

UCUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

Arreglos para guitarra de tres obras del compositor Carlos Bonilla Chávez

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

Autor:

Fernando Lenin Morales Jara

CI: 0105845358

Correo electrónico: fernandoleninmoralesjara@gmail.com

Tutor:

Mgtr. José Gregorio Guanchez Blanco

CI: 0152112801

Cuenca, Ecuador

01-diciembre-2022

Resumen

El arreglo musical es una creación o versión nueva de una obra en donde se incluyen elementos innovadores que pueden ser modificados en la melodía, armonía, ritmo, instrumentación, entre otros, sin perder la idea musical del compositor. El objeto de estudio de la presente investigación es la utilización de técnicas armónicas utilizadas del guitarrista Donald Régnier para la fusión con el Pasillo ecuatoriano. El objetivo es realizar arreglos para guitarra de tres obras del compositor Carlos Bonilla Chávez; se utilizó la metodología de investigación cualitativa, que tiene como enfoque el desarrollo creativo de arreglo aplicado para guitarra sola. El proyecto es descriptivo, para comprender la técnica arreglística aplicada, que fue desarrollada a través de la investigación documental.

El trabajo presenta los argumentos teóricos utilizados para el desarrollo de los arreglos musicales y los parámetros para la ejecución del pasillo, en fusión con técnicas armónicas del Jazz.

Finalmente se pudo corroborar que es factible realizar arreglos de pasillos ecuatorianos para guitarra sola con fines pedagógicos, aportando al acervo musical ecuatoriano con elementos armónicos del género Jazz.

Palabras claves: Pasillo ecuatoriano. Carlos Bonilla Chávez. Arreglos. Guitarra popular ecuatoriana. Rearmonización. Donald Régnier.

Abstract

The musical arrangement is a new creation or version of a work that includes innovative elements that can be modified in the melody, harmony, rhythm, instrumentation, among others, without losing the musical idea of the composer. The object of study of the present investigation is the use of harmonic techniques used by the guitarist Donald Régnier for the fusion with the Ecuadorian Pasillo. The objective is to make arrangements for guitar of three works by composer Carlos Bonilla Chávez; The qualitative research methodology was used, which focuses on the creative development of an applied arrangement for solo guitar. The project is descriptive, to understand the applied arranging technique, which was developed through documentary research.

The work presents the theoretical arguments used for the development of musical arrangements and the parameters for the execution of the corridor, in fusion with harmonic techniques of Jazz.

Finally, it was possible to corroborate that it is feasible to make arrangements of Ecuadorian corridors for solo guitar for pedagogical purposes, contributing to the Ecuadorian musical heritage with harmonic elements of the Jazz genre.

Keywords: Pasillo ecuatoriano, Carlos Bonilla Chávez. Arrangements. Ecuadorian popular guitar, Reharmonization, Donald Régnier.

Índice de contenido

Resumen.....	2
Abstract.....	3
Índice de contenido.....	4
Índice de ilustraciones.....	7
Índice de tablas	11
Cláusula de licencia de repositorio institucional	12
Cláusula de propiedad intelectual	13
Dedicatoria.....	14
Agradecimientos	15
Introducción	16
Capítulo I	17
Formulación del problema	17
Objetivos de la investigación.....	18
Objetivo General.....	18
Objetivo Específicos	18
Justificación de la investigación	19
Capítulo II.....	20
Marco teórico.....	20
2.1 Estado actual del conocimiento	20
2.2. Breves antecedentes del pasillo ecuatoriano.....	21
2.2.1. El pasillo ecuatoriano, siglo XX.....	23
2.2.2. El pasillo ecuatoriano, siglo XXI.....	24

2.2.3. Clasificación de tipos de pasillo en Ecuador	24
2.2.3.1. Características de los pasillos ecuatorianos.	25
2.2.3.2. Tipos del pasillo según Segundo Granja Almeida.	39
2.3. La escuela de la guitarra en Ecuador, influencia en el pasillo ecuatoriano	40
2.3.1. La “Escuela de la guitarra quiteña”	41
2.3.2. La “Escuela Académica” de la guitarra en Ecuador	43
2.3.2.2. Guitarra Académica (Carlos Bonilla Chávez)	44
2.4. El arreglo a guitarra sola	48
2.4.1. La reconstrucción	49
2.4.2. La recreación	49
2.4.3. Tonalidades que favorecen y facilitan la ejecución del arreglo	51
2.4.4. Recursos técnicos musicales empleados en la elaboración de los arreglos. 51	
2.4.4.1. La melodía.	52
2.4.4.2. El ritmo.	57
2.4.4.3. La armonía	58
2.4.4.4. La forma.	65
2.5.3. Recursos de orden expresivo e interpretativo	65
2.4.3. Recursos técnicos instrumentales considerados en los arreglos	65
2.4.3.1. Apoyaturas.	66
2.4.3.2. Mordentes.	67
2.4.3.3. Glisandos o arrastres.	67
2.4.3.4. Adorno en forma de rasgueo.	68
2.4.3.5. Cejilla.	69

2.4.3.6. Armónicos.....	69
2.4.3.7. Vibrato.	72
2.4.3.8. Trémolo.....	73
2.4.3.9. Campanella	74
2.5. Uso de la herramienta de análisis de Donald Régner en la rearmónización.....	75
Capítulo III.....	75
3.1. Nomenclatura utilizada por Donald Régner	75
3.1.1. Análisis Numeral (armónico).....	77
3.1.2. Análisis funcional (armónico).....	80
3.1.3. Análisis melódico (armónico).....	81
3.2. Digitación.....	81
3.3. Cantares del Alma.....	82
3.3.1. Análisis de la Rearmonización.....	82
3.4. Subyugante.....	97
3.4.1. Análisis de la Rearmonización.....	97
3.5. Sólo Tú.....	114
3.5.1. Análisis de la Rearmonización.....	114
Conclusiones.....	129
Recomendaciones	130
Bibliografía	131
Anexos	134

Índice de ilustraciones

Figura 1. Método de guitarra de Carlos Bonilla Chávez.	45
Figura 2. Fragmento de movimiento paralelo del arreglo “Subyugante”	53
Figura 3. Fragmento de movimiento contrario del arreglo “Subyugante”	53
Figura 4. Fragmento de movimiento oblicuo del arreglo “Subyugante”.	54
Figura 5. Fragmento de movimiento voces agregadas del arreglo “Sólo Tú”.	54
Figura 6. Fragmento en tutis del arreglo “Cantares del Alma”.	55
Figura 7. Ejemplo de bordoneos del arreglo de Julio Andrade “No te olvidaré”.	56
Figura 8. Adorno de la Misky Note en el arreglo "Sólo Tú"	57
Figura 9. Ritmo base del pasillo.	57
Figura 10. Sustitución de las funciones de los acordes.....	60
Figura 11. Rearmonización V7 por el SubV7.....	60
Figura 12. Rearmonización V7 por el bVIm6.	61
Figura 13. Rearmonización V7 por el VIIdim7.....	62
Figura 14. Rearmonización V7 por el VIIaug, VII#5, VIIb5.	63
Figura 15. II relativos.....	64
Figura 16. Mixtura Modal.....	64
Figura 17. Uso de apoyaturas en la música ecuatoriana. Transcripción tomada del arreglo “Canta Cuando Me ausente”, elaborado por el Autor a partir del disco “Travesía” (2020).....	66
Figura 18. Uso del mordente en la música ecuatoriana. Transcripción del arreglo de Julio Andrade titulado “Imploración de amor”.	67
Figura 19. Uso del glissando en la música ecuatoriana. Transcripción del arreglo de Julio Andrade titulado “Amor que renace”.	68

Figura 20. Adorno en forma de rasgueo.	68
Figura 21. Uso de media barra y barra completa.	69
Figura 22. Armónicos naturales de la guitarra.....	70
Figura 23. Escritura de Armónicos naturales.....	72
Figura 24. Uso del vibrato en la música ecuatoriana. Transcripción del arreglo de Segundo Guaña Acuña titulado “Tatuaje”.	72
Figura 25. Uso del trémolo en los arreglos del pasillo, transcripción del arreglo de Segundo Bautista titulado “Aguacate”.....	73
Figura 26. Uso de la campanella en el arreglo "Sólo Tú".....	74
Figura 27. Ejemplo de análisis de Donald Régnier	77
Figura 28. Análisis numeral.....	78
Figura 29. Análisis con el corchete.....	78
Figura 30. Análisis con el corchete entrecortado.....	79
Figura 31. Análisis con la flecha.	80
Figura 32. Análisis con la flecha entrecortada.....	80
Figura 33. Análisis Funcional de Donald Régnier.....	81
Figura 34. Análisis melódico.	81
Figura 35. Análisis de la rearmonización de” Cantares del alma”, compases 1 al 4.....	83
Figura 36. Análisis de la rearmonización de” Cantares del alma”, compases 5 al 8.	84
Figura 37. Análisis de la rearmonización de” Cantares del alma”, compases 9 al 11	85
Figura 38. Análisis de la rearmonización de” Cantares del alma”, compases 12 al 14.....	86
Figura 39. Análisis de la rearmonización de” Cantares del alma”, compases 15 al 17.....	87
Figura 40. Análisis de la rearmonización de” Cantares del alma”, compases 18 al 20.....	88

Figura 41. Análisis de la rearmonización de” Cantares del alma”, compases 21 al 23	89
Figura 42. Análisis de la rearmonización de” Cantares del alma”, compases 24 al 31	90
Figura 43. Análisis de la rearmonización de” Cantares del alma”, compases 32 al 35	92
Figura 44. Análisis de la rearmonización de” Cantares del alma”, compases 36 al 39	93
Figura 45. Análisis de la rearmonización de” Cantares del alma”, compases 40 al 42	94
Figura 46. Análisis de la rearmonización de” Cantares del alma”, compases 43 al 45	95
Figura 47. Análisis de la rearmonización de” Cantares del alma”, compases 46 al 49	96
Figura 48. Análisis de la rearmonización de “Subyugante”, compases 1 al 10	97
Figura 49. Análisis de la rearmonización de “Subyugante”, compases 11 al 14	102
Figura 50. Análisis de la rearmonización de “Subyugante”, compases 15 al 18	103
Figura 51. Análisis de la rearmonización de “Subyugante”, compases 19 al 22	104
Figura 52. Análisis de la rearmonización de “Subyugante”, compases 23 al 26	105
Figura 53. Análisis de la rearmonización de “Subyugante”, compases 27 al 30	106
Figura 54. Análisis de la rearmonización de “Subyugante”, compases 31 al 34	107
Figura 55. Análisis de la rearmonización de “Subyugante”, compases 35 al 38	108
Figura 56. Análisis de la rearmonización de “Subyugante”, compases 39 al 42	109
Figura 57. Análisis de la rearmonización de “Subyugante”, compases 43 al 46	110
Figura 58. Análisis de la rearmonización de “Subyugante”, compases 47 al 50	111
Figura 59. Análisis de la rearmonización de “Subyugante”, compases 51 al 59	112
Figura 60. Análisis de la rearmonización de “Sólo Tú”, compases 1 al 4	115
Figura 61. Análisis de la rearmonización de “Sólo Tú”, compases 5 al 9	116
Figura 62. Análisis de la rearmonización de “Sólo Tú”, compases 10 al 13	117
Figura 63. Análisis de la rearmonización de “Sólo Tú”, compases 14 al 17	118

Figura 64. Análisis de la rearmonización de “Sólo Tú”, compases 18 al 21.....	119
Figura 65. Análisis de la rearmonización de “Sólo Tú”, compases 22 al 26.....	120
Figura 66. Análisis de la rearmonización de “Sólo Tú”, compases 27 al 30.....	121
Figura 67. Análisis de la rearmonización de “Sólo Tú”, compases 31 al 34.....	122
Figura 68. Análisis de la rearmonización de “Sólo Tú”, compases 35 al 38.....	123
Figura 69. Análisis de la rearmonización de “Sólo Tú”, compases 39 al 42.....	124
Figura 70. Análisis de la rearmonización de “Sólo Tú”, compases 43 al 51.....	125
Figura 71. Análisis de la rearmonización de “Sólo Tú”, compases 52 al 55.....	127
Figura 72. Análisis de la rearmonización de “Sólo Tú”, compases 56 al 60.....	128

Índice de tablas

Tabla 1 Pasillo Gran Colombino.....	25
Tabla 2 Pasillo Lento Serrano.....	26
Tabla 3 Pasillo Moderno Costeño o Rocolero.	28
Tabla 4 Pasillo Bi - Tonal	29
Tabla 5 Pasillo Bi - Rítmico.....	30
Tabla 6 Pasillo Quebrado.....	31
Tabla 7 Pasillo Instrumental	32
Tabla 8 Pasillo Coral.....	32
Tabla 9 Pasillo Sinfónico	33
Tabla 10 Pasillo Pizzicato	34
Tabla 11 Pasillo Modulado	35
Tabla 12 Pasillo con entrada evocativa.....	36
Tabla 13 Pasillo Actual	37
Tabla 14 Tipos de pasillos según Segundo Granja Almeida	39
Tabla 15 Etapas de la "Escuela de la Guitarra Quiteña"	41
Tabla 16 Recursos técnicos instrumentales y musicales de la “Escuela de la guitarra quiteña” .	42
Tabla 17 Recursos utilizados por Terry Pazmiño en sus arreglos	44
Tabla 18 Consideraciones preliminares para realizar un arreglo.....	48
Tabla 19 Diez ejemplos de recreaciones para guitarra sola con el género pasillo.....	50
Tabla 20 Simbología de análisis para los recursos técnico musicales	52
Tabla 21 Extensiones de los acordes.....	58
Tabla 23 Simbología de análisis para los recursos técnico instrumentales.....	65

Cláusula de licencia de repositorio institucional

Yo Fernando Lenin Morales Jara, en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “Arreglos para guitarra de tres obras de Carlos Bonilla Chávez”, 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, 01 de diciembre del 2022



Fernando Lenin Morales Jara

C.I 0105845358

Cláusula de propiedad intelectual

Yo, Fernando Lenin Morales Jara, autor del trabajo de titulación “Arreglos para guitarra de tres obras de Carlos Bonilla Chávez”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 01 de diciembre del 2022



Fernando Lenin Morales Jara

C.I 0105845358

Dedicatoria

Dedico este trabajo profundamente a Dios.

A mi madre Victoria Jara y mi padre Fernando Morales que me han apoyado siempre en el trayecto de mi carrera.

A mi querida Gema, quien es la inspiración de crear estos arreglos expuestos, por todo el apoyo incondicional durante mi trabajo de investigación y en toda mi carrera universitaria.

A mi hijo.

Agradecimientos

Agradezco a la Universidad de Cuenca por brindarme todo su apoyo durante mis estudios.

A mi tutor Mgst. José Gregorio Guanchez por la guía durante mi investigación, su gran sentido de humanidad hacia mí persona y todo su conocimiento que me fue brindado.

Agradezco a Donald Régnier, Carlos Freire, Raúl Escobar, Terry Pazmiño, Mario Godoy, David Tamayo, Paúl Marcillo por su ayuda durante mi investigación.

A mis amigos Brian Parrales y Esteban Rodas por su gentileza en brindarme su ayuda y conocimientos valiosos.

Introducción

El presente trabajo de investigación se basa en la creación de arreglos para guitarra de las obras musicales de género pasillo: “Subyugante”, “Solo Tú” y “Cantares del Alma”, del compositor ecuatoriano Carlos Bonilla Chávez, cuyo proceso aborda como eje principal la utilización de ciertas técnicas armónicas empleadas por Donald Régnier, y el estilo de la ejecución, e interpretación de la “Guitarra Quiteña”.

Carlos Bonilla Chávez fue un compositor, guitarrista, contrabajista, director de coro y docente que ha desarrollado varias obras importantes en el país; esta tesis es una propuesta para seguir preservando, cultivando y conservando su memoria y la de distinguidos compositores ecuatorianos, en géneros como el pasillo, para incentivar y aportar con arreglos que involucren técnicas armónicas distintas a la tradicional manteniendo la propuesta compositiva planteada por el autor.

La metodología utilizada es cualitativa, con enfoque descriptivo en base a la revisión documental que fundamenta el uso de técnicas arreglísticas para guitarra sola.

El presente estudio se estructura en tres capítulos, en el primero se abordan la problemática y su justificación; en el segundo se fundamentan los conceptos históricos del pasillo, la formación académica y popular ecuatoriana de la guitarra con influencias que éstas tienen dentro del género estudiado, así como las técnicas instrumentales y musicales aplicadas en el arreglo, y en el tercero el método de análisis musical de las autoras Margarita y Arantza Lorenzo de Reizabal que se constituye base para comprender las obras y desarrollar la fusión en los arreglos, con la influencia de Régnier, para concluir con el análisis de los tres pasillos y su digitación.

Capítulo I

Formulación del problema

Las diversas técnicas interpretativas de la guitarra, tanto académica como popular han ido evolucionando con el pasar del tiempo. En el siglo XX los primeros cultores de la guitarra popular ecuatoriana o llamada “Escuela Quiteña de la Guitarra” según Tamayo (2020) fueron Francisco “El Ciego” Pástor, y posteriormente la agrupación los “Nativos Andinos”, Bolívar “El Pollo” Ortiz, Segundo Guaña, Carlos Bonilla, Segundo Bautista, etc. quienes han innovado el estilo interpretativo de la guitarra en el repertorio nacional; posteriormente entre los artistas contemporáneos que mantienen esta tradición oral como herencia están: Julio Andrade, William Farinango, Eduardo “Chocolate” Morales, Paúl Marcillo, David Tamayo, entre otros.

Dentro del repertorio de Bonilla, constan diversas obras, entre ellas los pasillos: “Cantares del Alma”, “Sólo Tú” y “Subyugante”, que contienen un pensamiento ortodoxo de la época y del autor, han alcanzado éxito entre sus composiciones; sin embargo, aún no se ha trazado arreglos o recreaciones para guitarra sola, que contenga una nueva propuesta arreglística e interpretativa con técnicas populares de la “Escuela Quiteña de la Guitarra” y fusión con otros géneros, por la carencia de conocimiento sobre técnicas aplicadas a los arreglos para su interpretación entre lo popular ecuatoriano y lo académico de la guitarra, que pueda generar interés del público joven, por sus nuevas sonoridades, y mantener la memoria del compositor Bonilla.

Es importante anotar que destacados compositores guitarristas de otros países latinoamericanos y del Caribe como Antonio Lauro, Leo Brouwer, Héctor Villalobos, Astor

Piazzolla entre otros, desarrollaron su identidad nacional con adaptaciones, arreglos y composiciones interpretadas a nivel local e internacional, en diferentes Conservatorios y Universidades, por lo que es importante producir más piezas musicales con identidad propia del Ecuador, como ejemplo para las futuras generaciones.

Dentro de este contexto, se plantean las siguientes interrogantes:

¿Qué importancia tiene el conocimiento del contexto histórico cultural del género musical en la elaboración de los arreglos?

¿Cómo utilizar técnicas de rearmonización moderna y a su vez conservar el estilo característico de la "guitarra ecuatoriana" dentro de los arreglos para guitarra sola?

¿Cómo reconstruir las obras: “Cantares del Alma”, “Solo Tú” y “Subyugante”, con la fusión del jazz sin perder la identidad popular de la guitarra ecuatoriana?

Objetivos de la investigación.

Objetivo General

Realizar arreglos para guitarra de tres obras del compositor Carlos Bonilla Chávez, tomando en cuenta sus antecedentes históricos musicales.

Objetivo Específicos

- Investigar brevemente el desarrollo del pasillo, siglos XIX, XX y XXI
- Identificar los distintos tipos de pasillos en el Ecuador.
- Conocer elementos propios del lenguaje de la guitarra popular y académica en el Ecuador para reflejarlos en los arreglos.
- Conocer las técnicas arreglísticas para la elaboración de los arreglos.

- Conceptualizar recursos técnico instrumentales como musicales para la elaboración de los arreglos en tres obras del compositor Carlos Bonilla Chávez.
- Utilizar técnicas de rearmonización de Donald Régnier en los pasillos “Cantares del Alma”, “Solo Tú” y “Subyugante”.
- Describir el proceso analítico utilizado en la elaboración de los arreglos musicales en los pasillos “Cantares del Alma”, “Solo Tú” y “Subyugante”.
- Digitación de las obras, atendiendo las necesidades del arreglista.

Justificación de la investigación

El presente estudio surge por el interés de elaborar nuevos arreglos para la interpretación del pasillo con otras propuestas estilísticas distintas a la ortodoxa y que de manera diferente conservando e incorporando elementos de la guitarra popular y tomando como elemento referente principal el trabajo realizado por Donald Régnier en la música ecuatoriana.

