



ESCUELA DE MUSICA

EL PASILLO-BAND: DESARROLLO DE TRES ARREGLOS DE PASILLOS
ECUATORIANOS ADAPTADOS AL FORMATO *BIG BAND* UDLA
(UNIVERSIDAD DE LAS AMERICAS).

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos
establecidos para optar por el título de Licenciado en Música

Profesor Guía

MM. Fernando Antonio Cilio Porras

Autor

Leonardo Xavier Montúfar Bedón

Año

2017

DECLARACIÓN DEL PROFESOR GUÍA

“Declaro haber dirigido este trabajo a través de reuniones periódicas con el estudiante, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”

Fernando Antonio Cilio Porras

Master en Performance

1722314331

DECLARACIÓN DEL PROFESOR CORRECTOR

“Declaro haber revisado este trabajo, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”

Claudia Tamara Martínez Riofrío

Master in Music in Jazz Composition and Arrangement and Jazz Performance

1714355490

DECLARACIÓN DE AUTORIA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.”

Leonardo Xavier Montúfar Bedón

1725017006

AGRADECIMIENTOS

A Dios por permitirme cumplir el sueño de ser músico, a la Escuela de Música UDLA y al Centro Cultural Mama Cuchara por hacer posible este proyecto.

DEDICATORIA

A mi familia por apoyarme incondicionalmente en mis estudios.

RESUMEN

El presente proyecto, está dirigido a la fusión del pasillo ecuatoriano con la *big band*, el cual es un formato de ensamble grande proveniente del *jazz*. La línea de investigación se basa en composición popular y tiene como producto final, un portafolio de partitura con tres arreglos al formato establecido. Para esto, se presenta un estudio del género musical y de recursos orquestales, mediante el análisis de arreglos creados para ensambles similares a una *big band*. De igual manera se realiza una investigación bibliográfica de las obras seleccionadas. El objetivo del proyecto es dar un formato inusual de interpretación del pasillo ecuatoriano sin que este pierda sus características principales.

ABSTRACT

This project is aimed at the fusion of the *pasillo ecuatoriano* with the format of a big band, which is a large jazz ensemble. The research is based in composition and it has as final product a portfolio with the complete charts and score. A study of the musical genre and orchestral resources is presented, through the analysis of arrangements created for similar assemblages to the big band. In this document, a bibliographical research of the selected pieces was done. The main objective of the project is to give an unusual format of interpretation of the *pasillo ecuatoriano*, without it losing its main characteristics.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
OBJETIVOS	3
Objetivo principal.....	3
Objetivos específicos	3
1. Marco Teórico	4
1.1 El pasillo ecuatoriano	4
1.1.1 Características.....	4
1.1.2 Historia	5
1.1.3 Evolución.....	9
1.2 BIG BAND.....	10
1.2.1 Características y recursos	10
1.2.2 Historia	13
2. DESARROLLO DEL TEMA	14
2.1 Análisis Rítmico, armónico y melódico.	14
2.1.1 Análisis de “Acuérdate de mí” (Arreglo de pasillo ecuatoriano para banda sinfónica)	14
2.1.2 Análisis de “Guayaquil de mis amores” (Arreglo de pasillo ecuatoriano para banda sinfónica)	18
2.1.3 Análisis de “Pasional” (Arreglo de pasillo ecuatoriano para big band).....	22
2.2 Elaboración de los arreglos	25
2.2.1 Sombras.....	25
2.2.2 El alma en los labios.....	29
2.2.3 Sendas Distintas	33
3. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	35
3.1 Conclusiones.....	35
3.2 Recomendaciones	36

Referencias.....	37
ANEXOS	38

INTRODUCCIÓN

El pasillo ecuatoriano procedente del *vals* europeo, es uno de los géneros musicales más representativos del país y se caracteriza por ser romántico, nostálgico y triste. Como texto – canción, se caracteriza por la musicalización de poemas. Tuvo su mayor éxito comercial entre las décadas de los 50 y 70 “siendo así su época dorada” (Wong, 2013, p.107).

