guitarra tres	Realiza respuestas en base a la melodía principal, además de realizar fillers como se puede ver en el compás quince.
Guitarra cuatro	Lleva el ritmo, intercalando compases ya que realiza una respuesta al mismo ritmo.





**Tabla 46:**  
*Guayaquileño madera de guerrero (Compás 17 al 24)*

Compás	17-24
Partitura Original	
Partitura Arreglo	
Guitarra uno	Lleva el ritmo tradicional del pasacalle adaptado al estilo de la guitarra clásica.
Guitarra dos	Realiza respuestas en base a la melodía principal.
Guitarra tres	Lleva la melodía sin hacer cambios.
Guitarra cuatro	Lleva la tercera inferior de la melodía a octava inferior.

# UCUENCA

**Tabla 47:**  
**Guayaquileño madera de guerrero (Compás 25 al 31)**

Compás	25-31
Partitura Original	
Partitura Arreglo	
Guitarra uno	Lleva la tercera inferior de la melodía principal.
Guitarra dos	Lleva la melodía sin hacer cambios.
Guitarra tres	Lleva el ritmo tradicional del pasacalle adaptado al estilo de la guitarra clásica.
Guitarra cuatro	Realiza una melodía completamente nueva como filler en base a los acordes pertenecientes.

# UCUENCA

Tabla 48:  
Guayaquileño madera de guerrero (Compás 32 al 33)

Compás	32-33
Partitura Original	
Partitura Arreglo	
Guitarra uno	Lleva la tercera inferior de la melodía principal. Para al final hacer una nota del acorde de la quinta siendo A7 y culminando con las notas del Dm.
Guitarra dos	Lleva la melodía sin hacer cambios. Para al final hacer una nota del acorde de la quinta siendo A7 y culminando con las notas del Dm.
Guitarra tres	Realiza el acorde de Dm para luego realizar notas del acorde a octava inferior. Para al final hacer una nota del acorde de la quinta siendo A7 y culminando con las notas del Dm.
Guitarra cuatro	Luego de un filler en octavas, lleva las notas de la melodía a octava inferior. Para al final hacer una nota del acorde de la quinta siendo A7 y culminando con las notas del Dm.

## Conclusiones

-En el presente tema de investigación realizado se concluye que, el objetivo general se cumplió a cabalidad, con tablas de contenido o información rescatada por el autor.

-Para realizar estos arreglos para cuarteto de guitarra clásica, fue necesario primero seleccionar el repertorio, los mismos fueron escogidos con los parámetros en base a la relevancia, historia, representatividad de los compositores, representación e importancia musical en las ciudades antes mencionadas.

-Desde el principio fue necesario entender el contexto en el cual fueron creados estos pasacalles como su historia, compositores, adaptaciones actuales y además de sus aspectos musicales como; armonía, melodía, ritmo, forma.

-Para la realización de los arreglos fue necesario nutrirse de bibliografía tal y como; (Alchourron, 2001), (Herrera, 1996), (Piston, 1998), (Zamacois, 1945). En los cuales se encontraron el material necesario para la elaboración de los mismos como, por ejemplo; la voz duplicada con octava baja, agregando pequeños fillers en torno a la armonía, agregando contra melodías, creando dos introducciones, y alterando el ritmo. Lo que cabe destacar de estos arreglos es que no hubo un cambio en la melodía, sino más bien en ciertas partes del ritmo. alternando sus frases, ya que una frase se cambiaba el ritmo, pero para la siguiente se retomaba el ritmo tradicional en el acompañamiento, todo esto con la finalidad de romper la monotonía, pero a su vez sin ser muy exagerado para que no pierda el sentido del pasacalle.

-Como es de conocimiento general la guitarra no tiene una gran cantidad de octavas en su registro comparándolas con las del piano, pero se realizó una distribución en lo que fue el cuarteto de guitarras ya que una guitarra pudo hacer melodía, otra hizo la contra melodía o intervalos de tercera sea superior o inferior, la siguiente realizó hacer fillers o la melodía en

# UCUENCA

octava inferior y finalmente la última hizo el ritmo o variantes del mismo. No en ese orden exactamente.