Esta investigación es un aporte que podría incentivar a los jóvenes el interés sobre la cultura musical en especial el pasillo ecuatoriano, conectando diversas técnicas empleadas en la guitarra académica y popular, aprovechando sus recursos que ofrecen ambas escuelas. Se trata de introducir propuestas estilísticas en la creación de arreglos para guitarra solista que motive el interés por componer, arreglar e interpretar.

Por ser de interés pedagógico, la propuesta podría beneficiar a los docentes y estudiantes de las instituciones educativas tales como: colegios de música, conservatorios, universidades, entre otras, que ofrecen formación académica musical.

Estos arreglos podrían tener un impacto a largo plazo, puesto que las obras del compositor Bonilla consideradas en este estudio, son muy relevantes, contribuyendo e incrementando al repertorio musical para guitarra solista, en géneros como el pasillo que incluye técnicas armónicas

tomadas del jazz, que podría fomentar el interés en arreglistas, guitarristas, compositores e intérpretes para brindar distintas ideas en la creación de composiciones y arreglos en este género.

El trabajo también podría servir como punto de referencia para estudiantes e investigadores que aborden o puedan desarrollar la creación de obras con distintos estilos dentro del pasillo.

Capítulo II

Marco teórico

En este capítulo se fundamentan los conceptos históricos del pasillo, la formación académica, formación de la guitarra quiteña y las influencias que éstas tienen dentro de este género y que servirá como soporte para el desarrollo del arreglo.

2.1 Estado actual del conocimiento

Revisando los antecedentes se consideran las siguientes investigaciones como relevante y relacionadas con el presente estudio.

Pazmiño (2012) en su libro “El pasillo”, desarrolla conceptos históricos sobre el género y un gran aporte al clasificar distintos tipos de pasillos, según sus características técnicas musicales, instrumentales y orquestales, mismas que servirán de base para la clasificación y propuesta en los arreglos.

Domínguez (2016) en su libro “Análisis armónico y melódico del pasillo ecuatoriano” da a conocer conceptos históricos, recursos técnicos musicales (forma, campo armónico, bordón, patrones rítmicos) y la forma de composición que se utilizan en forma tradicional dentro de este género.

Escobar (2016) en su artículo “La estética guitarrística de Carlos Bonilla Chávez” realiza un análisis sobre el estilo compositivo del autor, expone varias influencias estéticas dentro sus

obras y una propuesta interpretativa de dos piezas musicales que sirve para reflexionar sobre los recursos dinámicos empleados en los arreglos.

Godoy (2018) en sus tres tomos sobre la investigación del pasillo, comparte conocimiento sobre los diversos acontecimientos importantes del género musical dentro de los últimos tres siglos, información que sirve para entender el desarrollo del género en la historia.

Régnier (2021) en su libro “Rearmonización aplicada al pasillo ecuatoriano, técnicas armónicas para una interpretación creativa” desarrolla una síntesis de varias técnicas armónicas provenientes principalmente del género jazz, contribuyendo con una propuesta sonora distinta a la tradicional dentro del género, mismas que se tomarán en cuenta para la elaboración de los arreglos.

Suntaxi (2019) elabora dos arreglos de música ecuatoriana a guitarra sola con diversas técnicas empleadas por el jazzista y guitarrista Jonathan Kreisberg, en la cual se evidencia la fusión del género musical con las ideas musicales del jazzista mencionado.

Guzmán (2020) posee una importante investigación en el tratamiento de obras indígenas ecuatorianas (Yaraví) en fusión con el género Jazz para guitarra sola, misma que es un referente para el desarrollo de arreglos en fusión con otros géneros.

Paida (2021) elabora creativamente arreglos para guitarra sola a partir de obras a piano, en el transcurso el autor propone la modificación de diversos aspectos originales de la obra para crear una nueva propuesta dentro de la obra original.

2.2. Breves antecedentes del pasillo ecuatoriano

Definir el año específico de la llegada del pasillo a América no es posible, ya que se trata de un proceso cultural que fue desarrollándose a lo largo del tiempo, e incluso determinar el origen o influencia musicales aún está en discrepancia; si bien es cierto que el pasillo tiene una raíz ligada

en Europa, se menciona que su influencia más importante radica en el Valse europeo, además del Fado Portugués y El Minute francés.

El pasillo como género musical se gesta en las guerras de independencia de la llamada “Gran Colombia” o La República de Colombia (1819), surgida por la consolidación de la independencia de España, que dio forma y organización a los territorios que fueron parte de la época colonial del Virreinato de Nueva Granada, conformado por lo que actualmente es: Ecuador, Colombia, Venezuela y Panamá, disuelta oficialmente en el año 1830. Godoy (2018) afirma que la ausencia de partituras de pasillos en esas décadas, consolida la hipótesis de que este género musical nació entre músicos populares sin estudios académicos.

En el reportaje realizado por el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (diciembre, 2014), el musicólogo Núñez menciona que este género dentro de la Gran Colombia, es una transformación de una expresión dancística de un ritmo Europeo, es el caso del valse europeo, cuyo baile fue interpretado con pasos más cortos, dando principalmente el nombre del género musical “El Colombiano” por la nación y posteriormente por su interpretación; por lo cual se llama pasillo por su expresión dancística de pasos cortos, nombre que hace alusión a los diminutivos que se utilizan y se utilizaban en esa época, como: naranja a naranjilla, tomate a tomatillo, etc. Partiendo de lo antes expuesto, se afirma que el inicio de las grandes independencias de cada uno de los países mencionados, conlleva a varios acontecimientos; en cuanto a lo musical, la primera difusión de este género a nivel regional se cree que fue dentro de las bandas militares, que llegaban durante el proceso de independencia, acotando que en ese entonces el libertador Simón Bolívar era muy entusiasta de este género, por lo que se menciona que se bailaron pasillos en grandes salones y eventos importantes de independencia. Se cree además que se bailó pasillos, la

noche que Simón Bolívar conoció a Manuela Sáenz, en la llegada a Quito con la celebración de su victoria.

Por otra parte, se hace alusión que el primer pasillo ecuatoriano es registrado a finales del siglo XIX, titulado “Los Bandidos”, compuesta por el compositor quiteño Aparicio Córdoba en el año de 1870; Cárdenas (ExpresarteEC, 2013) hace mención que este pasillo fue compuesto como influencia de un pasillo llamado “Los expatriados” del compositor colombiano Ricardo Pérez, miembro diplomático del gobierno, siendo una influencia para Córdoba en la creación de este género.

2.2.1. El pasillo ecuatoriano, siglo XX

El pasillo Ligero Grancolombiano se mantuvo vigente hasta la primera mitad del siglo XX; sin embargo, Rodríguez (2018) alega que entre 1920 a 1940 existía un movimiento de poesía modernista latinoamericano. En Ecuador existió un grupo de poetas que los titularon como “los decapitados”, entre otros están Medardo Ángel Silva (1898-1919), uno de los poetas que tuvo un impacto en la sociedad por su forma de ver la vida y su manera de escribir, lo que inspiró y popularizó la composición de varios de sus poemas, como “El Alma en los labios” (1919) del compositor Francisco Paredes Herrera (1891-1952), posteriormente, surgen otros compositores que incluyen poemas usualmente escritos en forma de soneto, tal es el caso de Nicasio Safadi (1902-1968), Enrique Ibáñez Mora (1903-1998), entre otros. Godoy (2018) menciona que Julio Bueno denomina a esta época como el “pasillo canción” lo que da inicio a una “época clásica” de este género musical.

Entre la segunda mitad del siglo XX, el desarrollo del pasillo fue creciendo y enriqueciéndose con diversas corrientes, esto debido a cambios culturales producidos por las migraciones a Quito de la sierra centro-norte, entre las décadas de 1930 a 1950: siendo Quito la

capital y punto de comercio en el Ecuador, estos préstamos culturales dieron origen a la “Yaravisación del pasillo”, influenciando así las melodías con la pentafonía andina, ralentizando el ritmo, y de un carácter profundo y expresivo en sus letras, esto es asociado con el “pasillo Lento Serrano” (Rodríguez, 2018). El pasillo según Wong (2013), entre los años 60 y 70 estaba vinculado con la “música rockolera”, por lo que el pueblo aludía ser el pasillo rockolero, siendo éste caracterizado por tener influencia del bolero mexicano, incorporándose así principalmente en la región costa y cambiando la estética guitarrística con la implementación del requinto. Al respecto Kolessov (2012) apunta que este instrumento facilitó la interpretación de melodías agudas y sustituyó la guitarra puntera de los tríos originales, influyendo en un estilo “bolerístico” dentro del pasillo.

Entre la década de 1980 al 2000, comienza un movimiento de primeros intentos de fusiones y pasillos más modernos; según (Rodríguez, 2018) entre las primeras experimentaciones de fusiones se puede encontrar los arreglos de Juan Cavero “Rosario de Besos” y “Como si fuera un niño” en un disco “Guayaquil está de salsa” del año 1976, versiones creadas con la fusión de géneros tropicales.

2.2.2. El pasillo ecuatoriano, siglo XXI

Se podría decir que actualmente, el pasillo puede estar en una época de decadencia; sin embargo, en la actualidad existen agrupaciones, compositores, intérpretes que intentan mantener la “Época clásica” del pasillo; el musicólogo Godoy (2018) afirma que existen nuevas corrientes, influenciadas por otros estilos y géneros, que influyen en la búsqueda de un estilo con la incrustación del pasillo con el jazz, bolero, rock, pop, etc.

2.2.3. Clasificación de tipos de pasillo en Ecuador

Existen diversos tipos de pasillos en el Ecuador, entre otros están los mencionados por Terry Pazmiño, Omar Domínguez y Jaime Almeida: Pasillo Ligero Grancolombiano, pasillo Lento Serrano, pasillo Moderado Costeño, Pasillo Bi – Tonal, pasillo Bi – Rítmico, pasillo Quebrado, pasillo Instrumental, pasillo Coral, Pasillo Sinfónico, pasillo Pizzicato, pasillo Modulado, pasillo Moderno, pasillo Fantasía, pasillo Impromptu, pasillo Tripartito, pasillo Acuarela, pasillo Descriptivo, pasillo Lírico, pasillo Festivo y pasillo Capricho. Cada uno de estos pasillos no pierden totalmente su base en la clave rítmica (corchea, corchea, silencio de corchea, corchea, corchea y silencio de corchea), ya que es una característica fundamental del pasillo en general dentro del Ecuador e incluso en otros países. A continuación, se especifica las características de los pasillos de Terry Pazmiño, Omar Domínguez, Kathy Wong, así como una breve descripción de los pasillos de Jaime Almeida.

2.2.3.1. Características de los pasillos ecuatorianos.

Tabla 1

Pasillo Gran Colombino

Características	Descripción
Origen	Proveniente de la Gran Colombia.
Funcionalidad	Expresiones de las bandas militares. Música para bailes de salón. Carácter “expresivo, festivo, alegre”.
Compás	3/4 6/8
Tempo	110 bpm a más de 120 bpm.

Tonalidad	Predominan las obras en tonalidades mayores. También puede tener una forma bitonal.
Melodía	Uso de la escala mayor. Empleo de síncopas, contratiempos, notas con puntillo, adornos u ornamentaciones. Manejo de contrapunto.
Ritmo	Mantiene la figuración rítmica de dos corcheas, un silencio de corchea, y una negra. Acento en la ejecución del primer tiempo del compás.
Armonía	Su armonía es tonal, y mantiene la relación de dominante – tónica.
Forma	Puede poseer una forma binaria simple y ternaria.
Ejemplos:	Los Bandidos (1870), compositor: Aparicio Córdoba. La patria en Ecuador (1881), compositor: Carlos Amable Ortiz. Olvidame (1900), compositor: Antonio Nieto.

Nota: Elaboración del autor en base al libro “El Pasillo” de Pazmiño (2012) y “Análisis armónico y melódico del pasillo ecuatoriano” (2016)

Tabla 2

Pasillo Lento Serrano

Características	Descripción
Origen	Oriundo de la sierra ecuatoriana. Se menciona que tiene influencia del Yaraví.

Funcionalidad	<p>Es un pasillo canción.</p> <p>Se manifiesta en sus letras un valor sentimental, melancólico de un acontecimiento social, usualmente direccionada a tragedias amorosas.</p> <p>Fueron poemas musicalizados, un ejemplo son los pasillos que contienen los poemas de la “Generación Decapitada”.</p>
Compás	3/4
Tempo	60 bpm a 90 bpm
Tonalidad	Predominan las obras en tonalidad menor, no es usual encontrarlos en tonalidades mayores.
Melodía	<p>Uso de la escala menor natural, y armónica.</p> <p>Se encuentra el uso de la escala pentafónica en sus adornos y melodías.</p>
Ritmo	<p>Mantiene la figuración rítmica original</p> <p>El bajo es simple y estático, usualmente compuesto por la raíz y su tercera.</p>
Armonía	<p>Su armonía es tonal.</p> <p>Su círculo armónico consta de. Im, V7/IVm, IVm, V7/bIII, bIII, V7, bVI, V7/bVI.</p>
Forma	<p>Posee una forma simple</p> <p>Usualmente los estribillos en su forma son parte o fragmento de la misma canción y existen casos que no los poseen.</p>
Ejemplos:	<p>Subyugante, compositor: Carlos Bonilla Ch. y letra: Gonzalo Moncayo</p> <p>Sombras, compositor: Carlos Brito y letra: Rosario Sansores</p> <p>Tu Partida, compositor y letra: Luis Alberto Valencia</p>

Fuente: Elaboración del autor en base al libro “El Pasillo” de Pazmiño (2012) y “Análisis armónico y melódico del pasillo ecuatoriano” (2016)

Tabla 3

Pasillo Moderno Costeño o Rocolero.

Características	Descripción
Origen	<p>Oriundo de la costa ecuatoriana.</p> <p>Menciona Domínguez que este Pasillo tiene influencia del Minute.</p> <p>Tiene influencia de los tríos mexicanos, incluyéndose el requinto como un elemento popular e importante en los repertorios.</p>
Funcionalidad	<p>Es un pasillo canción.</p> <p>Se atribuye el protagonismo a la voz.</p>
Compás	3/4
Tempo	90 bpm a 110 bpm.
Tonalidad	Predomina las obras en tonalidad menor.
Melodía	<p>Uso de la escala natural, y armónica.</p> <p>Uso de síncopa, contratiempos.</p> <p>Uso del contrapunto en el requinto.</p> <p>Uso de contrapunto en el bajo, siendo este el llamado bordoneo como consecuencia del movimiento en el bajo, que es característico de este género.</p>
Ritmo	Mantiene la figuración rítmica original.
Armonía	Se manifiesta una armonía simple.

Una cadencia particular de estos pasillos y otros tipos de pasillos es la utilización de bIII, V7, Im.

Forma Posee una forma simple.

Usualmente los estribillos son más elaborados y pertenecen a una nueva idea musical.

Ejemplos: Guayaquil de mis amores, compositor: Nicasio Safadi y letra: Lauro Dávila.
Manabí, compositor: Francisco Paredes Herrera y letra: Elías Cedeño Jerves.
Romance de mi destino, compositor: Gonzalo Vera Santos y letra: Abel Romeo Castillo.

Fuente: Elaboración del autor en base al libro “El Pasillo” de Pazmiño (2012) y “Análisis armónico y melódico del pasillo ecuatoriano” (2016)

Varios investigadores de este género han mencionado a estos tres tipos de pasillos como los más reconocibles por su estilo, sin embargo, dentro de la siguiente investigación se han encontrado nuevas clasificaciones de este género, que podrían definir de mejor manera a varias composiciones que han surgido hasta el momento.

Estas clasificaciones son las siguientes:

Tabla 4

Pasillo Bi - Tonal

Características	Descripción
-----------------	-------------

Origen.	Surge a base del conocimiento musical, se puede encontrar en todas las regiones del Ecuador.
Funcionalidad.	Su función es utilizar este recurso como elemento sorpresivo al espectador.
Tonalidad	Utiliza dos tonalidades en la obra, usualmente empieza en tonalidad menor y posteriormente cambia a su tonalidad paralela mayor para terminar en esta, o viceversa.
Forma	Usualmente corresponden a una forma: Estribillo A – B – Estribillo – A – B.
Ejemplos	Esposa, compositor y letra: Carlos Rubira Infante. A unos ojos, compositor: Carlos Amable Ortiz y Letra: Julio Jaúregui. Cuando me miras, compositor y letra: Ángel L. Araujo.

Fuente: Elaboración del autor en base al libro “El Pasillo” de Pazmiño (2012)

Tabla 5

Pasillo Bi - Rítmico

Características	Descripción
Origen.	Surge a base del conocimiento musical, se puede encontrar en todas las regiones del Ecuador.
Funcionalidad.	Su función es utilizar este recurso como elemento recurso de variación en las partes de las obras, obteniendo de esta manera un “estado de ánimo bipolar”.

Su primera sección se puede atribuir al estilo del pasillo serrano y posteriormente al estilo del pasillo moderado costeño o rocolero.

Tonalidad	Predomina la tonalidad menor.
Ritmo	Sección A entre 60 bpm a 90 bpm. Sección B entre 90 bpm a 110 bpm.
Forma	Usualmente corresponden a una forma Estribillo A – B
Ejemplos	Pasional, compositor y letra: Enrique Espín Yépez Ojos Verdes, compositor, José Ignacio Canelos y letra Amado Nervo Alma Solitaria, compositor y letra: Alejandro Lasso

Fuente: Elaboración del autor en base al libro “El Pasillo” de Pazmiño (2012)

Tabla 6

Pasillo Quebrado

Características	Descripción
Origen.	El origen de este estilo se le atribuye a Homero Hidrovo.
Funcionalidad.	“Busca producir una enorme contribución asimétrica del ritmo”.
Melodía	Las melodías en los estribillos suelen tener una gran virtuosidad.
Ritmo	Mantiene la clave rítmica. Realiza una variación en el ritmo armónico en ciertos momentos para romper el estilo, esta variación consta de tres negras por compás o doce semicorcheas y su ejecución en la guitarra es a “plaqué”.
Ejemplos	Verano Andino, compositor: Terry Pazmiño

Pasional, compositor y letra: Enrique Espín Yépez; Arreglo: Homero

Hidrovo

Ojos verdes, compositor y letra: José Antonio Vergara

Fuente: Elaboración del autor en base al libro “El Pasillo” de Pazmiño (2012)

Tabla 7

Pasillo Instrumental

Características	Descripción
Origen.	La música instrumental dominó los escenarios a principios del siglo XIX. Este estilo estuvo en auge en la época cortesana. Destaca Pazmiño (2012), que en aquellas épocas se solían encargar a compositores obras en este estilo.
Funcionalidad.	La fácil popularización. La difusión de esta música, donde se destacan instrumentistas virtuosos.
Armonía	Su armonía es funcional y posee el uso de contrapunto.
Formato	Grupos de cámara, Dúos, Tríos, Cuartetos, estudiantinas, rondallas, etc.
Ejemplos	Corazón que sufre, compositor: Carlos A. Ortiz Nocturno, compositor: Homero Iturralde A una Rosa, compositor: Segundo Luis Moreno

Fuente: Elaboración del autor en base al libro “El Pasillo” de Pazmiño (2012)

Tabla 8

Pasillo Coral

Características	Descripción
Origen.	Se menciona que, debido a la gran apertura de festivales corales a nivel nacional de una manera anual, se ha dado más importancia en la creación de repertorio para voces a principios del siglo XXI, ya que a mediados del siglo XX fueron muy escasos.
Funcionalidad.	La difusión del género mediante coros.
Formato	Grupos corales infantiles y de adultos.
Ejemplos	Guayaquil Amada, compositor: Terry Pazmiño & Agustín Ramón; letra: Rafael Larrea Sombras, compositor: Carlos Brito; Letra: Rosario Sansores, arreglo coral: Diego Uyana. Alegrías, compositor: Inocencio Granja, arreglo coral: Donald Régnier

Fuente: Elaboración del autor en base al libro “El Pasillo” de Pazmiño (2012)

Tabla 9

Pasillo Sinfónico

Características	Descripción
Origen.	No se menciona un origen específico, sin embargo, Se alude que entre los primeros pasillos sinfónicos se puede encontrar en el tercer movimiento de “Suite Ecuatoriana N.2” del compositor Segundo Luis Moreno (1882 - 1977).
Funcionalidad.	La difusión y la comprensión compositiva de una pieza para orquesta.
Formato	Orquestas sinfónicas y filarmónicas.