La obra literaria del pasillo es parte fundamental en la historia, ya que esta, sería la encargada de darle el sentimentalismo del cual se caracteriza y hoy en día lo identificamos. Pasó de ser bailable a ser una obra musical para ser escuchada, ya que su arte no solamente estaba en su melodía, sino también en las letras que esta emitía. “El pasillo sigue siendo el acto de fe poética que no concluye y al que lo apremian todavía a transitar hacia una nueva modernidad” (Granda, 2004, p.116).

Como todo género musical, su existencia hasta hoy en día, se debe a un proceso evolutivo. Los cambios no solo surgen en la manera que se lo interpreta, sino también con que se lo interpreta, es decir con los ensambles. Paso de ser interpretado por bandas militares, hasta por tríos musicales procedentes de una llamada “bolerización” del pasillo ecuatoriano. “Las bandas militares dispersaron el pasillo por gran parte del territorio” (Granda, 2004, p.33).

En las últimas décadas, las nuevas generaciones de músicos ecuatorianos han lanzado nuevas propuestas, no solo en cuanto a la temática, si no a la fusión del pasillo con otros géneros (ANEPI, 2014). En esta ocasión, la fusión que se propone en el proyecto será con un formato establecido de *big band* y se experimentará tomando recursos compositivos y orquestales de la misma.

La *big band* se convirtió en la orquesta que representaba el estilo de *jazz* de los años 30. Se deriva de la ampliación de un pequeño conjunto de *jazz* de Nueva Orleans (Peñalver, 2010, p.2). Está conformada por una sección melódica que consta de cuatro trompetas, cinco saxofones, cuatro trombones, y una sección rítmica integrada por guitarra, piano, contrabajo y batería.

Al ser un ensamble grande, es necesario conocer técnicas de orquestación, las cuales permitan optimizar los instrumentos y recursos que tiene. La armonización en bloque es una técnica básica que permite potenciar los instrumentos, el *call and response* o pregunta y respuesta, densidad y peso, y entre otras son las técnicas que se abordó en el presente proyecto, con el fin de una elaboración profesional de arreglos.

El objetivo principal del proyecto es el desarrollo de un portafolio de tres arreglos de pasillos ecuatorianos adaptados al formato de *big band* UDLA, dando así, una nueva propuesta de fusión a la música ecuatoriana con un formato de *big band* establecido.

OBJETIVOS

Objetivo principal

Objetivo principal: Experimentar con los elementos rítmicos, melódicos y armónicos del pasillo en un formato *big band* UDLA mediante un portafolio de tres arreglos de pasillos ecuatorianos.

Objetivos específicos

- Primer objetivo específico: Establecer un marco teórico de recursos técnicos y compositivos del pasillo ecuatoriano a través de su análisis rítmico, melódico y armónico, y sus fusiones con otros géneros.
- Segundo objetivo específico: Sistematizar la información adquirida para su aplicación en el formato big band UDLA en un portafolio específico.

1. Marco Teórico

1.1 El pasillo ecuatoriano

Género musical tradicional ecuatoriano, denominado pasillo por la forma en que se lo bailaba e influenciado en la música indígena y europea. “La mayoría de hipótesis coinciden en señalar que el pasillo se origina en el vals” (Granda, 2004, p.21).

Armónicamente su acompañamiento está basado en progresiones simples que resuelven al primero menor (Im), puede haber algunas variaciones, pero por lo general su movimiento armónico es similar. A continuación un ejemplo del patrón rítmico-armónico en una de las progresiones más conocidas en el pasillo.



Figura 1: Patrón básico rítmico-armónico del pasillo.

1.1.1 Características

Se caracteriza por ser triste, nostálgico y romántico. “Homologa los sentimientos públicos que, solo en apariencia, resultarían ser íntimos o privados” (Granda, 2004, p.36). Surge como un género musical triste disfrazado así de elegante y dirigido a una clase social alta. “La tristeza del pasillo, aparentemente, se opone a lo vulgar que, para las clases altas siempre está al lado del alboroto, el desorden y la alegría incontrolable de las clases populares” (Granda, 2004, p.36).

Musicaliza poemas llenos de letras nobles y de sentimiento, que van dirigidas con pasión hacia un sujeto. El amor y el desamor, son temáticas que son frecuentadas por los músicos, que con ritmo de pasillo expresan en su

magnitud su deseo o su lamento. “Poetizar para alejar la realidad cotidiana, es parte de la función social del pasillo” (Granda, 2004, p.55).