-Para cada arreglo se fueron ejecutando diferentes técnicas arreglisticas para que no cayeran en la monotonía de sonar igual. En el caso del tema *Ambato tierra de flores* realizar un cambio muy notorio desde el compás dieciocho al veinticuatro, en el ritmo al hacerlo en quintas con un palm mute y encima remarcándolo con tres guitarras, la melodía se quedó en una sola guitarra, y en otra sección desde el compás cuarenta y cuatro al cuarenta y ocho, se suspendió completamente el ritmo para que todas las guitarras realicen la melodía o parte de la misma. Todo esto para resolver la problemática de la distribución de voces, y la variedad en el aspecto arreglistico.

-En el tema *Chulla quiteño* se hizo énfasis en la contra melodía, ya que desde el compás quince al veinte y uno de la repetición, se hace énfasis en la contra melodía, esta acompaña en esa sección a la melodía principal y se pide que suene por encima de la misma para generar una pequeña variante en sonoridad, esto también se recalca en los compases desde el veinte y tres al veinte y nueve, donde a pesar de que la guitarra uno lleva la melodía, tanto la guitarra dos y tres generan una respuesta a la melodía que suena por encima de la melodía, cabe recalcar que luego se retoma que la melodía suene por encima para no perder el sentido del pasacalle.

-Para el tema *Chola cuencana*, se trabajó con el ritmo llevado en dos guitarras, se puede ver en el compás diecisiete al veinte y tres como el ritmo es llevado con naturalidad en la guitarra cuatro, mientras que la guitarra tres lleva el ritmo en arpegios sencillos pertenecientes al acorde, desde el compás cuarenta y uno al cuarenta y cuatro se puede ver una variante del ritmo en ambas guitarras, pero con sus notas acordales.

-Con el tema *Soy del Carchi* se empezó dándole una pequeña variante a la introducción donde se juntan tres voces en diferentes octavas para realzar el mismo. Este arreglo trabajo

# UCUENCA

mucho los fillers rítmicos en zonas donde la melodía sonaba de largo, esto se puede observar en los compases ocho, doce, veinte y ocho, pero principalmente en el compás diecisiete, donde las cuatro guitarras realizan el filler, pero de manera espejo, es decir dos guitarras ejecutan el filler de manera ascendente y las otras dos guitarras lo ejecutan de manera descendente. Una vez más se recalca que estos se ejecutan en pequeños pasajes ya que la idea no es perder el aire del pasacalle.

-Finalizando con el tema *Guayaquileño madera de guerrero*, se empezó por crear una nueva introducción en base al coro de la misma, luego se recalca que para esta obra se crearon fillers basados en el ritmo, mas no en la melodía, esto se puede observar en el compás veinte y seis al treinta y uno como acompañamiento del ritmo.

- Con las tablas comparativas se puede concluir que es posible realizar un arreglo para cuarteto de guitarra clásica, sin perder la esencia original en este caso del pasacalle.

- El producto resultante de este trabajo de titulación servirá como apoyo para los guitarristas que busquen ejecutar música ecuatoriana, además de brindar técnicas arreglisticas extraídas de las bibliografías, para sus futuros arreglos para guitarra o en general.

## Recomendaciones

- Para futuras investigaciones relacionadas con arreglos musicales en cualquier género, es de suma importancia que el autor sepa manejar correctamente un editor de partituras digitales, ya que este facilitará el proceso de la creación de los arreglos, como la extracción de las partes para ejemplificaciones.

- Tener un mayor acervo de partituras de música ecuatoriana publicadas por editoriales y estas a su vez se encarguen de hacer una correcta difusión, con el fin de poder dar una mayor apertura en espacios culturales para la ejecución de dichas obras, estas a su vez pueden ser en orquestas sinfónicas o cuartetos de cuerdas enfocados en la guitarra.