- Ejemplos Intermezzo, compositor: Leonardo Cárdenas, Texto: Medardo Ángel Silva.
- Árbol del Amor, compositor: Terry Pazmiño.
- Pasillo Mío, compositora: Jannet Alvarado.
-

Fuente: Elaboración del autor en base al libro “El Pasillo” de Pazmiño (2012)

Tabla 10

Pasillo Pizzicato

Características	Descripción
Origen.	<p>Su origen surge dentro de las técnicas interpretativas de la guitarra popular ecuatoriana o quiteña, que consiste en apagar el sonido con la mano derecha, causando si se desea un efecto nasal del instrumento. Así mismo la técnica se difundió para distintos instrumentos que pueden lograr este efecto.</p> <p>Este estilo aún se mantiene vivo mediante la tradición oral y recientemente en Quito existe una fuerte corriente de músicos que difunden estas técnicas de manera académica la llamada “Escuela de la Guitarra Quiteña” con el fin de preservar el estilo original de los músicos populares.</p>
Funcionalidad.	<p>Preservar la ejecución del Pasillo con un plectro o también llamado vitela o púa, con el tiempo esto fue variando también a un accesorio llamado Uñeta que se incrusta en el dedo pulgar, en el cual pueden hacer en la melodía trémolos, cortes bruscos, apoyaturas, etc., en forma de staccato; en las guitarras que realizan los bajos o bordoneos también sucede de la misma</p>

manera. También se puede no utilizar la púa en otros contextos, pero mantener la idea del pizzicato es fundamental.

Ejemplos Beatriz, compositor: Carlos Bonilla Chávez
 El Guayabo, compositor: Anónimo
 Reír Llorando, compositor: Carlos A. Ortiz

Fuente: Elaboración del autor en base al libro “El Pasillo” de Pazmiño (2012)

Tabla 11

Pasillo Modulado

Características	Descripción
Origen.	Menciona Pazmiño que posterior a la independencia del Ecuador, en Quito se apreciaba la música “Colombo-venezolana”, muchas de estas piezas fueron un homenaje al libertador Bolívar, tales como; “Guaneña”, y el “Guayabo” siendo esta última un pasillo modulado. Desde 1900 los compositores influenciados por estas corrientes comienzan a realizar piezas moduladas, dentro de ellas los Pasillos.
Funcionalidad.	Su función en la música es causar sorpresa al oyente, y a su vez el intérprete pueda ejecutar finas improvisaciones.
Forma	Suele poseer la forma A – B - A
Tonalidad	Se aprecia que para ser una obra modulada debe empezar en una tonalidad, luego cambiar a una tonalidad vecina y al final debe regresar a la tonalidad original.
Ejemplos	Tú y Yo, compositor y letra: Francisco Paredes Herrera Alma Lojana, Compositor y letra: Cristóbal Ojeda D.

Poema de la esperanza, compositora: Terry Pazmiño

Fuente: Elaboración del autor en base al libro “El Pasillo” de Pazmiño (2012)

Tabla 12

Pasillo con entrada evocativa

Características	Descripción
Funcionalidad.	Se menciona que está presente en muchas piezas de diversos géneros musicales pertenecientes al Ecuador. Se caracteriza por producir un efecto nostálgico, cautivador y tierno, causando diversas sensaciones al oyente.
Melodía	La melodía utiliza las siguientes técnicas musicales: Rallentando, Ritardando, calderón, rubato, etc. Cuyas intervienen en la interpretación para enfatizar frases, palabras o vocales.
Ejemplos	Manabí, compositor: Francisco Paredes Herrera; Letra: Elías Cedeño El Aguacate, compositor y letra: César Guerrero Canta cuando me ausente, compositor y letra: Marco Tulio Hidrobo

Fuente: Elaboración del autor en base al libro “El Pasillo” de Pazmiño (2012)

Lo que identifica el autor como el “pasillo actual” es un nombre tentativo a este pasillo contemporáneo, para diferenciarlo de los anteriores y que a su vez va siendo del interés en ciertos músicos, arreglistas y compositores que desarrollan este estilo, que posiblemente sigan nuevas estéticas musicales dentro de la música en el Ecuador.

Por los alcances y limitaciones de esta investigación para la fecha actual, no se ha conseguido un nombre definido por musicólogos, investigadores, e historiadores sin embargo, existen investigaciones que toman en cuenta esta nueva forma que está adquiriendo el pasillo ecuatoriano.

Tabla 13

Pasillo Actual

Características	Descripción
Origen.	<p>Surge de la propuesta de músicos en fusionar el Pasillo con otros géneros como el bolero, rock, pop, blues, flamenco, jazz, etc.</p> <p>Particularmente la influencia con el Jazz comienza a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI con la llegada del Jazz al Ecuador.</p> <p>Entre exponentes contemporáneos de este estilo se encuentran: María Tejada, Alexandra Cabanilla, Donald Régnier, Grupo Pies en la Tierra, Jazz de Barro, entre otros.</p>
Funcionalidad.	<p>Su función es dar importancia a la fusión entre géneros, armonía, improvisación y variación.</p> <p>Gerardo Guevara afirma que la gran época del pasillo culminó, especialmente en la generación de los poetas decapitados, y hoy en día sobrevive moribundamente, a diferencia de décadas anteriores, sin embargo, menciona que la nueva generación busca “¿cómo cantar un pasillo?”, y se está intentando con la armonización influenciada por el Jazz, no obstante, todavía no es un éxito y un estilo característico del Ecuador.</p>

Forma	La forma puede variar según el compositor o arreglista
Tonalidad	Predominan las tonalidades menores.
Armonía	<p>Un estudio de Díaz (2014), hacia músicos que fusionan el género Jazz con el Pasillo, menciona que entre sus recursos armónicos constan:</p> <p>II relativos</p> <p>Dominantes Secundarios</p> <p>Sustitución tritonal</p> <p>Tensiones</p> <p>Acordes suspendidos</p> <p>Intercambio modal</p> <p>Pedales</p> <p>Poco uso de la triada</p>
Ritmo	<p>El mismo estudio mencionado anteriormente menciona que el ritmo se mantiene, sin embargo, sus acentuaciones no son tan pronunciadas.</p> <p>También tienen la intención de utilizar acentuaciones que hagan pensar al oyente que el compás está en 6/8.</p>
Melodía	<p>En la investigación de Diaz (2014), mencionan que generalmente las melodías utilizan la escala menor.</p> <p>También se menciona que los arreglistas en este estilo, mantienen la melodía original del compositor, tratando de no cambiarla en el transcurso de la creación.</p>
Ejemplos	La Llama, compositor y letra: Su Terry

Invernal, compositor: Nicasio Safadi y Letra: José María Egas; Arreglo:
Donald Régnier

Esther, compositor: Andrés Paredes

Fuente: Elaboración del autor en base al libro “El Pasillo” de Pazmiño (2012)

2.2.3.2. Tipos del pasillo según Segundo Granja Almeida.

Esta tabla tiene como objetivo ilustrar otras descripciones del pasillo propuestas por Granja Almeida en el artículo de Guerrero (1996), sirviendo como punto de comparación el contraste entre las clasificaciones ya anteriormente mencionadas, y que destacan otro tipos de elementos analíticos sobre el pasillo ecuatoriano.

Tabla 14

Tipos de pasillos según Segundo Granja Almeida

Tipo	de	Descripción
Pasillo		
Fantasia		Expresión libre de la forma, puede poseer cambios frecuentes y mayor organización de sus partes.
Impromptu		“Es una actualización del momento que vive un compositor sujeto al caprichoso juego de sus estados psicológicos a los cuales su emoción creadora logra enmarcar en las delicadas formas musicales”. (p.190)
Tripartito		La pieza está formada por tres grandes partes (I – II – III).
Acuarela		Composición que otorga importancia a la improvisación y virtuosidad.

Descriptivo	“Expresión gráfica de las impresiones del paisaje y el sentimiento: risa, amor y panoramas, contraste de costumbres y abismos y apacibilidad de planicies”. (p.190)
Lírico	Composición de estilo romántico, su creatividad radica en la armonía y en la melodía, como forma de expresión del amor.
Festivo	Esta composición está dentro de la estructura tradicional, en el cual sugiere como temas: la alegría, vivacidad y picardía.
Capricho	Composición libre a la estructura tradicional, se puede basar en técnicas de composición europeas.

Fuente: Elaboración del autor en base al libro “El pasillo en Ecuador” de Guerrero (1996)

2.3. La escuela de la guitarra en Ecuador, influencia en el pasillo ecuatoriano

Al hablar de la escuela de la guitarra en Ecuador, es importante mencionar el desarrollo musical en la academia y en el sector popular que ha surgido a lo largo del tiempo.

En la academia existen referentes arreglistas y destacados compositores en la guitarra que han tenido su formación escolástica, entre ellos: Manuel Antonio Calle, Carlos Bonilla Chávez, Homero Hidrovo, Ryuhei Kobayashi, Rodrigo Rodríguez, Raúl Escobar, Terry Pazmiño, etc. siendo este último, un arreglista y compositor de entre 180 temas escritos y grabados a guitarra sola, dúos, tríos, ensambles, etc. dentro de la música ecuatoriana, donde hace alusión a “La técnica clásica popular en la guitarra ecuatoriana” (Terry, 2021), desarrollando ciertas técnicas, que serán analizadas en el marco de los arreglos a guitarra sola por el autor.

Por otra parte, se sistematiza técnicas adquiridas por una educación de tradición oral, como es la “escuela de la guitarra quiteña”, ya que, pueden existir varios estilos guitarrísticos populares que no se van a abordar, como es el estilo particular de una “guitarra porteña”, particularmente en

Guayaquil, donde “llevan la herencia de la música de oro mexicana y el requinto”. (Tamayo, 2020, p. 98)

2.3.1. La “Escuela de la guitarra quiteña”

Mullo & Guerrero (2005) mencionan que este estilo aborda la herencia ancestral de una tradición oral a inicios del siglo XX, posterior a la revolución liberal, quienes migraron a Quito, siendo estos portadores de un importante aporte cultural de su cosmovisión andina. Mullo (2021), afirma que, en ese siglo, el uso principal de la guitarra era en sustitución del piano que se ejecutaba en la música festiva de salón, con la finalidad de bailar. Según Andrade (2021) menciona que, en géneros como el danzante, (originalmente ejecutado con tambor y pífanos) la guitarra reconstruye este género y se consolida como un instrumento principal, de la misma forma pasa con otros géneros de la época.

Tamayo manifiesta tres grandes épocas de esta escuela, que se exponen en la siguiente tabla:

Tabla 15

Etapas de la "Escuela de la Guitarra Quiteña"

Etapa	Desarrollo
Primera (Inicios del siglo XX)	Aparece la primera generación de cultores, entre ellos tenemos a: “Francisco Pástor”, quien se evidencia en tener una las primeras grabaciones a guitarra sola, y los “Nativos Andinos”, a quien dentro de este grupo se atribuye su esencia del “toque” a Segundo Guaña Acuña y Bolívar Ortiz.

Segunda (Mediados del siglo XX) La llegada del requinto y la presencia de popularidad de los boleros interpretados por los tríos de música mexicana, influenció a dejar en segundo plano el estilo de la guitarra por el requinto, lo que poco a poco se fue minimizando sus características.

Tercera (finales del siglo XX e inicios del siglo XXI) Lo llama “la decadencia de la Guitarra Quiteña”, ya el consumo de nuevos géneros extranjeros y el óbito o desintegración de personajes importantes en la primera etapa, hicieron que se vaya perdiendo la tradición oral, sin embargo, últimamente existe un movimiento de nuevas generaciones con Julio Andrade (alumno de Segundo Guaña) que cultiva y sistematiza este conocimiento de manera académica, con el fin de que esta tradición de la primera etapa se siga cultivando.

Fuente: Elaboración del autor en base al artículo “La guitarra quiteña y su inclusión en la educación musical universitaria” de Tamayo (p.96-108, 2020)

A continuación, se presenta un cuadro con las distintas técnicas que se emplean en la escuela de la guitarra quiteña, para posteriormente ser analizadas en el capítulo 2, en los recursos técnicos instrumentales para la elaboración del arreglo.

Tabla 16

Recursos técnicos instrumentales y musicales de la “Escuela de la guitarra quiteña”

Recursos técnicos musicales	Recursos técnicos instrumentales
La Miskilla.	Uso del plectro, en conjunto con los dedos.

El bordoneo.	Expresiones que modifiquen la melodía.
Ornamentos a dos o tres voces (heterofonía).	Cambio de timbre (sul ponticello, sul boca y sul tasto).
Articulaciones: staccato, pizzicato, calderones, trémolos.	Contrastes de dinámica.
Vibrato transversal.	Voicings tradicionales.
Efecto de rasgados	Glissando.
	Tambora.

Fuente: Elaboración del autor en base al artículo “La guitarra quiteña y su inclusión en la educación musical universitaria” de Tamayo (p.96-108, 2020)

2.3.2. La “Escuela Académica” de la guitarra en Ecuador

Esta técnica proviene de un movimiento de guitarristas ecuatorianos que buscan en sus obras la influencia de favorecer la música ecuatoriana con recreaciones basadas en técnicas adquiridas por la música académica, a lo que llama Escobar (2015) la “segovianización y laurización”, referido a versiones en la música popular ecuatoriana de guitarristas como: Homero Hidrovo, Terry Pazmiño, entre otros, quienes insertan un desarrollo en las obras, generando al oyente un atractivo distinto y creando desinterés en la “Escuela Quiteña De La Guitarra”, impulsada por Segundo Guaña Acuña, Bolívar Ortiz, Carlos Bonilla Chávez, etc.

Terry Pazmiño (2021) utiliza los siguientes recursos en sus recreaciones de piezas ecuatorianas:

Tabla 17

Recursos utilizados por Terry Pazmiño en sus arreglos

Recursos técnicos musicales	Recursos técnicos instrumentales
Apoyaturas	Extensiones de acordes
	Rearmonización
	Contrapunto (contramelodías, notas retardadas, notas pedales, imitación)

Fuente: Elaboración del autor en base a la conferencia “La técnica clásica popular en la guitarra ecuatoriana”

de Pazmiño (2021)

2.3.2.2. Guitarra Académica (Carlos Bonilla Chávez)

Carlos Bonilla Chávez (1923-2010), dentro de su gran trayectoria como personaje importante dentro de la guitarra en el Ecuador, se pueden observar los siguientes acontecimientos:

- Año 1950
Se graduó de Contrabajista
- Año 1952
Profesor y fundador de la cátedra de guitarra en el Conservatorio Nacional de Quito
- Año 1959
Publicó su primer libro, “Método de guitarra, libro primero”.
- Años del 1963 al 1968
Director de Coro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.
Fundador y director del coro Centro Ecuatoriano Norteamericano.

Director del coro de la Universidad Católica de Quito.

- Año 1966

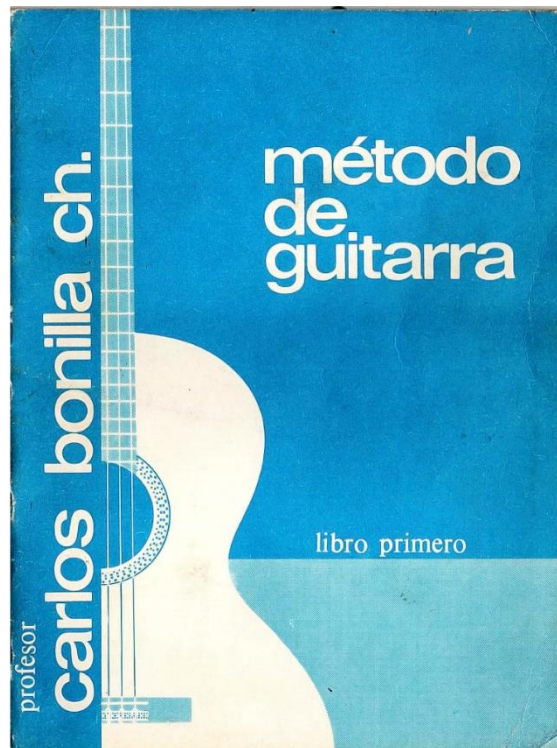
Participa en una gira internacional por diversas ciudades de EEUU, en donde interpreta sus obras a guitarra sola.

- Año 1971

Publicó su libro `` Método de guitarra, libro primero, segunda edición”.

Figura 1.

Método de guitarra de Carlos Bonilla Chávez.



Fuente: Centro documental de Carlos Freire Soria, 2022

- Años del 1965 al 1985

Fue primer atril de contrabajo en la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador (OSNE).

Brindó varios conciertos para guitarra solista y acompañado por la OSNE, misma que ha estrenado diversas obras de su autoría.

- Año 2000

Condecorado por el Congreso Nacional, por sus actividades musicales en beneficio del país.

- Grabaciones

Ha participado en grabaciones como director, músico, interprete, desde los inicios de los 60s, participando en discos como: Discos Nacional – Gustavo Müller en el disco DN-EP-004 llamado “Al morir de las tardes”, Discos Granja como director del Sexteto Sinfónico, en 1984 el Banco Central del Ecuador (BCE) en el disco “Música Instrumental Ecuatoriana: Grandes Ejecutantes”, en el mismo año el BCE también participa en el disco “Las cosas simples”, en el mismo año el disco “La Orquesta Sinfónica Nacional” publicado por el Municipio de Quito, mismo que en el año 1986 participa en “El Quinteto de Oro” participando grandes músicos como: Enrique Espin Yopez, Gerardo Guevara, Guillermo Rodriguez, Segundo Guaña y Carlos Bonilla Chávez; y de la misma manera en discos Caife, RCA, Onix, etc.

Bonilla ha participado como acompañante en grupos musicales, como Nativos Andinos, Hermanas Mendoza Suasti, Benítez y Valencia, entre otros. (Pro, 1997

- Obras de Carlos Bonilla Chávez (Guerrero, 2002)

Pasillos: Amanecer, Beatriz, Cantares del Alma, Ensueño, Felicidad, Guitarreando, Idílica, Meditación, Pinceladas, Sólo Tú, Subyugante, Sueña mi bien, Tres Capullitos, Ximena.

Pasacalles: A los Toros de Quito, ecuatorianos,

Vals: Añorando tus caricias, Enamorado.

Yumbo: Atahualpa, Romanza; soledad de madre.

Aire Típico: Calamaca, Crepúsculo andino, Don Facundo, La del estribo, las quiteñas,
ponchito al hombro.

Yaraví: Espérame

Sanjuanito: Danza, Danza Shyri, Indiecito otavaleño, Quito colonial, Paisanito

Tonada: Vida de mi vida.

Albazo: Pregón al Albazo

Poema Sinfónico: 1000 años de música,

Danza Indígena: Chasqui orquesta: Fantasia – Danza Vernácula.

Suite: Suite andina para.

Zapateado: Zapateado ecuatoriano

Otros: Acuarela Indígena, Eco Andino, Elegía y Danza, Preludio y Yumbo, Preludio y

Pasillo, Raíces, Rimini, rimini, Tambores Shyris, Variaciones sinfónicas Rumiñahui,

Ocaso de Raza, Tema 45.

Estilo guitarrístico

Bonilla fue guitarrista, pertenece a la cuarta generación de compositores ecuatorianos, es un referente ineludible que formó parte de una escuela ortodoxa denominada “la guitarra ecuatoriana” o “escuela de la guitarra quiteña”, entidad estilística y estética, que tuvo su auge a principios del siglo XX. (Kolessov, 2012)

Escobar (2016) menciona que, Bonilla tiene su corriente compositiva radicada en el indigenismo, por lo cual mantiene una línea compositiva ortodoxa y de vanguardia que abordaban tanto Gerardo Guevara como Luis Humberto Salgado.

Escobar (2016), menciona que Bonilla que sus obras tienen una propuesta de una búsqueda de distintos timbres producidos de manera natural en el instrumento, la guitarra.

2.4. El arreglo a guitarra sola

Según Latham (2008), el arreglo musical es una “Adaptación o transcripción para un medio distinto de aquel para el cual fue compuesta originalmente la música.” (pág. 113); complementando este concepto, para el arreglista es un oficio, en el cual “se ponen en juego habilidades desarrolladas a partir de la técnica, el uso de las herramientas, la experimentación, la creatividad y el sustento teórico” (López, 2017, pág. 278), realizando un producto final con una nueva versión de la obra original para un formato específico de instrumentos o solo a un instrumento para ser ejecutada; teniendo en consideración las características musicales que le distinguen a la obra y así a su vez utilizar varios recursos musicales, el cual aporte con diversas ideas sonoras en la obra. (Rutherford, 1999)

Antes de crear un arreglo se puede tener en cuenta los siguientes puntos mencionados por Escobar (2021):

Tabla 18

Consideraciones preliminares para realizar un arreglo

Consideraciones

Gusto por la pieza musical

Versión popular preferida

Influencia del estilo guitarrístico

Conocimiento de la forma

Preservar la melodía o canto

Fuente: Elaboración del autor en base a la conferencia “El arreglo musical para guitarra en la música popular ecuatoriana” (2021)

Escobar (2021) propone dos vertientes en los arreglos para guitarra sola, o instrumentales; estos son: “La recreación” y “La reconstrucción”, cada una con distintos conceptos; siendo la recreación la técnica aplicada a las tres piezas de Bonilla.