Siendo descendiente del *vals*, el pasillo ecuatoriano está basado en una métrica ternaria (3/4) y al enfatizar en sentimientos tristes y de nostalgia, las tonalidades menores son las predominantes. “El carácter del pasillo nacional se refleja en el predominio de los tempos lentos, de la tonalidad menor, el estilo de cantar y el hecho de que el pasillo no es una música para bailar, si no para ser escuchada” (Wong, 2013, p.114)

Otra de las características principales, es el movimiento del bajo, el cual puede también ser ejecutado por el piano y la guitarra, dependiendo del formato en el cual se esté interpretando. Dicho movimiento es armónico y melódico, ya que al delinear las notas características del acorde (tónica, tercera y quinta), da el soporte armónico del mismo, en el caso de ser una tétrada (acorde conformado por 4 notas) es común que el bajo delinee la triada.



Figura 2: Movimiento del bajo.

1.1.2 Historia

El pasillo llegó al país en el siglo XIX durante las guerras de la independencia, siendo un género musical extranjero, el historiador Jorge Núñez describe al pasillo como el hijo bastardo de la Independencia y hermano gemelo de la República (Wong, 2013, p.92). Según la musicóloga Ketty Wong (2013), “la popularidad del vals austríaco en la primera mitad del siglo XIX, con las obras de Johann Strauss, padre e hijo, coincide con la aparición del pasillo instrumental en Venezuela, Colombia y el Ecuador” (p. 91).

Posteriormente, existirían varias ramificaciones de este género con la fusión de la música nativa de cada país. En Colombia el pasillo se influenció del bambuco (género musical de la región andina colombiana), en Venezuela se

fusionó con el joropo (género tradicional de música y danza de Venezuela y Colombia) y en Ecuador se influencio del san juanito y del yaraví (géneros musicales ecuatorianos) “adquiriendo así, un tempo más lento con relación de otros pasillos” (Núñez, 1980, p. 55).

Está asociado con el nacimiento del Ecuador a la vida republicana, con los círculos aristocráticos y la música de las bandas militares del siglo XIX (Wong, 2013, p.114). También se popularizó en Panamá y Costa Rica. En Panamá existen versiones académicas del pasillo, mientras que en Costa Rica se hizo popular con arreglos de marimba. “Solo en el Ecuador llegó a ser un símbolo nacional durante todo el siglo XX” (Wong, 2013, p.92).

Existen también varias hipótesis sobre el origen del pasillo ecuatoriano. El historiador Gabriel Cevallos García sostiene que el pasillo es una versión local de lied alemán (Wong, 2013, p.90) ya que este género se caracteriza por musicalizar poemas. Humberto toscano vincula al pasillo con el fado portugués (Wong, 2013, p.90) por el sentimiento de nostalgia que hace referente al género. Así también, Segundo Moreno (1996) sostiene que hay una estrecha relación entre el pasillo ecuatoriano y el toro rabón, este último es un baile con un patrón rítmico ternario similar al del pasillo, que fue aparentemente popular en las postrimerías del siglo XIX (p.71).

El pasillo ecuatoriano a lo largo de su trayectoria ha experimentado algunos cambios, adaptándose a cada periodo y a las necesidades musicales del pueblo.

“Desde finales del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX, podemos encontrar al pasillo como un baile elitista de salón. Posteriormente se impuso un pasillo canción “yaravizado” que se identificó con grupos populares mestizos. Finalmente, persistió un estilo de pasillo asociado a sectores marginales: el pasillo tabernario” (Jaramillo, 2005, p 5)

“El *vals* europeo, centro del sincretismo musical americano, genera al pasillo” (Granda, 2004, p.24). Originalmente el pasillo se bailaba como un vals y era un poema de amor musicalizado por compositores, con formación musical clásica. Tanto el pasillo como el *vals*, tienen una métrica ternaria, es decir,

están en $\frac{3}{4}$, pero se diferencian por sus acentuaciones y el ritmo en que se los interpreta.

“Para que el *vals* europeo se convierta en pasillo de baile, se modifican sus silencios y se acelera el ritmo conservando su misma forma ternaria del 3 x 4, solo que, al revés. El *tan tantán*, se hace *tántan tan* y ese silencio logra una sonoridad distinta, acorde con el tambor de guerras liberadoras, aun cuando sea en la forma”. (Granda, 2004, p.24).