## Bibliografía

- Aguirre, M. G. (2012). *Historia de la música del Ecuador*. Quito: Universidad Católica del Ecuador.
- Alchourron, R. (2001). *Composicion y Arreglos de Musica Popular*. Caldas: Ricordi.
- C., B. C. (10 de Noviembre de 2014). *Tulcan Online*. Obtenido de <http://www.tulcanonline.com/index.php/carchi-opina/456-historia-del-pasacalle-soy-del-carchi.html>
- Comercio, E. (15 de Noviembre de 2009). *El Comercio*. Obtenido de <http://www.elcomercio.com/actualidad/chullita-quiteno-icono-durante-fiestas.html>
- Cortés, C. (Lunes de Diciembre de 2003). A los 60 años de "Guayaquileño, madera de guerrero". *El Universo*.
- Granda, R. D. (1870). *Romancero de la Chola Cuencana*. Cuenca.
- Guerrero, F. P. (2005). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Quito: CONMUSICA.
- Guerrero, P. (22 de Mayo de 2011). *Memoria musical del Ecuador*. Obtenido de <http://soymusicaecuador.blogspot.com/search/label/Chulla%20quite%C3%B1o%20%28pasacalle%29>
- Herrera, E. (1996). *Técnicas de arreglos para orquesta moderna*. Cuba: Antoni Bosch.
- Novillo, J. L. (Sábado de Octubre de 2016). Rafael Carpio Abad. *El Tiempo*.
- Novillo, W. (3 de noviembre de 2014). Chola Cuencana. Cuenca, Azuay, Ecuador. Obtenido de [https://www.youtube.com/watch?v=i\\_sxMpcVqmE](https://www.youtube.com/watch?v=i_sxMpcVqmE)
- Piston, W. (1998). *Técnicas de Arreglos para la Orquesta Moderna*. España: SpainPress, Inc.
- Rubira, I. P. (Diembre de 2014). *Alma llena de musica*. Obtenido de <http://festivalcarlosrubirainfante.com.ec/>
- Zamacois, J. (1945). *Tratado de la Armonia Libro 1*.
- Zambrano, L. A. (Sábado de Febrero de 2014). Ambato, Tierra de Flores y Altivo Ambateño. *El Herald*.



# **ANEXOS**

## Anexos

Link:

[https://drive.google.com/file/d/16MHEREprjWfzsQo\\_dGkWWQM9zIQ5TV19/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/16MHEREprjWfzsQo_dGkWWQM9zIQ5TV19/view?usp=sharing)

Score

### Ambato Tierra de Flores

Pasacalle Ecuatoriano

Carlos Rubira  
Andrés Calle

Guitar 1  
*mf*

Guitar 2  
*mf*

Guitar 3  
*mf*

Guitar 4  
*mp*

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

1. 2. A

andres.calle95@ucuenca.ec

©

# UCUENCA

The musical score is arranged in three systems, each with four staves labeled Gtr. 1 through Gtr. 4. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The first system (measures 1-4) features Gtr. 1 with a rhythmic pattern of eighth notes and chords, Gtr. 2 with a melodic line of eighth notes, Gtr. 3 with a melodic line of eighth notes, and Gtr. 4 with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system (measures 5-8) shows Gtr. 1 with a melodic line of eighth notes, Gtr. 2 with a melodic line of eighth notes, Gtr. 3 with a melodic line of eighth notes, and Gtr. 4 with a rhythmic pattern of eighth notes. The third system (measures 9-12) features Gtr. 1 with a melodic line of eighth notes, Gtr. 2 with a melodic line of eighth notes, Gtr. 3 with a melodic line of eighth notes, and Gtr. 4 with a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

# UCUENCA

The musical score is divided into three systems, each with four staves labeled Gtr. 1 through Gtr. 4. The first system (measures 40-44) is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature. Gtr. 1 and 2 play a melodic line with a long slur over measures 40-41. Gtr. 3 has a rhythmic pattern with a 'P' marking. Gtr. 4 plays a bass line with chords. The second system (measures 45-50) changes to a key with two sharps (D major or F# minor) and common time. Gtr. 1 continues the melodic line. Gtr. 2 has a complex rhythmic pattern with accents (>) and slurs. Gtr. 3 and 4 continue their respective parts. The third system (measures 51-57) returns to the one-flat key. Gtr. 1 has a melodic line with accents. Gtr. 2 plays chords with accents. Gtr. 3 and 4 play rhythmic patterns. A large slur is placed under the bottom two staves (Gtr. 3 and 4) from measure 51 to 57.