2.4.1. La reconstrucción

Esta técnica arreglística va orientada a terminar total o parcialmente una obra o fragmentos musicales inconclusos, para esto la obra debe ser entendida por el arreglista en cuanto a su estilo compositivo. En la reconstrucción de un tema se procura mantener y desarrollar el mismo mapa armónico, melódico, temático y estilístico del compositor.

2.4.2. La recreación

Este recurso busca obtener una identidad distinta a la composición y llevarla a otro campo dentro de una nueva comprensión, ya sea de carácter instrumental, grupal o interpretativo; más no la búsqueda de reemplazar al compositor o adueñarse de la composición.

Los aspectos técnicos dentro de la recreación pueden ser los siguientes:

- Cambio de la forma, buscando innovar el resultado conjunto.
- Integración o fusión de un estilo diferente al original sin perder la idea compositiva
- Mantener la melodía original

- Buscar las posibilidades de re-armonización
- Inserción de una introducción en el caso de que no posea
- Proponer un nuevo fraseo en su agógica con nuevos puntos de inflexión
- Mantener el ritmo tradicional, más no obstante se puede variar, pero sin afectar la identidad de la pieza
- Puede utilizar modulaciones y tonalizaciones
- Se puede utilizar nuevas cadencias armónicas o rítmicas a las tradicionales

Finalmente, la sugerencia que se propone para la aplicación de una recreación, es la elección de un tema popular que ha sido ya varias veces versionados o célebre en el imaginario del pueblo. Mientras que la reconstrucción se puede aplicar a obras que no hayan sido de gran impacto popular como: piezas inéditas, música folclórica, étnica, etc.

A continuación, se presentan 10 ejemplos de recreaciones en música ecuatoriana para guitarra sola de diversos arreglistas, en los cuales se muestran evidencia de un trabajo amplio sobre esta técnica arreglística dentro del pasillo ecuatoriano, propuesta por varios músicos nacionales y extranjeros.

Tabla 19

Diez ejemplos de recreaciones para guitarra sola con el género pasillo.

Obra	Género	Compositor	Arreglista
Flores Negras	Pasillo Lento Serrano	Anónimo	Alirio Diaz
Espantapájaros	Pasillo Bi - Rítmico, Evocativo	Gerardo Guevara	Raúl Escobar
Pasional	Pasillo Bi - Rítmico	Enrique Espín Yépez	Homero Hidrovo

Invernal	Pasillo Moderado Costeño	Nicasio Safadi	Ryuhei Kobayashi
Al Besar Un Pétalo	Pasillo Grancolombiano	Ligero	Marco Tulio Hidrovo Terry Pazmiño
Alma Lojana	Pasillo Lento Serrano	Cristóbal Dávila	Ojeda Leonid Kolesov
Sombras	Pasillo Lento Serrano	Carlos Brito	Jorge Aguirre
El Aguacate	Pasillo Lento Serrano, evocativo	Cesar Tamayo	Guerrero Cesar del Carmen
Tú	Pasillo quebrado, bi - rítmico	José Antonio Vergara	Rodrigo Rodríguez
De conchas y corales	Pasillo pizzicato, lento serrano	José Noboa	Jorge Ortega

Fuente: Elaboración del autor

2.4.3. Tonalidades que favorecen y facilitan la ejecución del arreglo

La elección de una tonalidad es fundamental para el desarrollo del arreglo, para ello se toma en cuenta la afinación natural de la guitarra. (mi, la, re, sol, si, mi) Esto facilita una ejecución más cómoda para el ejecutante de la guitarra y simplifica los traslados y la realización de acordes a través del diapason, reduciendo significativamente el uso de cejilla, por el uso de las cuerdas al aire, que ofrecen las tonalidades tales como: Mi menor, La menor y Re menor, que fueron los criterios tomados en cuenta para la selección de las tonalidades empleadas para el desarrollo de los tres pasillos.

2.4.4. Recursos técnicos musicales empleados en la elaboración de los arreglos.

2.4.4.1. La melodía.

Para el tratamiento melódico de los arreglos, es importante recalcar lo anteriormente mencionado en los parámetros para realizar una recreación, ya que la melodía intentará mantener la idea del compositor en su totalidad, sin generar muchas variaciones sobre esta.

Para una mejor comprensión sobre los recursos técnicos musicales aplicados en la melodía de los arreglos se utilizará la siguiente simbología en las notas:

Tabla 20

Simbología de análisis para los recursos técnico musicales

Simbología	Definición
	Notas de la melodía principal.
	Notas utilizando los recursos técnico musicales.

Fuente: elaboración del autor

Consecuentemente los recursos a utilizar son los siguientes:

Voces:

La guitarra según el compositor Leo Brouwer (2018) posee una variedad tímbrica otorgada por cada una de las cuerdas y puede ser considerada como una pequeña orquesta que contiene un balance armónico entre éstas.

Para lo cual se considerará manejar la densidad de las voces en la guitarra con las siguientes técnicas propuestas por Enríquez (s.f):

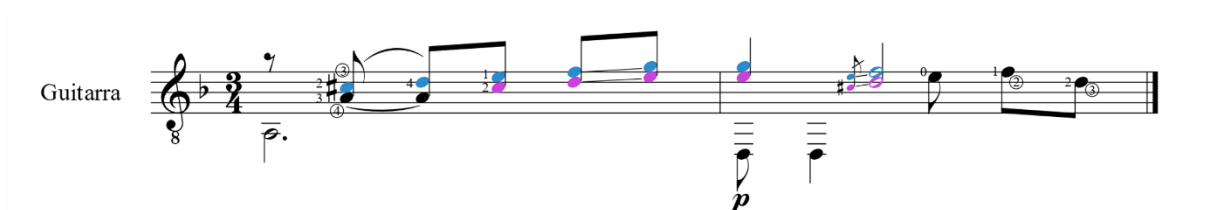
Una voz agregada:

- Movimiento paralelo

La voz se armoniza con una tercera, cuarta, sexta, en secuencia de la melodía.

Figura 2.

Fragmento de movimiento paralelo del arreglo “Subyugante”



The image shows a musical score for guitar in 3/4 time, key of B-flat major. The notation is on a single staff with a treble clef. It features a melody line with notes in blue and pink, and a bass line with notes in blue and pink. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, a quarter note G5, a quarter note F5, a quarter note E5, a quarter note D5, a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, a quarter note G4. The bass line starts with a quarter rest, followed by a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, a quarter note D2, a quarter note C2, a quarter note Bb1, a quarter note A1, a quarter note G1, a quarter note F1, a quarter note E1, a quarter note D1, a quarter note C1, a quarter note Bb0, a quarter note A0, a quarter note G0. The piece ends with a double bar line. The word 'Guitarra' is written to the left of the staff. The number '8' is written below the first staff line. The word 'p.' is written below the first staff line. The word 'p' is written below the last staff line.

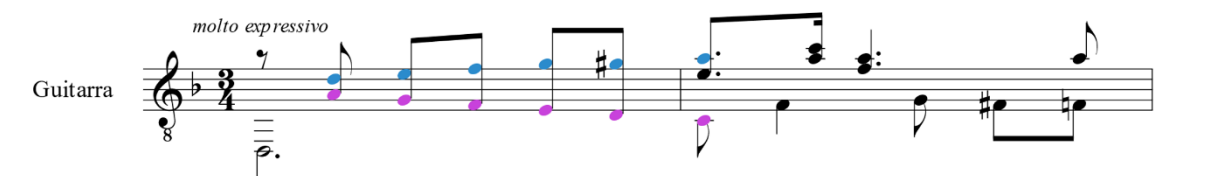
Fuente: elaboración del autor

- Movimiento contrario

El movimiento de la segunda voz es contrario a la melodía líder.

Figura 3.

Fragmento de movimiento contrario del arreglo “Subyugante”



The image shows a musical score for guitar in 3/4 time, key of B-flat major. The notation is on a single staff with a treble clef. It features a melody line with notes in blue and pink, and a bass line with notes in blue and pink. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, a quarter note G5, a quarter note F5, a quarter note E5, a quarter note D5, a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, a quarter note G4. The bass line starts with a quarter rest, followed by a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, a quarter note D2, a quarter note C2, a quarter note Bb1, a quarter note A1, a quarter note G1, a quarter note F1, a quarter note E1, a quarter note D1, a quarter note C1, a quarter note Bb0, a quarter note A0, a quarter note G0. The piece ends with a double bar line. The word 'Guitarra' is written to the left of the staff. The number '8' is written below the first staff line. The word 'p.' is written below the first staff line. The word 'molto espressivo' is written above the first staff line.

Fuente: elaboración del autor

- Oblicuo

La segunda voz se moverá distinto a la línea melódica principal mientras esta se mantenga en una sola nota repitiéndose constantemente.

Figura 4.

Fragmento de movimiento oblicuo del arreglo “Subyugante”.



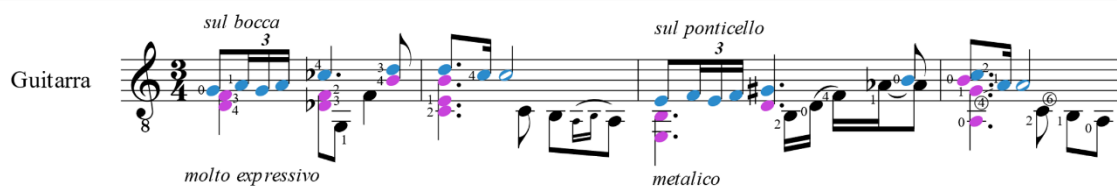
Fuente: elaboración del autor

- Dos voces agregadas

Enríquez menciona que las voces agregadas, sean dos o más, cumplen con una función de acompañamiento a la melodía principal en conjunto con el bajo.

Figura 5.

Fragmento de movimiento voces agregadas del arreglo “Sólo Tú”.



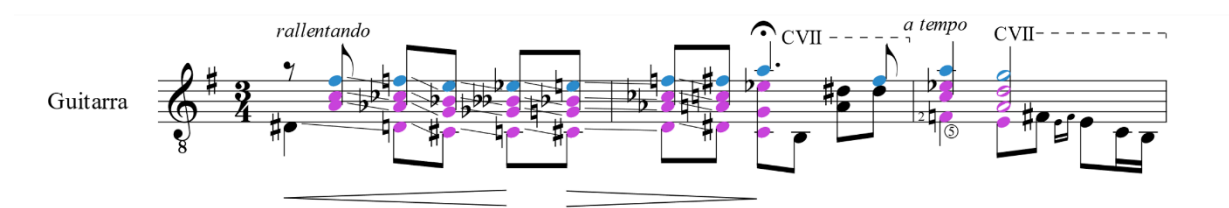
Fuente: elaboración del autor

- Tutis

Esta técnica comprende en armonizar cada nota de la melodía principal con las notas de un acorde.

Figura 6.

Fragmento en tutis del arreglo “Cantares del Alma”.



Fuente: elaboración del autor.

- Bordones

Los bordones son bajos que acompañan a la melodía principal que son ejecutados mientras el cantus firmus respira y deja espacio para crear melodías, que puedan servir como enlace entre acordes o apoyaturas sobre los mismos.

Estos bajos dentro de la música popular ecuatoriana pueden seguir un patrón común dentro de la tradición oral o transcripciones de grabaciones, sin embargo, Rivera (2022) menciona que el intérprete puede seguir desarrollando esos patrones comunes, adornos y recursos para aportar con nuevas ideas dentro de la interpretación del bajo.

Cabe mencionar que “en la melodía en sí, existen elementos de movimiento y de descanso. Dichos elementos de descanso son llamados Dead Spot, y es muy efectivo utilizar fillers”. (Kawakami, 1975, pág. 34)

Figura 7.

Ejemplo de bordoneos del arreglo de Julio Andrade “No te olvidaré”.

The image displays a musical score for guitar, consisting of four staves. The first staff is labeled 'Guitarra' and begins at measure 8. The second and third staves are labeled 'Gtr.' and begin at measures 5 and 9 respectively. The fourth staff is labeled 'Gtr.' and begins at measure 13. The music is written in a 3/4 time signature and features a mix of eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Some notes are highlighted in blue and pink, indicating specific melodic lines or ornaments. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fuente: elaboración del autor

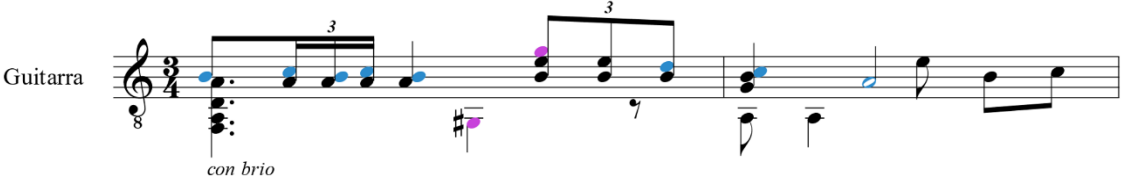
- Adorno con la Misky Note

Es un adorno que está presente en la música mestiza ecuatoriana, y esta arraigada en el pensamiento tanto indígena como mestizo musical, ya que la parte superior de la melodía estaría formada por una melodía que proviene de la escala pentafónica y la estructura acordal en la que se construye esa melodía estaría dentro de una armonía funcional, esto ocurre específicamente en la dominante de la tonalidad que se está ejecutando, usualmente se cifraría como un acorde V7(#9),

siendo el #9 la nota de la melodía que estaría situada en el pensamiento pentafónico. (Sánchez de la Vega, 2020)

Figura 8.

Adorno de la Misky Note en el arreglo "Sólo Tú"



Guitarra

con brio

Fuente: elaboración del autor

2.4.4.2. El ritmo.

El patrón rítmico del pasillo presenta dos corcheas, un silencio de corchea, dos corcheas y un silencio de corchea, sin embargo, Godoy (2018), presenta en su investigación diversos patrones o variaciones que se puede ejecutar dentro del pasillo, sin alterar su patrón en género. Finalmente en ciertas obras, composiciones, o arreglos, tienen la variación de colocar dos negras con punto por compás, rompiendo el ritmo del pasillo, pero dando uso al ritmo armónico de dos acordes por compás, y también sucede con las tres negras por compás, aunque también tienen la finalidad de hacer bordones como notas de paso a una siguiente sección o acorde.

Figura 9.

Ritmo base del pasillo.



Fuente: Adaptación de Godoy (2018)

2.4.4.3. La armonía

Las progresiones más comunes dentro del pasillo están dentro de las tonalidades menores, siendo la más utilizada bIII, V7, I-, también IV-, I-, V7, I-, finalmente dentro de otra sección en la forma del pasillo se utiliza el grado bVI.

Extensiones: son acordes cuya función puede extenderse con más notas sin afectar la calidad del acorde, estos acordes pueden dar un “color” diferente a la armonía tradicional y se pueden considerar con un punto en la rearmonización de la música ecuatoriana, cabe recalcar que la siguiente tabla muestra las tétradas de de los acordes con sus extensiones “disponibles”. Estas opciones son consideradas por el guitarrista Donald Régnier en sus trabajos de rearmonización dentro de la música mestiza en el Ecuador.

En los posteriores ejemplos de sustitución funcionales, sustitución del V7 y mixtura modal, se puede encontrar acordes con extensiones, como se podrá observar en la siguiente tabla.

Tabla 21

Extensiones de los acordes

Nombre del acorde	Simbología	Notas de la téttrada	Extensiones
Maj7	X ^Δ	1, 3, 5, 7	9, #11, 13

UCUENCA

Maj6	X ⁶	1, 3, 5, 6	9, #11
m7	X ⁻⁷	1, b3, 5, b7	9, 11, 13
mMaj7	X ^{-Δ}	1, b3, 5, 7	9, 11, 13
m6	X ⁻⁶	1, b3, 5, 6	9, 11
7	X ⁷	1, 3, 5, b7	b9, 9, #9, #11, b13, 13
m7b5	X [∅]	1, b3, b5, b7	9, 11, 13
dim7	X [◦]	1, b3, b5, bb7	9, 11, b13, 7
Maj7#5	X ^{Δ(65)}	1, 3, #5, 7	9, #11
7sus4	X ^{7sus}	1, 4, 5, b7	b9, 9, b13, 13, 10

- Sustitución de funciones

Se puede utilizar la sustitución de acordes dentro de la misma tonalidad por otros cuya función sea la misma, en este caso el primer compás contiene la melodía un re, siendo esta la tercera del acorde de Bb, perteneciente a un grado bIII con una función de tónica menor, y para su rearmonización se utilizó otra función de tónica menor, en este caso el primer grado menor Gm7/D, obteniendo un resultado en que la melodía no interfiera con el acorde nuevo.

Figura 10.

Sustitución de las funciones de los acordes.

The image shows a musical score with two staves. The top staff is labeled 'Melodía Original' and the bottom staff is labeled 'Melodía Rearmonizada'. Both staves are in 3/4 time and have a key signature of one flat (Bb). The original melody consists of three measures: Measure 1 (Bb), Measure 2 (D7), and Measure 3 (G-). The rearranged melody uses the following chord substitutions: Measure 1 (G-7/D and Bb7¹³), Measure 2 (A⁹ and D7^(b9)), and Measure 3 (Eb^{Δ9}). The melodic lines are identical in both staves.

Fuente: Adaptación de Régnier (2021)

- Sustitución del V7

SubV7

Las sustituciones tritonales son creadas por el reemplazo del tritono de acordes con función dominante (X7), estos acordes se construyen en el grado bII de un grado diatónico en la tonalidad establecida. Este acorde puede prepararse con un II relativo. En este siguiente ejemplo se presenta la sustitución de la dominante en la mitad del primer compás, funcionando como una dominante que posee la #11 en la melodía, finalmente resolviendo en el compás dos.

Figura 11.

Rearmonización V7 por el SubV7.

The image shows a musical score in 3/4 time with two staves. The top staff is labeled 'Melodía Original' and the bottom staff is 'Melodía Rearmonizada'. Above the top staff, the original chords are E7 and A-. Below the bottom staff, the rearranged chords are B[♯], Bb7(#11), and A-7(¹¹₉). A dashed line connects the B[♯] and Bb7(#11) chords, indicating a tritone substitution.

Fuente: Adaptación de Régnier (2021)

bVIm6

Este grado posee el tritono del V7, siendo su estructura tomada como si la “raíz del bVIm6 es la b9 del V7, y la 5ta del bVIm6 es la b13 del V7” (Regnier, 2021, p. 87)

En este caso se lo presenta como la sustitución del D7 por el Ebm6 con novena en el segundo compás.

Figura 12.

Rearmonización V7 por el bVIm6.

The image shows a musical score in 3/4 time with two staves. The top staff is labeled 'Melodía Original' and the bottom staff is 'Melodía Rearmonizada'. Above the top staff, the original chords are D7 and G-. Below the bottom staff, the rearranged chords are F-7¹³, E7⁹, Eb-⁶/₉, and Ab^Δ. A dashed line connects the F-7¹³ and E7⁹ chords, indicating a tritone substitution.

Fuente: Adaptación de Régnier (2021)

VIIIdim7

Este acorde es perteneciente al VII grado de la escala menor armónica, poseyendo su función de dominante y un movimiento cromático hacia su acorde de reposo, este acorde disminuido se puede encontrar con tres inversiones enarmónicas de la original ya que comparten las mismas notas en la construcción.

En el siguiente ejemplo se utilizó el acorde disminuido en la mitad del segundo compás como sustitución de la dominante y también crear un bajo caminante hacia su acorde de reposo en el tercer compás.

Figura 13.

Rearmonización V7 por el VII^{dim}7.

The musical score for Figure 13 consists of two staves in 3/4 time, both in the key of B major (one sharp). The top staff, labeled 'Melodía Original', shows a melody starting on B4, moving to C#4, then D4, E4, F#4, G4, and ending on A4. The bottom staff, labeled 'Melodía Rearmonizada', shows the same melody with different accompaniment. Above the original staff, the chord 'B7' is indicated above the first measure and 'E-' above the third measure. Below the rearranged staff, the chords are: B/C (first measure), B/A (second measure), B/G (third measure), F#°(b13) (fourth measure), and E-Δ9 (fifth measure). The F#°(b13) chord is a diminished triad (F#, A, C) with a lowered 13th degree (Bb), which is enharmonic to the B7 chord.

Adaptación de Régnier (2021)

VII^{aug}, VII7#5, VII7b5

Este acorde posee dos tritonos, teniendo como función principal el dominante.

En el siguiente ejemplo se utiliza en el primer tiempo del segundo compás como una resolución hacia el cuarto grado menor de la tonalidad.

Figura 14.

Rearmonización V7 por el VIIaug, VII#5, VIIb5.

The image shows a musical score with two staves. The top staff is labeled 'Melodía Original' and the bottom staff is labeled 'Melodía Rearmonizada'. Both staves are in 3/4 time and G major. The original melody starts with a G7 chord in the first measure and a C- chord in the second measure. The rearranged melody starts with a G/F chord in the first measure, followed by B7(b9) and C-7#9 in the second measure. The notes in both staves are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter).