Desde finales del siglo XIX hasta principios del siglo XX, el pasillo de baile se popularizaría en las clases altas de la sociedad, como un modelo europeo. “El pasillo en 1880 es ya un baile popular en la ciudad de Quito” (Granda, 2004, p.25).

Según Wong (2013), entre las décadas de los años veinte y treinta, los pasillos tenían tres y hasta cuatro secciones según el número de estrofas del poema, cada uno de los cuales introducía una nueva melodía con un prelude de por medio. Entre los máximos exponentes del género de la época se encuentran: Aparicio Córdova y Sixto María Durán (p.107).

Posteriormente el pasillo ecuatoriano perdió su carácter bailable convirtiéndose netamente en una canción sentimental, hasta hoy lo conocemos cómo “pasillo canción”. “Los innumerables migrantes del campo a la ciudad, remiendan su intención literaria y musical para experimentar nuevos sentimientos y sensaciones, especialmente aquellos de frustración o pérdida, fundamentales en un pasillo” (Granda, 2004, p.35). Consecuentemente surgieron dos tipos de pasillos ecuatorianos: el costeño y el serrano. El pasillo costeño tiende a ser más rápido y alegre que el serrano, con la introducción de armonías mayores.

Al analizar el pasillo Guayaquil de mis amores (pasillo costeño), se pueden encontrar armonías mayores, que provienen de una modulación de la tonalidad menor a su relativo mayor, en este caso de Si menor (Bm) a Re mayor (D). Denominados con numeración romana y con la abreviatura (m) al ser un acorde menor o sin la misma para denotar su característica de acorde

mayor, se analizó su movimiento armónico, el cual demuestra la modulación a tonalidad mayor que suele tener el pasillo costeño.

The image displays a musical score for the pasillo "Guayaquil de mis amores" with harmonic analysis. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The analysis includes the following elements:

- System 1:** Starts with a key signature of G major. The first measure has a circled chord Bm with the label "Tonalidad". The second measure has a circled chord Im . The tempo marking "Con sostenuto" is present. The first line of lyrics is: "Tú e-res per - la que sur - gis - te del más grande e-ig - no - to / Por - que tie - nes las pen - ce - sas que fin - ci - ran al mí -".
- System 2:** A modulation is indicated by a circled chord D and the label "Modulación: D I mayor". The second line of lyrics is: "mas, y si al son de mi a - mi - tar en jar - din te con - var - / ra, y que en - tria - gan al be - sar con su la - bio de ce -".
- System 3:** The third line of lyrics is: "ta - le, so - le - ra - no en sus am - pe - ños mas - tro Dios fue - mó - ni - pen - al / re - ra, te re - cla - mo las dul - za - ras eco - qua - an - he - lo yo vi - vit." The final measure has a circled chord D and the label "Resuelve".

Figura 3: Ejemplo de pasillo costeño “Guayaquil de mis amores” (Guerrero, 2012, p.14)

Entre las décadas de los 50 y 70 surge la llamada época dorada del pasillo ecuatoriano ya que hubo estabilidad política, prosperidad económica y modernización del país, debido al *boom* de la exportación del banano (Wong, 2013, p.60). Surgen grandes exponentes como los Hermanos Miño Naranjo, el dúo Villamar, Los Montalvinos y Los Panchos que son los cuales cambian el formato de dúo (que era lo usual) y lo convierten en trío, teniendo gran acogida a nivel internacional. Este cambio fue llamado por muchos “La boquerización del pasillo ecuatoriano” (Wong, 2013 p.108).

“La época dorada del pasillo se debió también al desarrollo de la industria fonográfica” (Wong, 2013 p.108). Surgen dos grandes disqueras ecuatorianas: Ifesa (fundada en 1946 por Luis Pino Yeroví) y Fediscos (fundada en 1964 por José Domingo Feraud). En este éxtasis del pasillo por el crecimiento de la industria, se formarían grandes exponentes como: Olga Gutiérrez, Pepe Jaramillo, Olimpo Cárdenas y Julio Jaramillo. Este último con gran acogida a nivel internacional y siendo hasta hoy uno de los más grandes

exponentes de la música ecuatoriana a nivel internacional. “La música nacional competía con las canciones internacionales por los primeros puestos en la cartelera musical” (Wong, 2013, p.109).