# UCUENCA

The image shows a musical score for guitar, consisting of two systems of four staves each, labeled Gtr. 1 through Gtr. 4. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The first system includes performance instructions: a circled cross symbol (⊕) above the first staff, and the text "D.S. al Coda" above the second staff. The second system includes instructions: a circled cross symbol (⊕) above the first staff, "D.A. al Coda y al Fine" above the second staff, and a circled cross symbol (⊕) above the third staff followed by the word "Fine". The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Figura 1: Ambato Tierra de Flores

# UCUENCA

Link:

<https://drive.google.com/file/d/1X50K9DhrBJkngWE6Tp40c5qQNn9UATsU/view?usp=sharing>

Score

## Chulla Quiteño

Pascal Ecuatoriano

Alfredo Carpio Flores

Andrés Calle

The musical score is arranged in two systems. The first system contains four guitar staves (Guitar 1-4) and four guitar tablatures (Gtr. 1-4). The second system contains another set of four guitar staves (Gtr. 1-4) and four guitar tablatures (Gtr. 1-4). The music is in 2/4 time and features dynamic markings such as *f*, *dim.*, *p*, *mf*, and *mp*. The score includes various musical notations like notes, rests, and accidentals, as well as guitar-specific symbols like bar lines and fret numbers in the tablatures.



# UCUENCA

2 Chulla Quiteño

The musical score is arranged in three systems, each with four staves labeled Gtr. 1 through Gtr. 4. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system shows Gtr. 1 with a melodic line, Gtr. 2 with a similar line, Gtr. 3 with a bass line, and Gtr. 4 with a bass line. Dynamics include *f*, *mf*, and *mp*. The second system continues the piece with similar textures. The third system features a repeat sign and concludes with a *mf* dynamic. The piece is titled 'Chulla Quiteño' and is numbered '2'.

# UCUENCA

## Chulla Quiteño

3

The musical score is arranged for four guitars (Gtr. 1, 2, 3, 4) across three systems. Each system contains four staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system features a *mf* dynamic for Gtr. 1 and a *f* dynamic for Gtr. 4. The second system includes *mp* for Gtr. 2, *mf* for Gtr. 3, and *f* for Gtr. 4. The third system starts with a *mf* dynamic for Gtr. 4. The score concludes with a final chord in the fourth measure of the third system.



# UCUENCA

4

Chulla Quiteño

The image shows a musical score for a guitar quartet, labeled 'Gtr. 1' through 'Gtr. 4'. The score is written in treble clef and includes a key signature of one sharp (F#). It features a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). A large bracket spans across the bottom of the first four staves, indicating a common rhythmic or melodic structure. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with some notes marked with a 'z' (likely indicating a grace note or a specific articulation).

Figura 2: Chulla Quiteño

Link:

[https://drive.google.com/file/d/1KFzTUSohCyjGEnLZZ5H992PoOpNplkaX/view?usp=s\\_haring](https://drive.google.com/file/d/1KFzTUSohCyjGEnLZZ5H992PoOpNplkaX/view?usp=s_haring)

## Chola Cuencana

Alfredo Carpio Abad

Pasacalle Ecuatoriano

Andrés Calle

Score

The musical score is arranged in three systems, each with four staves for guitar (Guitar 1, 2, 3, and 4). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The first system includes dynamic markings *f* for Guitar 1, *mf* for Guitar 2, and *mp* for Guitars 3 and 4. A section marked with a double bar line and a repeat sign (⌘) begins in the second system. The second system includes a *Fine* marking at the end of the first staff. The third system continues the piece with dynamic markings *f* for Guitar 1 and *mf* for Guitars 2 and 3. The score concludes with a *mp* marking for Guitar 4.

andrescalle5\_5@hotmail.com

# UCUENCA

The musical score is arranged in three systems, each with four staves labeled Gtr. 1 through Gtr. 4. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The first system shows the initial entries of the four guitars. The second system introduces dynamic markings: *f* for Gtr. 1, *mf* for Gtr. 2, *mp* for Gtr. 3, and *mf* for Gtr. 4. The third system continues the piece with dynamic markings: *mf* for Gtr. 1, *mp* for Gtr. 2, *f* for Gtr. 3, and *f* for Gtr. 4. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and chords, with some notes beamed together. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final system.

# UCUENCA

The musical score is arranged in three systems, each with four staves labeled Gtr. 1 through Gtr. 4. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The first system features a dynamic of *f* for Gtr. 1 and 2, and *mf* for Gtr. 3 and 4. The second system features a dynamic of *f* for Gtr. 1, *mf* for Gtr. 2, and *mp* for Gtr. 3 and 4. The third system continues the dynamics for Gtr. 1 and 2, while Gtr. 3 and 4 are not explicitly marked but follow the *mp* dynamic of the previous system. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