Fuente: Adaptación de Régnier (2021)

- Relación II-V7

Se refiere a estos II relativos a acordes con función de subdominante, (Regnier, 2021) “construidos en el segundo grado del acorde de resolución de un dominante secundario, y ubicado antes de este para realizar un movimiento II – V” (pág. 45).

En este ejemplo, en la rearmonización, se preparó el Gm7 del segundo compás con un II-V7 en el primer compás y este mismo acorde de Gm7 funciona como un II del V7 que es C7, sin embargo, no posee una resolución como en la melodía original.

Figura 15.

II relativos.

The musical score for Figure 15 consists of two staves. The top staff is labeled 'Melodía Original' and the bottom staff is 'Melodía Rearmonizada'. Both are in 3/4 time and B-flat major. Above the staves, chords are indicated: F, C7, and F. Brackets below the staves show the chord progressions: A-7 D7(#9) for the first measure, G-7 C7⁹ for the second, and A^bΔ¹³ (#11) for the third. The original melody in the third measure is a whole note F. The rearranged melody in the third measure is a whole note A-flat, representing a modal interchange to the parallel minor.

Fuente: Adaptación Régnier (2021)

- **Mixtura Modal**

El uso de esta técnica radica en el préstamo de acordes de otro modo (mayor o menor) dentro de su propia escala paralela, de tal manera que no afecte a la tonalidad original.

En este ejemplo, que anteriormente se explicó los dos compases primeros, el tercero se rearmonizó con un intercambio modal, por el grado bIII de la escala paralela menor.

Figura 16.

Mixtura Modal.

The musical score for Figure 16 is identical to Figure 15. It shows the original melody and its modal rearrangement. The key signature is B-flat major, and the time signature is 3/4. The chord progressions are A-7 D7(#9), G-7 C7⁹, and A^bΔ¹³ (#11). The modal interchange occurs in the third measure where the original F chord is replaced by A^b in the rearranged version.

Fuente: Adaptación Régnier (2021)

2.4.4.4. La forma.

Dentro de la música popular ecuatoriana es muy común utilizar la inserción de una introducción, interludio; Dominguez (2016) menciona que estos recursos se los conoce como el “estribillo”, que se repite al finalizar cada parte de la obra. El arreglista Escobar (2021), define a este estribillo como una parte más de la obra, y es posible su modificación del estribillo original o popular, sin que se pierda la riqueza compositiva del autor.

2.5.3. Recursos de orden expresivo e interpretativo

- Dinámica: pianissimo a fortísimo, crescendo a decrescendo.
- Agógica: ritardando, rallentando, acelerando, rubato, ad libitum, calderón, evocativo, legatissimo, expresivo,, etc.
- Expresiones sobre técnica: sul tasto, sul boca, sul ponticello.
- Expresiones en la interpretación popular: con puñal, telúrico, lloradito, mishkilla, pizzicato Guaña, a lo popular. (Vallejo, 2017)

2.4.3. Recursos técnicos instrumentales considerados en los arreglos

Tabla 22

Simbología de análisis para los recursos técnico instrumentales

Simbología	Definición
------------	------------



Notas o símbolo utilizado con recurso técnico instrumental.

2.4.3.1. Apoyaturas.

El compositor Terry Pazmiño (2021), menciona que, dentro de la música popular ecuatoriana, tiene una gran importancia el uso de las apoyaturas. Dentro de los tres arreglos tiene importancia enfatizar esta técnica.

Ejemplo de ejecución en el pasillo Canta Cuando Me Ausente.

Figura 17.

Uso de apoyaturas en la música ecuatoriana. Transcripción tomada del arreglo “Canta Cuando Me ausente”, elaborado por el Autor a partir del disco “Travesía” (2020)

The image shows a musical score for guitar, consisting of two staves. The top staff is labeled 'Guitarra' and the bottom staff is labeled 'Gtr.'. Both staves are in 3/4 time and contain musical notation with various notes, rests, and articulation marks. The bottom staff includes markings for 'rit.' and 'a tempo'.

Fuente: Elaboración del autor (2022)

2.4.3.2. Mordentes.

Así como el uso de apoyaturas posee una gran importancia, dentro de la guitarra quiteña son comúnmente usados, y usualmente con una segunda voz que se mantiene.

Figura 18.

Uso del mordente en la música ecuatoriana. Transcripción del arreglo de Julio Andrade titulado “Imploración de amor”.



The image shows a musical score for guitar, labeled 'Guitarra' on the left. The score is in 3/4 time and features a treble clef. The melody is written on a single staff, and the bass line is indicated by a series of notes below the staff. The notation includes mordentes (accents) over several notes, which are highlighted in blue. The piece is titled 'Imploración de amor'.

Fuente: Elaboración del autor (2022)

2.4.3.3. Glisandos o arrastres.

El arrastre está indicado por medio de una línea que conecta dos notas, su ejecución consta de pulsar la primera nota y mientras suena, el dedo recorre hasta la siguiente nota.

(Rodríguez A. , 1964)

Ejemplo de arrastres utilizando arrastres dobles y simples en el arreglo de la canción “Amor que Renace”

Figura 19.

Uso del glissando en la música ecuatoriana. Transcripción del arreglo de Julio Andrade titulado “Amor que renace”.

Fuente: Elaboración del autor (2022)

2.4.3.4. Adorno en forma de rasgueo.

Es muy común en la música popular ecuatoriana encontrar un adorno de rasgueo en los acordes al inicio o en ciertos momentos de la canción que se está ejecutando. (Dominguez, 2016)

Ejemplo de su escritura y su ejecución:

Figura 20.

Adorno en forma de rasgueo.

Fuente: adaptación de Domínguez (2016)

2.4.3.5. Cejilla.

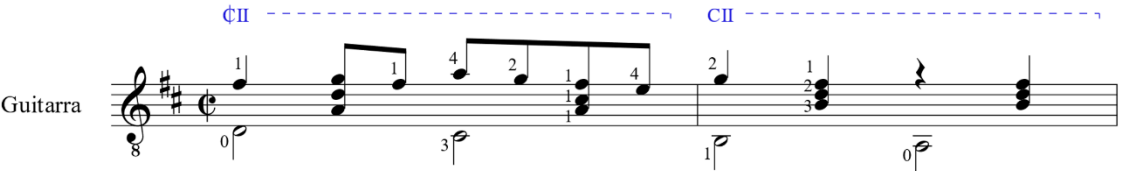
Su escritura se la indica con la letra “C” y un número romano que indica el número de posición o traste que se debe colocar “CVII”, para la media barra en la guitarra la escritura es similar con la diferencia que se coloca la letra “C” partiéndola por la mitad con una línea vertical.

Su ejecución consta en colocar el dedo índice de tal forma que cubra todas las cuerdas si es una barra completa y si es media barra simplemente se coloca el dedo índice cubriendo las tres primeras cuerdas (Pujol, 1954).

Ejemplo de media cejilla y cejilla completa:

Figura 21.

Uso de media barra y barra completa.



The image shows a musical score for guitar in G major (one sharp) and 2/4 time. The first measure contains a half bar (CII) indicated by a dashed blue line above the staff, with notes on the 1st, 3rd, and 4th strings. The second measure contains a full bar (CII) indicated by a dashed blue line above the staff, with notes on the 1st, 2nd, and 3rd strings. The score includes fingerings (1, 2, 3, 4) and a final chord with a fermata.

Fuente adaptación: dos primeros compases de la obra Gavota – Choro de Heitor Villa Lobos, Rev. & Fingering: Vassilis Gratsounas.

2.4.3.6. Armónicos.

Los armónicos naturales se producen de manera fácil y sencilla, suelen ser más comunes en las obras. Su escritura se basa teniendo la referencia de las notas aire de la guitarra para ubicar en que cuerda está el armónico natural y se coloca un número debajo de esa nota haciendo saber

en qué traste se ubica el armónico de esa cuerda, usualmente se coloca la palabra “Arm.” para saber que son armónicos,

Para su ejecución se debe colocar un dedo de la mano izquierda sobre la cuerda encima de la división del traste, de tal manera que se toque ligeramente, pulsándola después y retirándose inmediatamente el dedo de la mano izquierda para no interferir en su vibración y produzca los armónicos.

Los armónicos más claros suelen ser en el 4to, 5to, 7mo, 9no y 12vo traste, que usualmente suelen ser los más comunes en las obras.

Figura 22.

Armónicos naturales de la guitarra

ARMÓNICOS NATURALES MÁS USUALES DE LA GUITARRA

Numero de divisiones de los trastes

The diagram illustrates the natural harmonics of a guitar. The fretboard is shown with fret numbers XII, XI, X, IX, VIII, VII, VI, V, IV, III, II, and I. Below the fretboard, six staves represent strings 6a to 1ra. Harmonics are marked with circles on the strings. A bracket labeled 'Armónicos claros' covers frets I to VII. A box labeled 'Armónicos desafinados' covers frets VIII to X. A box labeled 'Armónicos oscuros' covers frets XI to XII. A box labeled 'Armónicos menos claros' covers frets I to III.

Fuente adaptación: Nuevo método para guitarra. Dioniso Aguado, 1843.

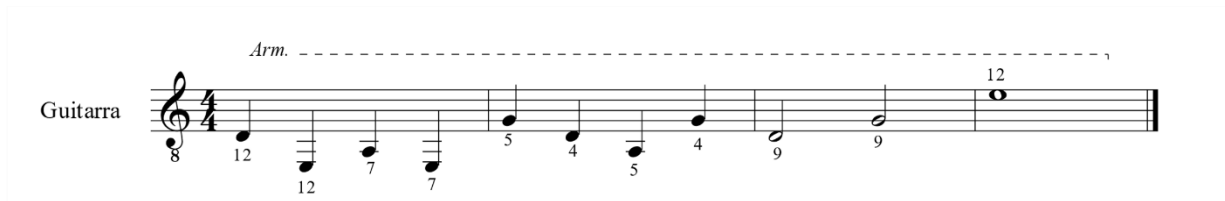
Estos sonidos suelen ser una octava ascendente de cómo se escriben usualmente en la guitarra (Rodríguez, 1964).

Dioniso Aguado (1843) nos muestra un ejemplo de los armónicos naturales en la guitarra con el sonido producido una octava debajo de su sonido real.

Figura 23.

Escritura de Armónicos naturales.

Escritura:



Fuente: adaptación del libro II de “La escuela de la guitarra” Rodríguez (1964)

2.4.3.7. Vibrato.

El vibrato es un recurso de muchos estilos musicales, anteriormente se mencionó este recurso como parte de las técnicas empleadas en la “Escuela de la guitarra quiteña”, ya que se caracteriza por otorgar expresividad a las obras.

Pujol (1997) menciona que esta técnica se produce por el movimiento paralelo a la cuerda, creando una inercia propia de la mano, sin embargo, Vallejo (2017), menciona un particular vibrato dentro de la música popular ecuatoriana, que se forma del movimiento perpendicular a la cuerda, este vibrato es muy expresivo, y lo denomina “Vibrato Guaña”.

Figura 24.

Uso del vibrato en la música ecuatoriana. Transcripción del arreglo de Segundo Guaña Acuña titulado “Tatuaje”.

The image shows a musical score for guitar in 8/8 time. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Guitarra' and contains a melodic line with several chords and a vibrato mark above a note. The middle staff is labeled 'Gtr.' and contains a bass line with chords and a vibrato mark above a note. The bottom staff is also labeled 'Gtr.' and contains a bass line with chords. The score is written in treble clef and includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Fuente. elaboración del autor (2022)

2.4.3.8. Trémolo.

El trémolo es una técnica ejecución veloz de una sola nota que se mantiene como un pedal (Bobri, 1985), esta técnica no es muy común dentro de los pasillos, entre pocos arreglos, se encuentran las versiones de el “Aguacate” de Segundo Bautista, Raúl Escobar y Cesar del Carmen.

Ejemplo de trémolo en el pasillo “El Aguacate”.

Figura 25.

Uso del trémolo en los arreglos del pasillo, transcripción del arreglo de Segundo Bautista titulado “Aguacate”.

The image displays a musical score for guitar, consisting of four staves. The first staff is labeled 'Guitarra' and features a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). It begins with a bass line and a melodic line, followed by a section of rapid sixteenth-note arpeggios marked 'CVIII'. The second staff, labeled 'Gtr.', continues with similar arpeggios, marked 'CX' and 'CIX'. The third staff, also labeled 'Gtr.', shows further arpeggiated passages marked 'CVII'. The fourth staff, labeled 'Gtr.', includes a melodic line with a 'p.' (piano) dynamic marking, a '7' (seventh fret) marking, and an 'Arm.' (armando) marking, ending with a '5' (fifth fret) marking. The score uses various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

Fuente: Elaboración del autor (2022)

2.4.3.9. Campanella

Este efecto consiste en pulsar las cuerdas al aire en un acorde, arpeggio, etc. que se encuentren a una distancia lejana a notas con cuerdas pisadas, facilitando la ejecución del pasaje a interpretar, en los arreglos. (Aguado, 1843)

La finalidad de este efecto es crear mayor resonancia, utilizar extensiones o notas ajenas a la triada y cambio de posiciones.

Figura 26.

Uso de la campanella en el arreglo "Sólo Tú".



Fuente: elaboración del autor (2022)

2.5. Uso de la herramienta de análisis de Donald Régnier en la rearmonización.

Entre la literatura estudiada, se consideró importante el uso de los conceptos analíticos musicales de Régnier para una rearmonización del pasillo, resultando muy acertada, ya que el autor presenta una metodología organizada y clara para la recreación de las obras “Cantares del Alma”, “Sólo Tú” y “Subyugante”.

Régnier propone un análisis creativo del repertorio popular que sirve como base para la explicación de las técnicas en la rearmonización aplicadas a los arreglos, por lo que el autor considera importante explicar ampliamente el análisis numeral, funcional y melódico.

Capítulo III

En este capítulo se presenta el estudio de las obras del autor Carlos Bonilla Chávez, utilizando las herramientas analíticas y nomenclatura que propone Donald Régnier, con el fin de realizar el análisis melódico, funcional y numérico de cada pieza musical. Para ello se utilizan diferentes ilustraciones que contienen detalladamente los procedimientos realizados.

Esta investigación es documental y bibliográfica, de tipo analítico-descriptivo.

3.1. Nomenclatura utilizada por Donald Régnier

El análisis para comprender la rearmonización aplicada en los arreglos, esta basado en el modelo de análisis de Régnier, que presenta los siguientes aspectos:

- Análisis Numeral
- Cifrado
- Melodía
- Análisis melódico
- Análisis Funcional
- Voicing o el Arreglo

El formato utilizado por el autor para mostrar visualmente los análisis (figuras) realizados en los arreglos ha sido tomado del modelo como lo presenta Donald Régnier.

A continuación, se presenta un ejemplo análisis:

Figura 27.

Ejemplo de análisis de Donald Régnier

5

The figure displays a musical score analysis for guitar, organized into several horizontal tracks:

- Análisis Numeral:** Shows Roman numerals \flat III, \flat VI, and V⁷.
- Cifrado:** Shows guitar chord symbols G, C, and B⁷.
- Melodia Original:** The original melody line in treble clef, starting at measure 15.
- Análisis Melódico:** Fingerings for the original melody: 3 2 1 7 6 | 5 7 1 7 | \flat 7 5.
- Análisis Funcional:** Functional chord symbols: (Tm), (SDm), and (D).
- Melodia Rearmonizada por el autor:** The reharmonized melody line in treble clef.
- Chord Symbols for Rearmonization:** I-7 (E-7(9)), IV-7 (Am7), II \emptyset (F \sharp \emptyset), and VII \circ (C \sharp \circ).
- Fingering for Rearmonization:** 5 11 \flat 3 9 1 | \flat 7 9 \flat 5 4 | ap.6 \flat 5.
- Functional Symbols for Rearmonization:** (Tm), (SDm), (SDm), and (D).
- Arreglo para Guitarra:** The guitar arrangement in treble clef, starting at measure 15, with fret numbers and chord symbols.

Fuente: Adaptación realizada por el autor del modelo propuesto por Régnier (2021)

3.1.1. Análisis Numeral (armónico)

Este análisis presenta los grados que presenta el acorde en función a la tonalidad seguido por su calidad máxima hasta la tétrada sin sus extensiones. Estos números romanos en la tonalidad mayor son considerados todos los grados diatónicos de la escala, a diferencia de la escala menor que se considera los grados de la escala menor natural, armónica y melódica. Estos números se colocarán encima del cifrado.

Figura 28.

Análisis numeral

Figure 28 shows a musical notation for guitar in 3/4 time. The notation consists of three measures. Above the staff, the numerical analysis is: IV- (D-/F), \flat VI (F), and I-7 (A-7). The guitar chords are shown as follows: Measure 1: D-/F (D4, F4, A4, C5); Measure 2: F (F4, A4, C5); Measure 3: A-7 (A4, C5, E5, G5). The word 'Guitarra' is written to the left of the staff.

Fuente: Adaptación Régnier (2021)

Finalmente, dentro de estos grados también son analizados por una función de resolución y de relación II – V, tal es el caso siguiente:

El corchete

El corchete muestra la relación II (segundo grado diatónico del acorde que va a resolver el V) y V, con las funciones Subdominante a Dominante.

Figura 29.

Análisis con el corchete

Figure 29 shows a musical notation for guitar in 3/4 time. The notation consists of three measures. Above the staff, the numerical analysis is: II \emptyset (B \emptyset), (V7) (E7(\flat 9)), and \flat III Δ (C Δ 9). A bracket connects II \emptyset and (V7). Below the staff, the functional analysis is: SDm (under B \emptyset), D (under E7(\flat 9)), and Tm (under C Δ 9). The word 'Guitarra' is written to the left of the staff.

Fuente: Adaptación Régnier (2021)

- El corchete entrecortado

El corchete entrecortado muestra la relación Subdominante a Dominante no real, esto quiere decir que tanto el II como el V pueden tener relación con la tónica, pero su relación entre sí no es directa.

Figura 30.

Análisis con el corchete entrecortado.

The image shows a musical staff for guitar in 3/4 time. It features three chords: B[∅], B^{b7}, and C^{Δ9}. Above the staff, a dashed line connects the B[∅] and B^{b7} chords, with the label II[∅] above the first chord and (V⁷) above the second. Above the C^{Δ9} chord is the label ^bIII^Δ. Below the staff, the chords are labeled SDm, D, and Tm respectively, each enclosed in a circle. The word 'Guitarra' is written to the left of the staff.

Fuente: Adaptación Régnier (2021)

- La flecha

La flecha muestra una relación V – I de una cadencia perfecta

Figura 31.

Análisis con la flecha.

The musical notation for Figure 31 is in 3/4 time and features a guitar part. The progression consists of three chords: F° (labeled VII°), E7(b9) (labeled V7), and A-7 (labeled I-7). The guitar part is shown on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. The chords are represented by vertical stems with dots for notes. Below the staff, the chords are labeled with circled letters: (D) for F°, (D) for E7(b9), and (Tm) for A-7. A solid black arrow points from the E7(b9) chord to the A-7 chord, indicating a dominant function relationship.

Fuente: Adaptación Régnier (2021)

- La flecha entrecortada

La flecha entrecortada muestra la relación de un acorde con función dominante pero no es una cadencia perfecta V – I

Figura 32.

Análisis con la flecha entrecortada.

The musical notation for Figure 32 is in 3/4 time and features a guitar part. The progression consists of three chords: F° (labeled VII°), Bb7 (labeled V7), and A-7 (labeled I-7). The guitar part is shown on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. The chords are represented by vertical stems with dots for notes. Below the staff, the chords are labeled with circled letters: (D) for F°, (D) for Bb7, and (Tm) for A-7. A dashed black arrow points from the Bb7 chord to the A-7 chord, indicating a dominant function relationship.

Fuente: Adaptación Régnier (2021)

3.1.2. Análisis funcional (armónico)

Se lo hace debajo del pentagrama con siglas encerradas en una circunferencia y representa la función tonal del acorde cifrado en contexto, pueden ser las siguientes:

Figura 33.

Análisis Funcional de Donald Régnier.

Figura 33 shows a musical staff for guitar with three chords. Above the staff, the functional analysis is shown: II° (B major) and (V7) (E7(b9)) are connected by a line, and ♭IIIΔ (C major with sharp 9th) is shown below it. Below the staff, the chords are labeled as SDm, D, and Tm in circles.

Fuente: Adaptación Régnier (2021)

3.1.3. Análisis melódico (armónico)

Este análisis se lo realiza debajo de las notas que pertenecen a la melodía dada y su escritura es arábica dependiendo del acorde del momento.

Figura 34.

Análisis melódico.

Figura 34 shows a musical staff for guitar with a melodic line. Above the staff, the functional analysis is shown: I- (E major) and V7 (B7) are shown, with B7 also shown below the staff. Below the staff, the notes are labeled with Arabic numerals: 5, 4, 2, b3, 4, 5, 1, b3, 1, ap.6, 5.