1.1.3 Evolución

El pasillo tuvo un proceso evolutivo, como se mencionó anteriormente, en los países donde se presentó este género se fusionó con la música tradicional de cada región, formando así diferentes ramificaciones del mismo. En Ecuador comenzó a popularizarse desde la aparición del pasillo texto – canción “En los años veinte, prolífica etapa de creación y consumo de pasillos” (Granda, 2004, p.46).

Hoy en día el pasillo ecuatoriano ha evolucionado y nuevas generaciones de músicos están lanzando nuevas propuestas. Cecilia Bucheli (2014) en una entrevista a ANEPI sostiene que se ha podido evidenciar la fusión del pasillo con otros géneros musicales, como por ejemplo: con el *jazz*, con el *blues*, con el *rock*, con el *pop* y con géneros adaptados a las necesidades actuales (ANEPI, 2014).

“En contadas ocasiones, se conjugan o actualizan ritmos como el yaraví, pasillo o pasacalle, con instrumentación y rítmica modernas pues, de alguna manera, se trasluce que las propuestas del antiguo pasillo, ya no le sirven al joven del Ecuador actual. Sin embargo, ese tipo de creación moderna de pasillos, todavía no se puede resolver, en el gusto del público y por falta de difusión, el que una mayoría se identifique más con el pasillo antiguo que con las nuevas propuestas” (Granda, 2004, p.59)

Músicos reconocidos en el país, cómo Cayo Iturralde, Daniel Mancero y Donald Régnier han fusionado el pasillo ecuatoriano con el *jazz*. Donald Régnier (2014) menciona que “El pasillo se presta para poner un poco más de acordes, cosas que a mí me gustan de la armonía del *jazz*” (ExpresarteEC, 2014). También, como referencia al contacto del pasillo ecuatoriano con la fusión de otros géneros, Julio Andrade (2014) sostiene que “El pasillo empieza a querer romper sus moldes” (ExpresarteEC, 2014).

1.2 BIG BAND

Conocida también como la orquesta del *jazz*, la *big band* es un formato de ensamble grande, conformado por dos familias de instrumentos (vientos de madera y vientos de metal) y una sección rítmica. “Varios son los factores que influyeron en la formación y consolidación de la *big band* como la orquesta típica del *jazz*” (Peñalver, 2010, p.2)

En la familia de las maderas, se pueden encontrar como una estandarización a dos saxofones altos, dos saxofones tenores y un saxofón barítono, pero existen ensambles en los cuales se puede incorporar a un clarinete, un saxofón soprano o una flauta travesa. Lo común en este tipo de ensamble es el acople de cinco o seis instrumentos de vientos de madera.

Al igual que la familia de las maderas, los vientos de metal están conformados con un estándar de cuatro trompetas y cuatro trombones, pero también hay ensambles en los cuales se pueden encontrar cornos franceses, trombones bajos o tubas, sustituyendo a instrumentos de similar tesitura de la misma familia.

La sección rítmica está constituida por guitarra, piano, bajo y batería. Al igual que las familias anteriormente mencionadas, es común que en esta sección existan algunas variantes, entre ellas: la inclusión de otro piano o un banjo como sustitución de la guitarra y la reducción de la sección rítmica suprimiendo al piano o la guitarra.

1.2.1 Características y recursos

Siendo un formato de ensamble originario del *jazz*, se caracteriza por la ejecución de temas en *swing*, aunque hoy en día no necesariamente su interpretación sea en *swing* “El *swing* constituye un modelo básico del fraseo de la *big band*” (Peñalver, 2010, p.4). Dicho fraseo hace referencia a una subdivisión ternaria, interpretando de una manera, en la cual, la primera corchea del tresillo esté ligada a la segunda, dando así la sensación de desplazamiento en una subdivisión binaria. La improvisación también es importante, muy característico del género del cual proviene este formato

“Mucha gente considera que el corazón del jazz es el solo improvisado” (Lincoln, 1995, p.157).