# UCUENCA

The image displays a musical score for a guitar quartet, consisting of two systems of four staves each, labeled Gtr. 1 through Gtr. 4. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature. The first system includes dynamic markings of *f* for Gtr. 1, *mf* for Gtr. 2 and Gtr. 3, and *mp* for Gtr. 4. The second system includes a *f* dynamic marking for Gtr. 1, 2, and 3, and a *f* marking for Gtr. 4. A 'D.S. al Fine' instruction is placed between the two systems. The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Figura 3: Chola Cuencana



Link:

<https://drive.google.com/file/d/16XeU8fjco3NRd-fRkgDfXvV49wkITdzM/view?usp=sharing>

Score

## Soy del Carchi Pasacalle Ecuatoriano

Jorge Salinas Cexelaya

Andrés Calle

The musical score is arranged for four guitars (Guitar 1, 2, 3, and 4) in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (Bb). The score is divided into three systems. The first system (measures 1-4) features Guitar 1 and 3 with a forte (*f*) dynamic, while Guitars 2 and 4 play with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system (measures 5-8) includes first and second endings for all guitars, with dynamics of *f*, *mf*, and *mp*. The third system (measures 9-12) continues the piece with a forte (*f*) dynamic for Guitars 1, 2, and 3, and a mezzo-forte (*mf*) dynamic for Guitar 4.

©andres.calle95@ucuenca.ec

# UCUENCA

2 Soy del Carchi

The musical score is arranged for four guitars (Gtr. 1-4) in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat major). It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-8) features Gtr. 1 with a melody starting on a half rest and moving to G4, marked *mf*; Gtr. 2 and 3 with accompaniment marked *f*; and Gtr. 4 with a bass line marked *mf*. The second system (measures 9-16) includes first and second endings for Gtr. 1, with dynamics *f* and *mf* respectively; Gtr. 2 with *mf*; Gtr. 3 with *mp*; and Gtr. 4 with *mf*. The third system (measures 17-24) continues the first ending for Gtr. 1 with *f*; Gtr. 2 with *mp*; Gtr. 3 with *mp*; and Gtr. 4 with *mf*.

# UCUENCA

Soy del Carchi D.C. al Fine <sup>3</sup>

The musical score is arranged for four guitars (Gtr. 1-4) in a 3/4 time signature. The key signature has one flat (Bb). The score includes dynamics such as *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte). It features first and second endings, and a double bar line with a repeat sign. The piece concludes with a 'D.C. al Fine' instruction and a '3' indicating the number of measures to the final cadence.

Figura 4: Soy del Carchi



Link:

<https://drive.google.com/file/d/1WwISgHjDePSJCycDCYCKrynMTqWL85cu/view?usp=sharing>

Score

## Guayaquileño, Madera de guerrero

Pasacalle ecuatoriano

Carlos Rubira Infante

Andrés Calle

The musical score is arranged for four guitars (Guitar 1, 2, 3, 4) and is divided into three systems. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The score includes various dynamic markings: *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *mp* (mezzo-piano). The first system shows the initial entries of the guitars with accents and dynamic markings. The second system continues the development of the piece, with some guitars playing sustained notes. The third system concludes the piece with a final dynamic marking of *mp*.

©andres.calle95@ucuenca.ec

# UCUENCA

2

Guayaquileño, Madera de guerrero

The musical score is arranged in three systems, each with four staves for guitar (Gtr. 1-4). The key signature is one flat (Bb). The first system consists of six measures. Gtr. 1 and 2 play melodic lines, while Gtr. 3 and 4 play rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*, *mp*, and *mf*. The second system begins with a repeat sign. Gtr. 1 and 2 play sustained chords and melodic fragments, Gtr. 3 plays a sustained chord, and Gtr. 4 plays a rhythmic pattern. Dynamics include *mf*, *mp*, and *f*. The third system continues the piece. Gtr. 1 and 2 play melodic lines, Gtr. 3 plays a sustained chord, and Gtr. 4 plays a rhythmic pattern. Dynamics include *mp*, *f*, and *mf*.

# UCUENCA

## Guayaquileño, Madera de guerrero

The musical score is for four guitars (Gtr. 1-4) in G major, 3/4 time. It features a first ending (1.) and a second ending (2. D.C. al Fine). Dynamics markings include *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte).

**Gtr. 1:** Treble clef, G major. First ending: G4-A4-B4 (quarter), G4-A4-B4 (quarter), G4-A4-B4 (quarter). Second ending: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter).

**Gtr. 2:** Treble clef, G major. First ending: G4-A4-B4 (quarter), G4-A4-B4 (quarter), G4-A4-B4 (quarter). Second ending: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter).