Fuente. Adaptación de Regnier (2021)

3.2. Digitación

Breves consideraciones generales:

- Tener el criterio del mínimo esfuerzo de movimientos en la mano.
- Utilizar cuerdas al aire para traslados de posiciones del diapason.
- Utilizar el criterio del dedo guía o dedo eje.
- No repetir dedos innecesarios.
- Dar preferencia a los bordones ejecutados con el pulgar en las cuerdas cuatro, cinco y seis.
- La digitación de la obra dependerá de la necesidad del arreglo en el estilo de la obra.

3.3. Cantares del Alma

Este pasillo se podría considerar que se encuentra dentro del moderado costeño por su velocidad y también evocativo, ya que se puede encontrar calderones dentro de toda la obra, para este análisis se tomó en cuenta la ejecución instrumental de Carlos Bonilla de un Lp y también un fragmento de la ejecución de Carlos Bonilla en la entrevista realizada por Normita Navarro (2013)

3.3.1. Análisis de la Rearmonización

Figura 35.

Análisis de la rearmonización de " Cantares del alma", compases 1 al 4

The image displays a musical score for guitar, divided into three systems. The top system shows the original melody in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The second system shows the reharmonized melody with chord symbols above and guitar fretboard diagrams below. The third system shows the guitar accompaniment with fretboard diagrams and dynamics markings.

Chord Analysis:

- Measure 1: I- (E-(add9))
- Measure 2: IV-7 (A-7(9))
- Measure 3: VII° (F#°)
- Measure 4: VII° (D#°)
- Measure 5: I-7 (E-7(11))

Guitar Fretboard Diagrams:

- Measure 1: Fret 8, notes 9, b3, 5, 9, b3, 5, 9.
- Measure 2: Fret 9, notes b3, 9, b3, 1, 9, b3.
- Measure 3: Fret 5, notes b5, b7, b3.
- Measure 4: Fret 5, notes b5, b7, b1, 3.
- Measure 5: Fret 3, notes b3, 9, 1, 9, b3.

Dynamics and Performance:

- Measure 1: *f* (forte)
- Measure 2: *p* (piano)
- Measure 5: *p* (piano)

Fuente: Elaboración del autor (2022)

Los compases de la primera frase tienen una introducción de una a la original, mostrando el uso de tétradas, acordes con novena, y disminuidos como reemplazo de la dominante en el compás tres y finalizando la frase con un acorde de séptima con oncenava.

Figura 36.

Análisis de la rearmonización de " Cantares del alma", compases 5 al 8.

The musical score consists of two staves. The upper staff is a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). It shows a melodic line with a series of eighth notes in measures 5 and 6, followed by a quarter rest in measure 7 and a quarter note in measure 8. The lower staff is a guitar staff with a treble clef, showing fingerings (e.g., 3, 7, 3, 7, 3, 7, 3, 7, 3) and performance markings: *dolce*, *telúrico*, and *rallentando*. The harmonic analysis is as follows:

- Measure 5: $\flat VI^{\Delta}$ (C Δ , C Δ/B , C Δ/A)
- Measure 6: II^{\emptyset} (F \sharp^{\emptyset}) and V^7 (B7)
- Measure 7: VII° (F \sharp°) and VII° (D \sharp°)
- Measure 8: $I-7$ (E-7(9))

Fuente: Elaboración del autor (2022)

El compás 5 tiene la característica de un bajo caminante, en el compás seis tiene el uso del enlace II – V7 y finalmente termina en una sucesión con disminuidos, reposando en el primer grado menor siete con novena.

Figura 37.

Análisis de la rearmonización de " Cantares del alma", compases 9 al 11

The figure displays a musical score for guitar with three staves. The top staff is the vocal line, the middle staff is the guitar line, and the bottom staff is the chord analysis. The key signature is one sharp (F#).

Chord Analysis:

- Measure 9: I- (E-), Tm (E-7)
- Measure 10: \flat III Δ (G Δ (9)), (V⁷ / V) (F#7(13)), VII⁷(\sharp 5) (D#7(#5))
- Measure 11: V⁷ (B7), VII^o (E^o), V⁷ (B7)

Guitar Line:

- Measure 9: Fingering 5 4 2 \flat 3 4, Tm (E-7)
- Measure 10: Fingering 3 11 7 1 9, Tm (E-7), SD.cr (F#7(13)), D (D#7(#5))
- Measure 11: Fingering ant.1, \flat 3 ap. \flat 3 (E^o), D (B7)

Performance Markings:

- Dynamic: *p* (piano) at the start of measure 9, *ff* (fortissimo) at the start of measure 10.
- Articulation: *ant.1* (accents) in measure 10.
- Tempo/Style: *CII* (Crescendo II) indicated by a dashed line in measure 11.

Fuente: Elaboración del autor (2022)

El compás nueve fue rearmonizado con dos acordes que cumplen con la función de tónica menor, aumentando a su tetrada y novena. El compás diez se utilizó acordes con mayor tensión que el de reposo propuesto originalmente, e intentando preparar los acordes del compás once. Finalmente en el compás once se utilizó el acorde disminuido para preparar el B7 propuesto originalmente.

Figura 38.

Análisis de la rearmonización de " Cantares del alma", compases 12 al 14.

The musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, the middle staff is the piano accompaniment, and the bottom staff is the guitar accompaniment. The key signature is one sharp (F#). Measure 12 starts with a 7/8 time signature. The guitar line includes fretboard diagrams with fingering numbers (1-4) and performance markings: *rallentando*, *ff*, and *p*. Chord symbols are placed above the piano and guitar staves to indicate the reharmonization.

Fuente: Elaboración del autor (2022)

Los compases 12 y 13, se aprovecharon el uso del cromatismo para rearmonizar cada nota con un bloque acordal del disminuido, bVI-6 y el V7, finalmente termina retardando el final con un acorde de apoyatura de susV7/I.

Figura 39.

Análisis de la rearmonización de " Cantares del alma", compases 15 al 17.

The musical score consists of three measures, numbered 15, 16, and 17. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes a vocal line, a guitar line, and a detailed chord analysis below the guitar line.

Measure 15: The vocal line starts with a G note. The guitar line has a chord of E-7(9) with a fingering of 5, 11, b3, 9, 1. The chord analysis below shows I-7 (E-7(9)) and Tm (E minor).

Measure 16: The vocal line has notes G, A, B. The guitar line has a chord of Am7 with a fingering of b7, 9, b5. The chord analysis below shows IV-7 (Am7) and SDm (A minor).

Measure 17: The vocal line has notes G, A, B. The guitar line has a chord of C#° with a fingering of 4, ap.6, b5. The chord analysis below shows VII° (C#°) and D (D major).

Additional chord analysis above the vocal line shows: \flat III (G), \flat VI (C), and V7 (B7).

Fuente: Elaboración del autor (2022)

La siguiente frase se minimiza la rearmonización por uno o dos acordes por compás, con la sustitución de funciones en el compás quince y el dieciséis con la sustitución del C por el Am7 y F#b5. Finalmente, el diecisiete se cambia la dominante por un acorde de dominante en disminuido.

Figura 40.

Análisis de la rearmonización de " Cantares del alma", compases 18 al 20.

The figure displays a musical score for guitar with two vocal staves and a guitar staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into three measures: 18, 19, and 20.

- Measure 18:**
 - Vocal 1: Chord B7, fingering 5 b7 5 b7 5.
 - Vocal 2: Chord B7, fingering 5 b7 5 b7 5.
 - Guitar: Chord D (circled), fingering 8, 7, Arm.
- Measure 19:**
 - Vocal 1: Chords VII° (D#°) and VII° (A°), fingering b7 1 9 1.
 - Vocal 2: Chords VII° (D#°) and VII° (A°), fingering b5 b6 b3.
 - Guitar: Chords D (circled) and D (circled), fingering 2# and 3#.
- Measure 20:**
 - Vocal 1: Chord I- (E-), fingering ap.4 b3.
 - Vocal 2: Chord I- (E-), fingering 1 ap.4 b3.
 - Guitar: Chord CVII (circled), fingering 4, 3.

Arrows indicate harmonic relationships: a curved arrow from B7 in measure 18 to I- in measure 20, and another from VII° in measure 19 to I- in measure 20. The guitar staff includes the instruction "lloradito" and "Arm." (Arpeggio).

Fuente: Elaboración del autor (2022)

Se reemplaza la armonía del compás 19, por disminuidos y la dominante del acorde y se termina la frase con el acorde en estado de triada.

Figura 41.

The musical score consists of three staves:

- Vocal Line (top):** Shows a melodic line with notes and rests. Chords V7 and I- are indicated above the staff. A slur connects the V7 chord in measure 21 to the I- chord in measure 23.
- Guitar Line (middle):** Shows a melodic line with notes and rests. Chords B7, V7, VII°, VII7(65), and I- are indicated above the staff. A slur connects the VII° chord in measure 22 to the I- chord in measure 23.
- Guitar Tablature (bottom):** Shows fret numbers and fingerings for each measure. Measure 21 starts with a circled 'D' and a slur. Measure 22 has four circled 'D' chords. Measure 23 has a circled 'Tm' chord. The word 'espress.' is written below the first measure.

Análisis de la rearmonización de " Cantares del alma", compases 21 al 23

Fuente: Elaboración del autor (2022)

El compás 21 tiene una variación en la organización de voces de la guitarra del acorde V7 a diferencia del 18. Al igual que en la anterior rearmonización se utiliza el uso del disminuido en el compás 22, en este caso se utiliza el F# disminuido.

Figura 42.

Análisis de la rearmonización de " Cantares del alma", compases 24 al 31.

24

I-
E-(add9)

IV-7
A-7(9)

VII°
F#°

VII°
D#°

I-7
E-7(11)

9 b3 5 9 b3 5 9 b3 9 b3 1 9 b3 b5 b7 b3 b5 b7 b1 3 b3 9 1 9 b3

(Tm) (SDm) (D) (D) (Tm)

Gtr. 24

f *p*

♯VII

Fuente: Elaboración del autor (2022)

28

$\flat VI^{\Delta}$ II^{\emptyset} V^7 VII° VII° $I-7$
 C^{Δ} $C^{\Delta/B}$ $C^{\Delta/A}$ $F^{\#\emptyset}$ B^7 $F^{\#\circ}$ $D^{\#\circ}$ $E-7(9)$

3 7 3 7 3 7 3 7 3 $b5$ $b3$ $b5$ $b3$ $b5$ $b3$ $b3$ $b5$ $b3$ $b13$ $b5$

$\phi VIII$ $\phi V - - -$

Gtr. 28 *dolce* *telúrico* *rallentando*

Fuente: Elaboración del autor (2022)

Se repite el mismo tratamiento que en los compases uno al ocho.

Figura 43.

Análisis de la rearmonización de " Cantares del alma", compases 32 al 35.

The musical score for guitar (Gtr.) spans measures 32 to 35. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes a vocal line (top staff) and a guitar line (bottom staff). The guitar line features a 'telúrico' (open string) technique. Chord analysis labels are provided above the notes, including I-, bIII, V7, I-, I-7, E-7(11), bIII^Δ, II[∅], susV7, I-7, and E-7(9). Fingering numbers (5, b3, 5, b3, 3, 1, b3, 3, 5, b3) are indicated below the notes. Barre positions are labeled as CIII, CII, and CI. The word 'telúrico' is written below the guitar staff.

Fuente: Elaboración del autor (2022)

La parte B, muestra el uso de tétradas, extensiones y movimiento II – subV7, técnicamente en la guitarra se utilizan las cuerdas al aire para crear resonancia y facilitar la unión de voces entre los acordes.

Figura 44.

Análisis de la rearmonización de " Cantares del alma", compases 36 al 39

The musical score for guitar (Gtr.) spans measures 36 to 39. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into three systems. The first system (measures 36-37) shows a vocal line with notes G4, A4, B4, C5 and a guitar line with notes G4, A4, B4, C5. The second system (measures 38-39) shows a vocal line with notes D5, E5, F#5, G5 and a guitar line with notes D5, E5, F#5, G5. The guitar tablature line shows fingerings (5, b3, 5, b3) and techniques like 'dolce' and 'vibr.'. The harmonic analysis above the vocal line shows: I- (E-), bIII (G), V7 (B7), I- (E-). The harmonic analysis below the vocal line shows: I-7 (E-7), bIIIΔ (GΔ), V7 (B7), VII° (D#°), I-7. The harmonic analysis below the guitar line shows: I-7 (E-7), bIIIΔ (GΔ), V7 (B7), VII° (D#°), I-7.

Fuente: Elaboración del autor (2022)

En el caso de esta frase, se utiliza el uso de las tétradas, sustitución del grado bIII por el grado bVI en el compás 37 y finalizado con acordes dominantes V7, VII disminuido para culminar la frase en el acorde en triada.

Figura 45.

Análisis de la rearmonización de " Cantares del alma", compases 40 al 42.

The musical score for guitar (Gtr.) spans measures 40 to 42. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into three measures:

- Measure 40:** Treble clef, I- (E-), bass clef, I-7 (E-7(9)). Fingerings: 5, b3, 5, b3. Dynamics: *f*. Circled label: (Tm).
- Measure 41:** Treble clef, D7, bass clef, IV-7 (A-7(9)). Fingerings: b7, 13, b7, 7. Dynamics: *f*. Circled labels: (Ds), (SDm).
- Measure 42:** Treble clef, G, bass clef, bIII^Δ (G^Δ). Fingerings: 5, 3. Dynamics: *p*. Circled label: (Tm).

Harmonic analysis labels above the staves include: I- (E-), V⁷/bIII (D7), bIII (G), I-7 (E-7(9)), IV-7 (A-7(9)), susV⁷/bIII (Ab7), and bIII^Δ (G^Δ). Arrows indicate the progression from V⁷/bIII to bIII and from susV⁷/bIII to bIII^Δ.

Fuente: Elaboración del autor (2022)

El compás 49 cambia de bIII por la misma función tonal del I menor, consecuentemente para finalizar se armoniza con la progresión II – susV7, y finaliza con el acorde en tetrada.

Figura 46.

Análisis de la rearmonización de " Cantares del alma", compases 43 al 45.

The musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, the middle staff is the guitar line, and the bottom staff is the bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 43 starts with a V7 chord (B7) and a fingering of 1, 1, 1. Measure 44 features a V7 chord (B7) and a sequence of chords: (V7 / bIII), VII°, VII°. Measure 45 concludes with an I- chord (E-). The guitar line includes various chords such as D, Ds, D, and Tm, along with specific fingering notations like 5, b7, 5, b7, 5, 5, 13, b3, b13, ap, b9, and 1. The bass line is marked 'con puñal' and includes a CII chord in measure 44.

Fuente: Elaboración del autor (2022)

Se sustituye el V7 por el el grado VII disminuido, posteriormente en el siguiente compás, se utiliza un dominante secundario y VII disminuido para resolver romper la cadencia de la primera casilla, utilizando una sustitución del primer grado.

Figura 47.

Análisis de la rearmonización de " Cantares del alma", compases 46 al 49.

The musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line starting at measure 46 with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Above the staff, a bracket spans measures 46-48 with the label 'V7' above it and 'I-' above measure 49. Below the staff, a bracket spans measures 46-48 with the label 'B7' above it and '2, 2, 2.' below it. Measure 49 has 'E-' above it. The bottom staff is a guitar line starting at measure 46 with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a rhythmic accompaniment with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Above the staff, a bracket spans measures 46-48 with the label 'V7' above it and 'B7' below it. Measure 49 has 'I-7' above it. The bottom staff is a harmonic analysis section. It shows chords: V7 (B7) above measure 46, susV7 (F7) above measure 47, VII° (A°) above measure 48, and I-7 (E-) above measure 49. Below the staff, there are fingerings: '5 b7 5 b7 5' for measures 46-48, and 'b7 1 9 1' for measure 49. There are also 'ap.4 b3' and 'ap.11 b3' markings. A circled 'D' is present below the staff in measures 46 and 47. The bottom staff is a guitar line starting at measure 46 with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a rhythmic accompaniment with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Above the staff, a bracket spans measures 46-48 with the label 'V7' above it and 'B7' below it. Measure 49 has 'I-7' above it. The bottom staff is a harmonic analysis section. It shows chords: V7 (B7) above measure 46, susV7 (F7) above measure 47, VII° (A°) above measure 48, and I-7 (E-) above measure 49. Below the staff, there are fingerings: '5 b7 5 b7 5' for measures 46-48, and '3 11 b3 9' for measure 49. There are also 'ap.11 b3' markings. A circled 'D' is present below the staff in measures 46 and 47. The bottom staff is a guitar line starting at measure 46 with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a rhythmic accompaniment with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Above the staff, a bracket spans measures 46-48 with the label 'V7' above it and 'B7' below it. Measure 49 has 'I-7' above it. The bottom staff is a harmonic analysis section. It shows chords: V7 (B7) above measure 46, susV7 (F7) above measure 47, VII° (A°) above measure 48, and I-7 (E-) above measure 49. Below the staff, there are fingerings: '5 b7 5 b7 5' for measures 46-48, and '3 11 b3 9' for measure 49. There are also 'ap.11 b3' markings. A circled 'D' is present below the staff in measures 46 and 47. The bottom staff is a guitar line starting at measure 46 with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a rhythmic accompaniment with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Above the staff, a bracket spans measures 46-48 with the label 'V7' above it and 'B7' below it. Measure 49 has 'I-7' above it. The bottom staff is a harmonic analysis section. It shows chords: V7 (B7) above measure 46, susV7 (F7) above measure 47, VII° (A°) above measure 48, and I-7 (E-) above measure 49. Below the staff, there are fingerings: '5 b7 5 b7 5' for measures 46-48, and '3 11 b3 9' for measure 49. There are also 'ap.11 b3' markings. A circled 'D' is present below the staff in measures 46 and 47.

Fuente: Elaboración del autor (2022)

La casilla final de la obra culmina en una variación de la primera casilla, sino una octava arriba, utilizando principalmente el mismo grado V7 para estabilizar la tonalidad y crear una secuencia de dominantes con el subV7 y VII disminuido para culminar en el acorde del primer grado con extensiones.

3.4. Subyugante

Este pasillo se encuentra entre el pasillo lento serrano, para este análisis se tomó la interpretación en cuenta el LP “Cantares del Alma” de Eduardo Brito y el conjunto de Carlos Bonilla, publicado en 1962.

3.4.1. Análisis de la Rearmonización

Figura 48.

Análisis de la rearmonización de “Subyugante”, compases 1 al 10.

The figure displays a musical score for the piece "Subyugante" in 3/4 time, spanning measures 1 to 10. It is organized into three staves:

- Melodía Original:** The top staff shows the original melody, which consists of whole rests in all measures.
- Melodía Rearmonizada:** The middle staff shows the reharmonized melody. It begins with a G note (labeled "G-") in measure 1, followed by a half note G in measure 2, and a half note D in measure 3. Fingering numbers "b3", "2", "1", and "b3" are indicated below the notes. The melody continues with whole rests in measures 4 through 10.
- Guitarra:** The bottom staff shows the guitar accompaniment. It features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass line and sixteenth-note chords in the treble line, starting from the 8th fret.

Fuente: Elaboración del autor (2022)

3

A7(b9) G° D-

b7 b3 5

CV -----

Gtr. 3 8

Fuente: Elaboración del autor (2022)

The image shows a musical score for guitar, consisting of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. It begins with a fermata on a whole note, followed by a measure with a whole note G- (G natural) and another measure with a whole note D- (D natural). The middle staff is a bass line in treble clef with a key signature of one flat. It contains a whole note G- (G natural) on the first measure, a half note G- (G natural) and a half note F- (F natural) on the second measure, and a whole note D- (D natural) on the third measure. Below the bass line are the fingerings: 5, 4, b3, 5. The bottom staff is a guitar accompaniment in treble clef with a key signature of one flat. It features a rhythmic pattern of eighth notes. Above the staff, there are two dashed lines labeled 'CX' and 'CV' indicating specific techniques or effects. The guitar part starts with a measure marked with a '5' above the staff, followed by several measures of eighth-note patterns.

Fuente: Elaboración del autor (2022)

The image displays a musical score for guitar, organized into three systems. The first system consists of two staves: the upper staff is a treble clef with a whole rest, and the lower staff shows three chords: A7(b9), C#° (with a circled sharp), and D- (with a circled flat). Below these chords are the fingerings: 3, b3, 4, b3, and 2. The second system is a single staff with a treble clef, featuring a melodic line with sixteenth-note runs and slurs. The third system is a single staff with a treble clef, continuing the melodic line. The number '7' is written above the first measure of the first system, and the number '8' is written below the first measure of the third system. The label 'Gtr.' is positioned to the left of the third system.

Fuente: Elaboración del autor (2022)

9

A7

3 n.p. 1 b7 5

Gtr.