Figura 4: Interpretación del *Swing*

La *big band*, al ser un ensamble con muchos instrumentos, requiere de partes escritas, las cuales deben ser legibles. Para que su sonido pueda ser potenciado y optimizado, se requiere de varios recursos y técnicas compositivas, las cuales se resume en el siguiente cuadro.

Tabla 1: Recursos y técnicas compositivas para *big band*

Densidad, peso y amplitud	1) Densidad: Referencia a la cantidad de voces reales que suenan simultáneamente 2) Peso: Los doblajes a un intervalo de octava (8ª). 3) Amplitud: Distancia entre el sonido más agudo y el más grave.
Tutti, soli y concertado	1) Tutti: Cuando toda la <i>big band</i> toca la misma figuración. 2) Concertado: Solo los vientos hacen la misma figuración. 3) Soli: Solo una sección toca la misma figuración.
Armonización en bloque	Un recurso muy empleado es la armonización a 5 voces de la sección de saxos, donde los dos extremos, saxo alto y barítono, doblan a octavas la melodía principal
Sección rítmica	Se establece un ritmo determinado o característico al principio de la partitura, el cual se ejecuta en forma de ostinato, dejando la inversión y la disposición de los acordes a criterio del instrumentista
Background	Para ello utilizamos las notas guía y su conducción melódica por el grado más próximo, estas son: la tercera y séptima del acorde
Call and response	Efecto de pregunta-respuesta entre las secciones basado en riffs o frases cortas empleadas en ostinato

Adaptado de: (Peñalver, 2010, p.8)

Adicionalmente a las partes escritas que conforman un tema o una canción, es común que la *big band* incluya otras secciones, tales como: introducciones, secciones de solo, *solí passages* (pasajes soli), *backgrounds* y *shouts chorus*.

La sección de solo es una parte destinada para la improvisación de un instrumento seleccionado, la cual busca dar un momento de realce para dicho instrumento. Para dar un soporte o un colchón armónico a la sección mencionada, es común la creación del *background*, el cual según Lowell y Pulling (2003), permite que el solista permanezca en primer plano (p.139).

Una de las características principales del *background*, es que está conformado por *riffs*, los mismos que son ostinatos con poca densidad rítmica, que se repiten a lo largo de la sección y suelen hacer *call and response* (llamada y respuesta). Según Lowell y Pulling (2003), el contraste es importante, es decir que si un instrumento de madera está ejecutando él solo, la otra sección de vientos realiza el *background* o viceversa (p.140). Es común que su armonización este en bloque o compuesta por *guide tones* (tonos guías), los cuales son terceras y séptimas, ya que estas caracterizan al acorde.

El *solí passage* emula una sección de solo, con la diferencia de que este es escrito y no improvisado. Lowell y Pulling (2003), mencionan que, este pasaje permite al arreglista construir un solo (p.131). Para esto se escribe una línea melódica, la cual se necesita orquestar para una sección de vientos, lo más común es que dicho pasaje esté interpretado por las maderas, aunque puede ser también ejecutado por los metales o incluso combinación de ambas familias.

El *shout chorus* es el segmento del arreglo que está cerca del final y es común que la melodía original del tema sea modificada para contrastar con las otras secciones. El *shout chorus* puede estar compuesto por: *riffs* repetitivos, articulación característica de los metales o efectos especiales de los mismos, dinámica fuerte, registros altos en las trompetas, desarrollo de la melodía, densidad rítmica y armónica y etc. En resumen el *shout chorus* es la parte donde el arreglista denota todas sus virtudes, maximizando y potenciando los recursos que la *big band* posee.

1.2.2 Historia

El *jazz* es la fuente de la cual ha emanado la música popular estadounidense del siglo XX. Existen dos grandes formas; la primera corresponde a las grandes bandas de baile que tocaban arreglos musicales intercalados con solo de *jazz* y la otra que corresponde al *rock and roll*, *acid rock*, *folk rock*, *heavy Metal* (Lincoln, 1995, p.152). Sin embargo la época de la *big band* surge a principios de los años 20 como una nueva propuesta.