**Gtr. 3:** Treble clef, G major. First ending: G4-A4-B4 (quarter), G4-A4-B4 (quarter), G4-A4-B4 (quarter). Second ending: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter).

**Gtr. 4:** Treble clef, G major. First ending: G4-A4-B4 (quarter), G4-A4-B4 (quarter), G4-A4-B4 (quarter). Second ending: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter).

Figura 5: Guayaquileño, Madera de Guerrero



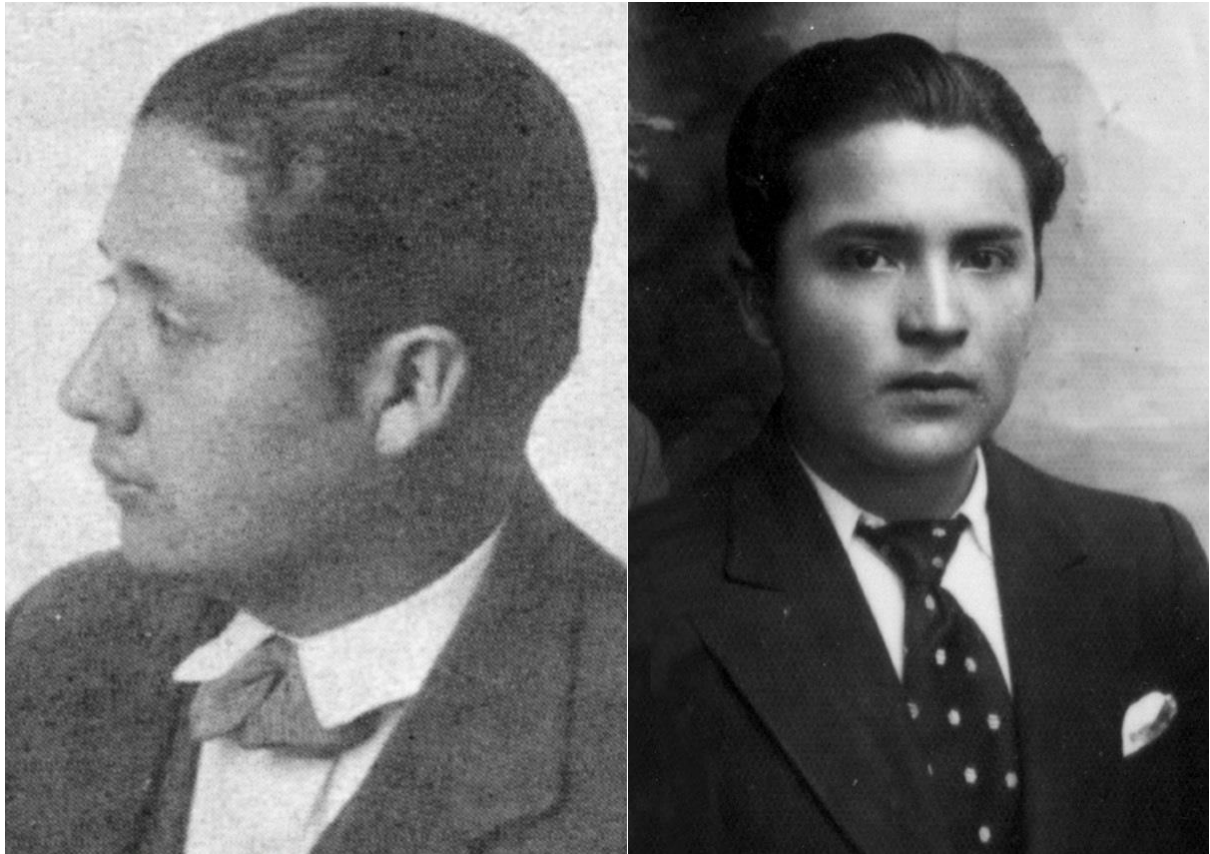
*Figura 6: Carlos Rubira Infante*



*Figura 7: Rafael Carpio Abad*



# UCUENCA



*Figura 8: Alfredo Carpio Flores*



*Figura 9: Ciudad de Ambato*



*Figura 10: Ciudad de Quito*



# UCUENCA



*Figura 1: Ciudad de Cuenca*



*Figura 2: Cholas Cuencanas*



*Figura 3: Ciudad de Guayaquil*