9

8

rallentando

Fuente: Elaboración del autor (2022)

La creación de la introducción se caracteriza por un trémolo, algo inusual dentro del pasillo, su armonía consta de subdominante, tónica, dominante, tónica, entre los 8 compases, los dos finales dentro de la introducción es una dominante, que se presta para como nexo para el inicio del tema principal de la obra.

Figura 49.

Análisis de la rearmonización de “Subyugante”, compases 11 al 14.

The musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, the middle staff is the piano accompaniment, and the bottom staff is the guitar accompaniment. Above the vocal staff, Roman numerals and chord symbols are provided for each measure: Measure 11: I- (Dm); Measure 12: V7/V (E7); Measure 13: V7 (A7); Measure 14: I- (Dm). Below the piano staff, further harmonic analysis is shown: Measure 11: I-7 (D-7); Measure 12: bVI^Δ (Bb^Δ/F) and (susV7/V) (Bb7); Measure 13: II[∅] (E^b) and susV7 (Eb7); Measure 14: I-7 (D-7). Below the guitar staff, Roman numerals CVII, CVI, and CV are indicated. The guitar staff includes fingerings (e.g., 5, 1, 5, 3, b7, b7, 3, b7, b3, 5, 5, 7, 3, 7, b7, 3, b3, 3, b7, 3, b3, 5) and the instruction 'a tempo'.

Fuente: Elaboración del autor (2022)

El compás once se agrega la función subdominante menor del grado bVI con el bajo en la F y se sustituye el subdominante secundario del compás doce por el susV7/V, finalizando con una cadencia II – sus/V7, reposando en el acorde de tónica en tetrada.

Figura 50.

Análisis de la rearmonización de “Subyugante”, compases 15 al 18.

The musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, the middle staff is the piano accompaniment, and the bottom staff is the guitar line. Above the piano staff, Roman numerals and chord symbols are provided for each measure. Above the guitar staff, fret numbers and chord symbols are provided. A large arrow at the top indicates a modulation from V7 to I-.

Measure 15: Vocal: 5 b3 5 b3 (Tm); Piano: 5 b3 5 b3 (Tm); Guitar: ϕV (8).

Measure 16: Vocal: 1 b7 (D); Piano: 1 b3 (D, D); Guitar: ϕV (12 Arm.).

Measure 17: Vocal: 5 b6 b7 1 (V7); Piano: 5 b6 b7 1 (D); Guitar: ϕV (0, 2, 4).

Measure 18: Vocal: ap.4 b3 (Tm); Piano: ap.4 b3 (susV7, I-7); Guitar: CVI, CV.

Fuente: Elaboración del autor (2022)

El compás quince se mantiene la tétlada, posteriormente se rearmoniza las dominantes con el disminuido, inversiones, y culminando con un acorde de apoyatura de susV7/I resolviendo en el segundo tiempo con el acorde en tétlada y extensiones.

Figura 51.

Análisis de la rearmonización de “Subyugante”, compases 19 al 22.

The musical score consists of three staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom staff is for guitar (Gtr.).

- Staff 1 (Vocal):**
 - Measure 19: $\flat VI$ (B \flat), SDm (5, $\flat 3$, 5, 6, bs)
 - Measure 20: I-7 (5, 3), D-7(11)
 - Measure 21: $\flat VI$ (5, $\flat 3$, 5, 6, bs), II \emptyset (B \flat /D, E \emptyset)
 - Measure 22: I- (b3, 1), I-7 (D-7)
- Staff 2 (Vocal):**
 - Measure 19: SDm ($\flat 7$, 5, $\flat 7$, 1, bs)
 - Measure 20: Tm ($\flat 3$, 1)
 - Measure 21: SDm (5, $\flat 7$, $\flat 9$, $\flat 3$), SDm ($\flat 3$, 1)
 - Measure 22: Tm ($\flat 3$, 1)
- Staff 3 (Gtr.):**
 - Measure 19: CIII (4 th fret, 2 nd string)
 - Measures 20-22: Various chord voicings and melodic lines.

Fuente: Elaboración del autor (2022)

En el compás 19 se sustituyó el grado $\flat VI$ por el grado IV que posee la misma función de subdominante, en el compás 20 se creó un espacio de reposo con el I grado menor, en el compás 21, se adicionaron dos acordes por compás con función subdominante para terminar la frase el primer grado menor siete.

Figura 52.

Análisis de la rearmonización de “Subyugante”, compases 23 al 26.

The musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with notes and lyrics: 1 2 b3 4 #4 3 5 3 3 b7 1 b7 b3. Above it are chord symbols: \flat III, V7, and I-. The middle staff is a guitar line with notes and lyrics: 1 2 b3 4 #4 3 5 3 3 b3 ant.1 b7 b3. Above it are chord symbols: \flat III Δ , II \emptyset , V7, and I-7. The bottom staff is a guitar tablature line with notes and lyrics: 8 0 2 3 4 2 0 4 1 2 0 4 2 3 4. Above it are chord symbols: F Δ , E \flat , and D-7. The word 'telúrico' is written below the first measure of the guitar line.

Fuente: Elaboración del autor (2022)

La armonía varía en el compás 24, que se utiliza la téttrada, para culminar en el compás 25 y 26 con una cadencia II -V7 – I, muy utilizada en el jazz.

Figura 53.

Análisis de la rearmonización de “Subyugante”, compases 27 al 30.

The musical score for guitar (Gtr.) shows the reharmonization of measures 27-30. The guitar part is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The notation includes a 'con puñal' (punch) symbol at the start of measure 27. The chords and fingerings are as follows:

Measure	Chords	Fingerings	Annotations
27	F Δ	1 2 $\flat 3$ 4 $\sharp 4$	(Tm)
28	$\flat III^{\Delta}$	3 5 3	(SDm)
29	II^{\emptyset} V 7	3 $\flat 3$ ant. 1	(D)
30	I- 7	$\flat 7$ $\flat 3$	(Tm)

Fuente: Elaboración del autor (2022)

La rearmonización de estos compases es la misma que del 23 al 26, con la diferencia de que la distribución de voces en la guitarra es distinta, siendo esta una octava más aguda que la anterior frase y un tratamiento diferente en la conducción de voces.

Figura 54.

Análisis de la rearmonización de “Subyugante”, compases 31 al 34.

The musical score consists of three staves. The top staff is the treble clef with notes and fingerings (5, b3, 5, b3, 5, b3). The middle staff is the bass clef with notes and fingerings (5, b3, 5, b3, 5, b3). The bottom staff is the guitar staff with chords and techniques like 'sul tasto' and 'dolce'. Harmonic analysis is provided above the staves, including Roman numerals (I-, V7, I-7, VII°, II°, V7) and chord symbols (D-, A7, C#, E°, E°, A7, D-7, SDm, D, Tm).

Fuente: Elaboración del autor (2022)

Se rearmoniza el compás 31 con una tetrada, el 32 sustituye el grado V7 por dos acordes VII disminuidos, culminando los compases 33 y 34 con una cadencia II – V7 – I.

Figura 55.

Análisis de la rearmonización de “Subyugante”, compases 35 al 38.

The musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line starting at measure 35 with a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff is a guitar line with a treble clef and a key signature of one flat, including the instruction "sul bocca" and a dynamic marking of 8. The bottom staff is a harmonic analysis section with four measures corresponding to measures 35-38. Above the analysis are chord symbols: $\flat VI$ (B \flat), V 7 (A 7), and I- (D-). Below the analysis are more detailed chord symbols: $\flat VI^\Delta$ (B \flat^Δ), $susV^7/V$ (B \flat^7), V 7 (A 7), $susV^7$ (E \flat^7), I- 7 (D- $^7(13)$), VII $^\circ$ (B \flat°), and I- 7 (D- 7). Fingering numbers (5, 3, 5, 3, 5, 3) are provided for the vocal line. Circled chord symbols (SDm, D, Tm) are placed below the analysis. Arrows indicate harmonic relationships between measures.

Fuente: Elaboración del autor (2022)

El compás 35 se rearmonizó con un téttrada y en la mitad del compás se preparó al siguiente compás con un $susV^7/V$, consecuentemente el compás 37 se creó un sustituto tritonal del primer grado y anticipar el I grado menor con tensiones, finalizando con un acorde de apoyatura VII disminuido que culmina en el primer grado menor siete.

Figura 56.

Análisis de la rearmonización de “Subyugante”, compases 39 al 42.

The musical score for guitar (Gtr.) shows the following harmonic analysis for measures 39-42:

- Measure 39:** I- (Dm), IV- (Gm), I-7 (D-7), bIII^ (F^), (Tm) with notes 5, 3, 2, b3.
- Measure 40:** V7 (A7), II^ (E^), (Tm) with notes b7, 5, b7, 5, b7.
- Measure 41:** I- (D-), V7 (A7), (SDm) with notes b3, 1, b7, 5, b7.
- Measure 42:** I- (D-), I- (D-), (Tm) with notes 1, b7, b6.

Fuente: Elaboración del autor (2022)

El compás 39 se añadieron dos acordes con función de tónica menor, el siguiente se añadió una tetrada, y finalmente los dos últimos compases se reemplazó el V7 por la cadencia II – V7 – I.

Figura 57.

Análisis de la rearmonización de “Subyugante”, compases 43 al 46.

The musical score for guitar (Gtr.) spans measures 43 to 46. The harmonic analysis is as follows:

- Measure 43:** Chord I- (D-), fingering 5 (Tm).
- Measure 44:** Chord V⁷/bIII (C7), fingering 4 (Ds).
- Measure 45:** Chord V⁷/bIII (C7), fingering 6 5 4 3 2 (Ds).
- Measure 46:** Chord bIII (F), fingering 6 5 (Tm).

Additional harmonic analysis labels and chord diagrams are provided below the vocal lines:

- Measure 43:** bIII^Δ (V⁷/bVI) with chord diagram F^Δ.
- Measure 44:** IV-7 with chord diagram F7.
- Measure 45:** V⁷/bIII with chord diagram G-7.
- Measure 46:** bIII^Δ with chord diagram F^Δ(⁹/₁₃).

Guitar accompaniment includes chord diagrams for CIII, CIII, CIII, and CIII, with a 'dolce' marking in measure 43.

Fuente: Elaboración del autor (2022)

Se sustituye el Re menor por el F mayor, teniendo esta la misma función tonal, y en la mitad de este compás se añadió un acorde de dominante secundario sin resolución, ya que el siguiente compás es remplazado por el II grado de F, para realizar una cadencia II – V7 – I.

Figura 58.

Análisis de la rearmonización de “Subyugante”, compases 47 al 50.

The musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with notes and slurs. The middle staff is a guitar line with chord diagrams and Roman numerals. The bottom staff is a guitar line with notes, slurs, and the instruction 'espress.'. The harmonic analysis is as follows:

Measure	Chord	Scale Degree	Guitar Term
47	F	bIII	SD.cr
48	A7	V7	SD.cr, Ds
49	F-7, Bb7(9)	susV7/V, bVI 6	SD.cr, Ds, Ds, D
50	A7	V7	Tm

Fuente: Elaboración del autor (2022)

El compás 47 se realizó pensando en una resolución al V7, utiliza F menor siete que es un subdominante cromático, ya que no pertenece a la tonalidad, este acorde es el segundo grado de Eb7, sin embargo, al colocar el sustituto tritonal que en este caso es Bb7, crea una cadencia II – V7, sin resolución. El siguiente compás que tiene originalmente era V7, se substituyó con el grado susV7/I y bVI menor seis, cuya función es de dominante. La frase culmina con el V7 hacia el I menor en traida.

Figura 59.

Análisis de la rearmonización de “Subyugante”, compases 51 al 59.

The figure displays a musical score for guitar with three staves. The top staff is the vocal line, the middle staff is the guitar line, and the bottom staff is a detailed harmonic analysis. The analysis includes Roman numerals (bIII, V7, I-), chord symbols (F, A7, D-, FΔ, E♭, A7, I-7, D-), and guitar-specific symbols (Tm, SDm, D, Tm). Fingering numbers (1, 2, b3, 4, #4, 3, 5, 3) and techniques like 'telúrico' are also indicated.

Fuente: Elaboración del autor (2022)

55

55

55

Gtr. *con puñal*

1 2 $b3$ 4 $\#4$ 3 5 3 3 $b3$ ant. 1 $b7$ $b3$

Tm SDm D Tm IM

$b\text{III}^\Delta$ II^\emptyset V^7 I^{-7} I

F^Δ E A^7 D^- $\text{D}^\Delta(\frac{9}{13})$

Fuente: Elaboración del autor (2022)

Se repite el mismo tratamiento armónico del compás 23 al 30, con la diferencia que el acorde de reposo es un acorde de intercambio modal proveniente de la escala paralela mayor, también a este acorde se lo denomina como acorde de picardía.

3.5. Sólo Tú

Se pueden catalogar como un pasillo lento serrano, ya que en sus interpretaciones es solemne, con tempo lento y una agógica marcada en cada sección, como punto de partida para la recreación tenemos el registro audiovisual realizado a Carlos Bonilla por el maestro Mario Godoy en el 2010, donde se muestra la ejecución de este pasillo dando paso a poder colocar indicaciones sobre la interpretación en la partitura que carece la transcripción realizada por CONMUSICA y la figuración de algunas secciones.

3.5.1. Análisis de la Rearmonización

Figura 60.

Análisis de la rearmonización de “Sólo Tú”, compases 1 al 4.

A

I-7
A-7(¹³)

bVIΔ
FΔ(#11)

II∅
B∅

VII∅
G#∅

I-
A-

8 5 13 5 bs
Tm

7 3 5
SDm

b3 2 1 ant.b3
SDm D

4 2 b3
Tm

Adagio

p

Fuente: Elaboración del autor (2022)

Los dos primeros compases presentan la creación de una introducción con una armonización de acordes con extensiones, los siguientes compases se utilizaron la progresión II-V-I.

Figura 61.

Análisis de la rearmonización de “Sólo Tú”, compases 5 al 9.

The musical score for Figure 61 consists of two systems of notation. The first system shows the harmonic analysis and guitar notation for measures 5 to 9. The second system shows the melodic and harmonic notation for the same measures, including dynamics and performance instructions.

Harmonic Analysis (Measure 5 to 9):

- Measure 5: I-7 (A-7⁽¹³⁾)
- Measure 6: \flat VI Δ (F Δ (#11))
- Measure 7: II \emptyset (B \emptyset) and sus V7/I (B \flat 7(#11))
- Measure 8: V7 (E7)
- Measure 9: I-7 (A-7)

Guitar Fingerings and Chords:

- Measure 5: 5 135 bs (Tm)
- Measure 6: 7 3 5 (SDm)
- Measure 7: \flat 3 ap.4 \flat 5 ant.3 (SDm) and Ds
- Measure 8: 5 \flat 7 3 5 1 3 \flat 7 1 5 \flat 7 3 5 (D)
- Measure 9: \flat 3 (Tm)

Performance Instructions:

- rallentando* (starting at measure 7)
- L.V.* (Lento Vivace)
- CV* (Crescendo)
- Dynamics: *mf* (measures 5-6), *f* (measure 7), *p* (measures 8-9)

Fuente: Elaboración del autor (2022)

Los siguientes compases son una variación de los anteriores ya expuestos, exceptuando el compás 7 con una progresión II-SubV7, terminando la progresión con la cadencia perfecta V-I

Figura 62.

Análisis de la rearmonización de “Sólo Tú”, compases 10 al 13.

The image displays a musical score for measures 10 to 13 of the piece "Sólo Tú". It consists of three staves: a guitar staff, a piano staff, and a bass line. The guitar staff includes chord diagrams and fingering (e.g., b3 5 1 2, b3, b7 b3, 1 3 b7 b13, 5, 1 5-). The piano staff shows chord symbols (I-, IV-, V7, I-) and their extensions (A-(add9), D-7, FΔ, B°, G#°). The bass line is marked with Roman numerals (CV, CVII, CVI) and includes a tempo marking "a tempo" and a performance instruction "molto espressivo".

Fuente: Elaboración del autor (2022)

El compás 10 se rearmonizó con una extensión de novena sin séptima, el compás 11 se cambió el ritmo armónico a dos acordes por compás con la misma función tonal, finalmente el compás 12 y 13, utiliza la sustitución de la dominante por el grado VII disminuido, resolviendo al primer grado con extensiones.

Figura 63.

Análisis de la rearmonización de “Sólo Tú”, compases 14 al 17.

The image displays a musical score for measures 14 to 17 of the piece "Sólo Tú". It consists of three systems of notation:

- System 1 (Top):** Shows the guitar part with a treble clef and a key signature of one flat. Above the staff, Roman numerals indicate the harmonic structure: I- (Am), V7 (E7), and I- (Am). A curved arrow spans from the first measure to the third. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and accidentals (b3, b7, b13). A circled 'Tm' is present in measures 14 and 17.
- System 2 (Middle):** Shows the piano part with a treble clef. Roman numerals include I-7 (A-7(13)), (V7) VII°, (V7) VII7(b5), VII°, VII°, and VII° I-7. Chord symbols like E7, B°, E7(b13), G#7(b5), F°, G#, and A- are also shown. Fingerings and accidentals are provided for each note.
- System 3 (Bottom):** Shows the piano part with a bass clef. It includes dynamics such as *f*, *mp*, and *dolce*, and performance instructions like *metalico* and *Arm.* (Arpeggiato). Measure numbers 14, 15, 16, and 17 are marked. A circled 'CV' is at the end of the system.

Fuente: Elaboración del autor (2022)

El compás 14 posee una rearmonización con extensiones, mientras que, 15 al 16, tienen sustituciones de la dominante, con acordes VII disminuido y VII7(b5), aprovechando las notas en común.

Figura 64.

Análisis de la rearmonización de “Sólo Tú”, compases 18 al 21.

The image displays a musical score for guitar, divided into three systems. The first system (measures 18-21) shows the original melody and a reharmonized version. The second system shows the original accompaniment and a reharmonized version. The third system shows the original accompaniment with dynamics and articulation markings.

System 1: Melody and Chords

- Measure 18: Chord I- (Am), Fingerings: b3 5 1 2, b3. Circled chord: (Tm).
- Measure 19: Chord IV- (Dm), Fingerings: b7 b3-. Circled chord: (SDm).
- Measure 20: Chord II[∅] (B[∅]) and Chord V7 (E7), Fingerings: 1 3 5 1 2, b3b5 b7 b7. Circled chords: (SDm) and (D).
- Measure 21: Chord I- (Am), Fingerings: 4 b3-. Circled chord: (Tm).

System 2: Accompaniment and Chords

- Measure 18: Chord I-7 (A-(add9)), Fingerings: b3 5 1 9. Circled chord: (Tm).
- Measure 19: Chord IV-7 (D-7), Fingerings: b3 b7 b3-. Circled chord: (SDm).
- Measure 20: Chord II[∅] (B[∅]) and Chord V7 (E7), Fingerings: b3b5 b7 b7, 1. Circled chords: (SDm) and (D).
- Measure 21: Chord I-7 (A-7), Fingerings: 11 b3-. Circled chord: (Tm).

System 3: Original Accompaniment

- Measure 18: Chord CV, Dynamics: *f*, Articulation: *v*.
- Measure 19: Chord CV, Dynamics: *v*.
- Measure 20: Chord CV, Dynamics: *v*.
- Measure 21: Chord CV, Dynamics: *p*.

Fuente: Elaboración del autor (2022)

Los compases 18 al 19, aprovechó las extensiones de los acordes para su rearmonización, posteriormente se realizó una progresión II-V-I.

Figura 65.

Análisis de la rearmonización de “Sólo Tú”, compases 22 al 26.

The image displays a musical score for guitar, divided into two systems. The upper system shows a harmonic analysis of measures 22 to 26. It features a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with chords and fingerings. Above the treble staff, Roman numerals (IV Δ , V7, I-) and chord symbols (Fmaj7, E7, Am) are shown. Below the bass staff, Roman numerals (I-7, (V7) bVI-6, (V7) VII7(b5), VII $^{\circ}$, I-7) and chord symbols (A-7(13), E7, E7(b13), F $^{\circ}$, A-7(9)) are shown. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A 'B'' box is present at the start of measure 22. A curved arrow points from the V7 chord to the I- chord. The lower system shows a guitar-specific notation with fret numbers (12, 12, 12) and dynamics (mf, Arm., metalico, mp dolce, p) and the instruction 'rallentando'.

Fuente: Elaboración del autor (2022)

Se aprovecho las notas en común de la melodía principal en el compás 22, para sustituir la función de subdominante por la tónica menor, y posteriormente se sustituyó la función dominante por acordes bVI-6, VIIb5 y VII disminuido, finalizado la frase con una escala aproximando al acorde de reposo.

Figura 66.

Análisis de la rearmonización de “Sólo Tú”, compases 27 al 30.

System 1 (Measures 27-28):

- Measure 27: G7 (V7/bIII) - Fingerings: 1 9 1 9 3 5. Circled chord: D_s.
- Measure 28: C (bIII) - Fingering: 2 1 - - . Circled chord: T_m.