“La *big band* se convirtió en la orquesta que representaba el estilo de jazz de los años 30” (Peñalver, 2010, p.3). Nació por la necesidad de dar un mayor volumen a las bandas de salón y a mediados de los años 30 hasta los años 50 tuvo su época dorada. El formato de una *big band* se derivó de una ampliación de un pequeño conjunto de *jazz* de Nueva Orleans, el cual estaba compuesto por: trompeta, trombón y clarinete y una sección rítmica que consistía en: tuba o contrabajo, banjo, guitarra o piano y percusión. Posteriormente, Fletcher Henderson, Don Redman y Benny Carter (todos arreglistas), cambiarían el formato, sustituyendo al clarinete por una sección de saxofones, ya que el saxofón tiene un mayor rango dinámico que el clarinete (Peñalver, 2010, p.2).

Consecuentemente, para este formato se requeriría que las partes sean escritas y detalladas para su ejecución por las diferentes secciones, en las cuales debían constar de introducciones, exposiciones temáticas, *open solos* (espacio para la improvisación), interludio, re exposiciones y codas (Peñalver, 2010, p.2).

Surgió como tal después de la denominada “gran depresión”, ya que antes el presupuesto no abastecía para tantos músicos. Empezó todo gracias a la era *swing* y posteriormente fue evolucionando a: *post-swing*, *bebop*, *west coast o cool*, *hard bob*, *post bob*, *free jazz* y *fusión* (Lincoln, 1995, p.152)

2. DESARROLLO DEL TEMA

2.1 Análisis Rítmico, armónico y melódico.

En este capítulo se realizará un análisis detallado de tres arreglos a composiciones de pasillo ecuatoriano, dos de los cuales están hechos para un formato de banda sinfónica, ya que este formato se asimila a la *big band* en cuanto a su instrumentación. El arreglo restante a analizar, estará en un formato de big band y con este se obtendrá más recursos para la elaboración del portafolio establecido.

2.1.1 Análisis de “Acuérdate de mí” (Arreglo de pasillo ecuatoriano para banda sinfónica)

Pasillo ecuatoriano compuesto por Luis Alberto Valencia y arreglado por Giovanni Mera. El arreglo está hecho para banda sinfónica, la cual está conformada por: tres flautas traversas, dos oboes, tres clarinetes en Bb (Si bemol), un clarinete bajo, dos saxofones altos, dos saxofones tenores, un saxofón barítono, un fagot, un corno en F (Fa), una trompeta en Bb, un trombón, un bombardino, una tuba, voz, una guitarra, un timbal, una lira y un contrabajo.

El arreglo está conformado por una intro y cinco secciones. En la intro la canción empieza con una dinámica de *mf* (*mezzo forte*), la cual es la dinámica más fuerte en este arreglo y su densidad rítmica y melódica es mayor a la de otras secciones.

Para la sección A, el tema baja tanto en densidad rítmica y melódica como en dinámica, dando así espacio para que entre la melodía principal. En la sección B, al ser un interludio donde se da un realce a los instrumentos, la dinámica y la densidad rítmica y melódica incrementa. En la siguiente parte, nuevamente baja su dinámica y densidad para dar apertura a la voz, donde posteriormente su dinámica vuelve a *mf*. En la sección C baja su dinámica, manteniendo así un patrón al que cada entrada de sección cantada la dinámica

y densidad rítmica y melódica desciende, lo cual pasa en la sección D. Por último en la coda la dinámica y densidad rítmica y melódica incrementa para dar la sección de que el final sea tan fuerte como el comienzo.

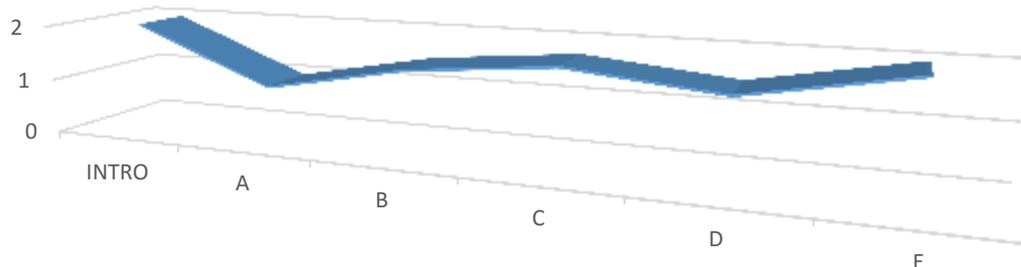


Figura 5: Mapa del arreglo

Su tonalidad es de Dm (Re menor), mantiene la métrica ternaria ($\frac{3}{4}$) que hace característico al género musical y su tempo es de 90 la negra.