System 2 (Measures 29-30):

- Measure 29: E7 (V7) - Fingerings: 1 b9 1 b9 3 5. Circled chord: D.
- Measure 30: Am (I-) - Fingering: 2 1 - - . Circled chord: T_m.

System 3 (Measures 27-28):

- Measure 27: D- (IV-) - Fingerings: 4 5 4 5 b7. Circled chord: SD_m.
- Measure 28: D_s (susV7/bIII) - Fingering: 5 9 1 - - . Circled chord: D_s.

System 4 (Measures 29-30):

- Measure 29: E7 (V7) - Fingerings: 1 b9 1 b9 3. Circled chord: D.
- Measure 30: A-7(9) (I-) - Fingering: 1 9 1 - - . Circled chord: T_m.

System 5 (Measures 27-30):

- Measure 27: *mf*, *molto espressivo*, *sul bocca*.
- Measure 28: *f*, *sul ponticello*.
- Measure 29: *f*, *sul ponticello*.
- Measure 30: *mf*.

Fuente: Elaboración del autor (2022)

La parte C, se aprovechó la progresión II-subV7-I, y el uso del disminuido en la mitad del compás para sustituir a la dominante principal de la tonalidad.

Figura 67.

Análisis de la rearmonización de “Sólo Tú”, compases 31 al 34.

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 31-34 and includes harmonic analysis above the staff. The second system shows the guitar accompaniment with dynamic markings.

Harmonic Analysis (Measure 31):

- IV-: Dm (SDm)
- I-7: Am (Tm)

Harmonic Analysis (Measure 32):

- V7/V: B7 (D)
- V7: E7 (D)

Harmonic Analysis (Measure 33):

- IV-7: D-7(11)
- V7/bIII: G7
- bIIIΔ: CΔ

Harmonic Analysis (Measure 34):

- sus V7/V: F#°
- V7: E7

Guitar Accompaniment (Measure 31):

- Measure 31: *p dolce*, *sul tasto*, CV, CIII
- Measure 32: *f metalico*, *sul ponticello*

Fuente: Elaboración del autor (2022)

Dentro de esta idea musical, se planteó seguir utilizando la progresión II-V, el compás 33, el F# semidisminuido funciona como un II del E7, y darle una intención de un bajo caminante.

Figura 68.

Análisis de la rearmonización de “Sólo Tú”, compases 35 al 38.

The image displays a musical score for guitar, divided into two systems. The top system covers measures 35 and 36, while the bottom system covers measures 37 and 38. Above the staves, chord symbols and their functional labels are provided. Fingerings and guitar-specific techniques are indicated below the notes.

Measure 35: Chords are $V7/bIII$ (G7) and $bIII$ (C). The bottom staff shows a sequence of chords: $IV-$ (D-), $sus V7/bIII$ (D \flat 7), $V7/bIII$ (G7), and $bIII\Delta$ (C Δ (9)).

Measure 36: Chords are $V7$ (E7) and $I-$ (Am). The bottom staff shows: $(V7)$ (E7) and VII° (F $^\circ$).

Measure 37: Chords are $(V7)$ (E7) and VII° (F $^\circ$). The bottom staff shows: $(V7)$ (E7) and VII° (F $^\circ$).

Measure 38: Chords are $I-$ (Am) and $I-7$ (A-7(9)). The bottom staff shows: $I-7$ (A-7(9)).

Performance instructions include *sul bocca* (measures 35-36), *sul ponticello* (measures 37-38), and dynamics *mf* (measures 35, 38) and *f metalico* (measure 37). The instruction *molto espressivo* is also present in measure 35.

Fuente: Elaboración del autor (2022)

Esta sección tiene la misma rearmonización que la sección C, con la diferencia que tiene una variación en el bordoneo de la guitarra, del compás 37.

Figura 69.

Análisis de la rearmonización de “Sólo Tú”, compases 39 al 42.

The image displays a musical score for guitar and bass, measures 39 to 42. The score is divided into two systems. The top system shows the guitar part with harmonic analysis above and below the staff. The bottom system shows the bass part with performance instructions.

Harmonic Analysis (Top System):

- Measure 39:** IV- (Dm), I- (Am), V7 (E7), I- (Am). Fingerings: b3 4 b3 4 b3 4, 6 5 - -', 5 b13 5 b13 5, b13. Circled labels: (SDm), (Tm), (D), (Tm).
- Measure 40:** IV-7 (D-7(11)), V7/bIII (G7), bIII (C Δ). Fingerings: b3 4 b3 4 b3 b7 6 1, 11 3 - -'. Circled labels: (SDm), (D), (Tm).
- Measure 41:** II \emptyset (B \flat /F), V7 (E7(#9)/G#), I- (A-7(9)). Fingerings: 1 b9 3 b9 1, #9 1 b7, 9 1. Circled labels: (SDm), (D), (Tm).
- Measure 42:** I- (Am). Fingering: 2 1. Circled label: (Tm).

Performance Instructions (Bottom System):

- Measure 39:** *sul tasto*, *p dolce*, triplets.
- Measure 40:** *sul tasto*, *p dolce*, triplets.
- Measure 41:** *sul bocca*, *con brio*, *ff*, triplets.
- Measure 42:** *golpeado*, *mp*, triplets, *normal*.

Fuente: Elaboración del autor (2022)

Esta sección tiene la misma rearmonización que los compases 31 y 32, exceptuando la variación en el bordoneo de la guitarra, y los siguientes se pensaron en el bajo caminante de 33 y 34 de forma ascendente.

Figura 70.

Análisis de la rearmonización de “Sólo Tú”, compases 43 al 51.

A
43

The figure displays a musical score for measures 43 to 51. The top staff shows the harmonic analysis with chord symbols and guitar fingering. The bottom staff shows the piano accompaniment with a *p* dynamic marking.

Measure	Chord Symbols	Guitar Fingering	Circle Symbols
43	I-7 A-7(¹³)	5 13 5 bs	(Tm)
44	♭VI△ F△(#11)	7 3 5	(SDm)
45	II [∅] B [∅]	b3 2 1	(SDm)
46	VII [∅] G# [∅]	ant. b3	(D)
47	I- A-	4 2 b3	(Tm)

43
p

Fuente: Elaboración del autor (2022)

A'
47

Chord progression: I-7, \flat VI Δ , II \emptyset susV7/I, V7, I-7

Chord diagrams: A-7(13), F Δ (#11), B \emptyset , B \flat 7(#11), E7, A-7

Tablature: 5 135 bs, 7 3 5, \flat 3 ap.4 \flat 5 ant.3, 5 \flat 7 3 5 1 3 \flat 7 1 5 \flat 7 3 5, \flat 3

Circle diagrams: (Tm), (SDm), (SDm), (Ds), (D), (Tm)

Dynamic markings: *mf*, *f*, *p*, *rallentando*, L.V.

Fuente: Elaboración del autor (2022)

Se repite el estribillo, el compás 1 al 9

Figura 71.

Análisis de la rearmonización de “Sólo Tú”, compases 52 al 55.

The image displays a musical score for guitar, divided into two systems. The first system covers measures 52 to 55, and the second system covers measures 52 to 55. The score includes guitar chords, fingerings, and articulation marks.

System 1 (Measures 52-55):

- Measure 52:** Chord I- (Am), fingering: b3 5 1 2. Circled chord: (Tm).
- Measure 53:** Chord IV- (Dm), fingering: b7 b3-'. Circled chord: (SDm).
- Measure 54:** Chord V7 (E7), fingering: 1 3 b7 b13. Circled chord: (D).
- Measure 55:** Chord I- (Am), fingering: 1 5-'. Circled chord: (Tm).

System 2 (Measures 52-55):

- Measure 52:** Chord I-7 (A-(add9)), fingering: b3 5 1 9. Circled chord: (Tm).
- Measure 53:** Chord IV-7 (D-7), fingering: b7 b3-'. Circled chord: (SDm).
- Measure 54:** Chord VII° (B°), fingering: b3 bb7 1 b9. Circled chord: (D).
- Measure 55:** Chord I-7 (A-7(9)), fingering: b3 1 5-'. Circled chord: (Tm).

Additional markings include *a tempo*, *molto espressivo*, and *mp*. The score also includes circled chord symbols (CVI, CVII) and a dynamic hairpin.

Fuente: Elaboración del autor (2022)

Como pequeña coda de repite el mismo tratamiento en la armonía del compás 10 al 13

Figura 72.

Análisis de la rearmonización de “Sólo Tú”, compases 56 al 60.

The figure displays a musical score for guitar with harmonic analysis for measures 56 to 60. The score is organized into two systems. The first system (measures 56-60) shows the original melody and a reharmonized version. Above the staff, Roman numerals indicate the harmonic structure: I- (Am), V7 (E7), and I- (A-). Chord diagrams are provided for each measure, with some notes circled in red. The second system (measures 56-60) shows the original melody with performance instructions: *f*, *metalico*, *mp dolce*, and *rallentando*. The score also includes fingering numbers and specific techniques like *Arm.* (armature).

Fuente: Elaboración del autor (2022)

Finalizando la pieza musical con la exposición con la el mismo arreglo realizado en los compases 22 al 24 y un arpeggio del acorde de tónica con tensiones.

Conclusiones

El presente trabajo sirve para acrecentar el conocimiento general de los procesos históricos, sociales y culturales en torno al pasillo desde finales del siglo XIX hasta la actualidad, puesto que la información sobre diversos estilos en la composición de este género es relevante; sin duda, es un aporte al desarrollo de la concepción de los arreglos para guitarra sola.

La “escuela de la guitarra quiteña” permite conocer elementos característicos de la forma interpretativa popular y los recursos técnicos musicales de la guitarra tradicional en Ecuador, lo que admite hacer una simbiosis con la academia, para crear una conexión entre la escuela académica y popular de la guitarra en una misma obra.

El conocer los distintos tipos de pasillo, sirvió para preservar las características y raíces que lo fundamentan en su esencia, puesto que, nutren a la creación de diversos estilos de este género, brindando diversas posibilidades compositivas y arreglistas, que evidentemente aportarán a la formulación de otras obras.

Los conocimientos brindados por Donald Régnier, indudablemente, son un aporte al trabajo porque facilitaron recrear una nueva versión de las obras “Cantares del Alma”, “Sólo Tú” y “Subyugante”, mediante su propuesta creativa en la rearmonización del pasillo ecuatoriano.

La finalidad de la tesis tuvo una intensión pedagógica y didáctica en brindar la información de la manera más concreta posible, que conllevó a generar una experiencia positiva, porque permitió ampliar los recursos disponibles para la realización de arreglos musicales, además de documentar fuentes teóricas audiovisuales, libros, tesis, como base fundamental para el desarrollo de los aspectos teóricos.

Recomendaciones

Para la construcción de nuevos arreglos en la guitarra, se recomienda lo siguiente:

- Al realizar nuevas propuestas en la recreación de la música popular mestiza ecuatoriana, se intente preservar la identidad cultural sobre la cual se va a tratar.
- Utilizar amplia información sobre distintas posibilidades compositivas en el instrumento, ya sean tradicionales, académicas o contemporáneas, que aporten a su desarrollo.
- Indagar varios arreglos de diversos autores con el fin de aportar nuevos elementos estilísticos en las obras.

Bibliografía

- Abril, J. (2013). Corrientes estético-musicales enfrentadas en Ecuador a mediados del siglo xx que dieron origen a la música académica contemporánea nacional, estudio comparativo de los compositores Gerardo Guevara y Mesías Maiguashca. Cuenca. Obtenido de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/508>
- Almeida, G. (2016). Carlos Bonilla: la guitarra, entre lo popular y lo académico. Quito. Obtenido de <http://dspace.uhemisferios.edu.ec:8080/jspui/handle/123456789/461>
- Alvarado, J. (2019). *MÚSICA Y LITERATURA EN CUENCA. EL PASILLO PERFORMATIVIDAD, IDENTIDAD E HISTORIA*. Cuenca, Ecuador: Gad Municipal del cantón Cuenca.
- Bobri, V. (1985). *Complete study of tremolo for the classic guitar*. Maracay: Alfred Music.
- Bonilla, C. (1971). *Método de guitarra, libro primero* (Segunda ed.). Quito, Ecuador.
- Brouwer, L. (05 de Julio de 2018). Conversaciones en el Ecu con Leo Brouwer. (& D. F. Rodriguez, Entrevistador) Rosario, Argentina. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=ElpX24fUgeg&t=193s>
- Dominguez, O. (2016). *Análisis Armónico y Melódico del Pasillo Ecuatoriano* (Primera ed.). Guayaquil, Ecuador: M. I. Municipalidad de Guayaquil.
- Escobar, R. (2016). La estética guitarrística de Carlos Bonilla Chávez. *Traversari*(2), 36-53. Obtenido de <https://casadelacultura.gob.ec/wp-content/uploads/2020/11/Traversari-2.pdf>
- Escobar, R. (8,9,15,16 de mayo de 2021). El arreglo musical para guitarra en la música popular ecuatoriana. Quito: Conferencia del Conservatorio Superior Nacional de Música.

ExpresarteEC. (Abril de 2013). *ExpresarteEC*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=TDEVzBofMEo>

Godoy, M. (2018). *El pasillo en América* (Primera ed.). Quito, Ecuador: CCE.

Godoy, M. (2018). *Pasillo: historia, innovación e impacto* (Primera ed.). Quito, Ecuador: CCE.

Guerrero, P. (1988). *Primicias de la guitarra ecuatoriana*. Quito, Ecuador: HELEFANTE.

Guerrero, P. (1996). *El pasillo en Ecuador*. Quito, Ecuador: CONMUSICA.

Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. (diciembre de 2014). *Pablo Guerrero*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=lhXc0HIuYls>

Kawakami, G. (1975). *Guía práctica para arreglos de música popular*. Tokyo, Japón: Yamaha Music Foundation.

Kolessov, L. (2012). La guitarra clásica moderna: análisis interpretativo y pedagógico de sus técnicas a partir de un recital sobre la base de los estudios de las obras musicales de autores varios. Quito. Obtenido de <http://repositorio.puce.edu.ec/bitstream/handle/22000/8520/Tesis%20Completa.pdf;sequence=1>

Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. Mexico: Fondo de cultura económica.

López, J. (2017). Arreglo musical escrito e interpretación para diversos niveles de dificultad. *1er congreso internacional de música popular, epistemología, didáctica y producción* (págs. 278-288). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Pazmiño, T. (2012). *RECUPERACIÓN DEL PATRIMONIO MUSICAL INTANGIBLE DEL ECUADOR, EL PASILLO*. Quito, Ecuador: CCE.

Pazmiño, T. (2012). *RECUPERACIÓN DEL PATRIMONIO MUSICAL INTANGIBLE DEL ECUADOR, EL VALSE ECUATORIANO*. Quito, Ecuador: CCE.

- Pazmiño, T. (5 de mayo de 2021). La técnica clásica popular en la guitarra ecuatoriana. Quito: conferencia de Sonamos Latinoamérica Ecuador.
- Pujol, E. (1997). *Escuela Razonada de la guitarra libro tres*. Buenos Aires.
- Régnier, D. (2021). *REARMONIZACIÓN aplicada al pasillo ecuatoriano, técnicas armónicas para una interpretación creativa* (Primera ed.). Quito, Ecuador: ADL Editions.
- Rivera, E. (2022). *El bajo marcante en la música ecuatoriana*. Quito: Jorge Ramos.
- Rodríguez, A. (1964). *La escuela de la guitarra*. Buenos Aires: Ricordi.
- Rodríguez, M. (2018). Pasillo ecuatoriano, radio e industrias culturales (1920-ca.1965). Disputas por el mercado de la música y el poder simbólico en el campo cultural. Quito. Obtenido de <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/6195/1/TD104-DLLA-Rodriguez-Pasillo.pdf>
- Rutherford, P. (1999). *Basic in arranging*. Texas: University of Nort Texas.
- Sánchez de la Vega, E. (Enero de 2020). MISKILLA, Síntesis y análisis de las etapas históricas de la música ecuatoriana. *TRAVERSARI*(8), 64-82.
- Tamayo, D. (Diciembre de 2020). La guitarra quiteña y su inclusión en la educación musical universitaria. *JAM IN*(3), 96-108.
- Teleamazonas, D. a. (10 de Agosto de 2021). *Día a Día Teleamazonas*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=gTg8PdAEOKY&t=21s>
- Vallejo, G. (2017). *El alma de las cuerdas: producción de una serie de videos ilustrativos describiendo la técnica y forma de interpretación de la guitarra criolla ecuatoriana*. Quito.
- Wong, K. (2013). *La música nacional: identidad, meztisaje y migración en el Ecuador*. Quito, Ecuador : CCE.

Anexos

CANTARES DEL ALMA

Pasillo moderado costeño

Recreación para guitarra sola
Fernando Morales Jara

Música y letra
Carlos Bonilla Chávez (1923-2010)

f *p* ΦVII

5 *dolce* *p* *telúrico* *rallentando* ΦVIII ΦV

9 *p* *ff* CII

12 *rallentando* *ff* *p* CVII

15

FERLMJ@gmail.com

18 *Hoopadito* CVII
8 Arm.

21 CII CVI
8 *espress.*

24 CVII
8 *f* *p*

28 CVIII CV
8 *dolce* *p* *telúrico* *rallentando*

32 CIII CII CI
8 *telúrico*

FERLMJ@gmail.com

36

dolce

CVII -----

Vibr. ~~~~~

40

f

telúrico

p

CIV -----

CV -----

43

con puñal

CH -----

46

cresc.

f

p

dolce

Vibr. ~~~~~

FERLMJ@gmail.com

SUBYUGANTE

Pasillo Lento Serrano

Recreación para guitarra sola

Fernando Morales Jara

Música

Carlos Bonilla Chávez (1923-2010)

letra:

Gonzalo Moncayo

The musical score is written for guitar solo in 3/4 time, featuring a key signature of one flat (Bb). It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the lower register and a melodic line in the upper register. The second staff is marked with a '3' and includes a 'CV' (Crescendo) marking above it. The third staff is marked with a '5' and includes 'CX' (Crescendo) and 'CV' markings above it. The fourth staff is marked with a '7' and includes a sharp sign (#) above the first measure. The fifth staff is marked with a '9' and includes a sharp sign (#) above the first measure. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

FERLMJ@gmail.com

UCUENCA

2

11 *a tempo* CIII CVII CVI CV

15 ϕ V ϕ V CVI CV

19 CIII

23 *telúrico*

27 *con puñal*

12 *Arm.*

FERLMJ@gmail.com

dolce

CVII

sul tasto

CI

L.V.

ΦX

sul bocca

CIII

Vibr.

Vibr.

ΦIII

ΦV

CIII

dolce

dolce

espress.

espress.

FERLMJ@gmail.com

UCUENCA

4

51

telúrico

55

con puñal

Guitarra Sola

SÓLO TÚ

Pasillo Moderno Lento Serrano

Recreación para guitarra sola:
Fernando Morales Jara

Música:
Carlos Bonilla Chávez (1923-2010)

Letra:
Alfonso Egüez

ESTRIBILLO

Adagio

p

rallentando

mf *f* *p*

A *a tempo*

molto espressivo

f *mp dolce*

metalico *Arm.*

2021

Detailed description: The score is for guitar solo in 3/4 time. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a tempo marking of Adagio. The first system (measures 1-4) features a melody with a bass line, marked *p*. The second system (measures 5-8) includes a first ending (L.V.) and a second ending (C.V.), with dynamics *mf*, *f*, and *p*, and a *rallentando* marking. The third system (measures 10-13) is marked *a tempo* and *molto espressivo*, with first and second endings (C.V. and C.VI) and a first ending (C.VII). The fourth system (measures 14-17) includes a first ending (C.V) and dynamics *f*, *mp dolce*, and *metalico*. The piece concludes with a final flourish.

UCUENCA

2

SÓLO TÚ

A' CV -----

18 *f* *p* *Arm.*

22 *mf* *p* *rallentando* *Arm.*

B *molto espressivo*

3 *3* *3*

mf *f* *mf*

molto espressivo *metalico*

3 *3* *3*

mf *f* *mf*

molto espressivo *metalico*

3 *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3*

p dolce *f* *metalico*

3 *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3*

p dolce *f* *metalico*

B' *molto espressivo*

3 *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3*

mf *f* *mf*

molto espressivo *metalico*

3 *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3*

mf *f* *mf*

molto espressivo *metalico*

2021

39 *sul tasto* *p dolce* *sul bocca* *con brio* *golpeado* *ff* *normal* *mp*

ESTRIBILLO

43 *p*

47 *mf* *rallentando* *L.V.* *f* *p*

A''

a tempo *CV* *CVII* *CVI* *molto espressivo* *mp*

56 *f* *12 12 Arm.* *19 Arm.* *12 Arm.* *rallentando* *L.V.* *12 Arm.*