Acuérdate de mí

Luis Alberto Valencia
Compositor

Arreglo:
Giovanny Mera R
Arreglista

Score

Flauta

Tempo

Pasillo $\text{♩} = 90$

Tonalidad y métrica

Figura 6: Generalidades del score (Acuérdate de mí)

En el arreglo se puede observar que los instrumentos de vientos (maderas) como las flautas y los saxofones altos tienden a armonizar al unísono, empastando así sus diferentes sonoridades con movimientos similares. Los saxofones altos al ser instrumentos transpositivos están escritos a un intervalo de sexta descendente que las flautas pero con la misma sonoridad.

Flautas

Saxofones altos



Figura 7: Ejemplo de armonización

Los saxofones tenores y el saxofón barítono están muy sujetos entre sí, ya que sus líneas melódicas son similares, estos instrumentos van jugando con la densidad rítmica y en ciertos compases los saxofones tenores tienen mayor densidad que el saxofón barítono y viceversa. Uno de los saxofones tenores está doblando a una octava ascendente de la línea del saxofón barítono.



Figura 8: Ejemplo de armonización

Los vientos de metal como los trombones y la tuba dan un soporte armónico en el movimiento del bajo y hacen también colchones armónicos para que los demás instrumentos puedan tener una mayor densidad rítmica sin ser opacados por estos instrumentos de tesitura baja. En el intro doblan las voces a una octava entre un trombón y la tuba mientras que otro trombón está armonizando a un intervalo de tercera. También se puede observar que en ciertos compases la tuba tiene una mayor densidad rítmica pero siguen en base a la misma línea de trombón. Al ser instrumentos de tesitura baja, ambos instrumentos en clave de Fa.

Trombones

Tuba



Figura 9: Ejemplo de armonización

Las trompetas están relacionadas a los movimientos melódicos que hacen las maderas de tesitura alta y también tienden a doblar las voces de los trombones que dan un colchón melódico. Cabe recalcar que las trompetas son instrumentos traspositivos que están a un intervalo de segunda mayor descendente. En el siguiente ejemplo se puede observar la armonización de dichos instrumentos, en la cual una de las voces de la trompeta octava a una del trombon, mientras que la otra está armonizada a un intervalo de tercera más una octava de diferencia.

The image shows a musical score for two instruments: B♭ Trumpet (B♭ Tpt.) and Trombone (Tbn.). The score is written in 2/4 time and consists of two measures. The key signature has one sharp (F#). The dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano). The B♭ Trumpet part is in the treble clef, and the Trombone part is in the bass clef. The notes in both parts are grouped into chords, and the two parts are harmonized together. The first measure shows a series of chords, and the second measure shows a similar pattern with some notes marked with a 'v' (accents).

Figura 10: Ejemplo de armonización

En conclusión, en el arreglo se ha encontrado diferentes tipos de recursos orquestales tales como armonización de instrumentos, empaste de diferentes timbres, densidad rítmica, utilización de dinámicas, etc.

Se pueden encontrar armonizaciones en bloque, lo cual quiere decir que varios instrumentos están orquestados en movimientos melódicos similares con un intervalo de diferencia. Las líneas melódicas están guiadas por las notas características y tensiones disponibles del acorde. Es importante también el empaste de instrumentos que tienen un timbre diferente, ya que esto permite optimizar y potenciar los recursos de la banda sinfónica. La densidad rítmica y las dinámicas son esenciales para poder diferenciar los segmentos que el arreglo tiene.

2.1.2 Análisis de “Guayaquil de mis amores” (Arreglo de pasillo ecuatoriano para banda sinfónica)

Pasillo ecuatoriano compuesto por Nicasio Safadi y arreglado por Giovanni Mera. El arreglo está hecho para un formato de banda sinfónica, la cual está conformada por: tres flautas traversas, dos oboes, tres clarinetes en Bb, un clarinete bajo, dos saxofones altos, dos saxofones tenores, un saxofón barítono, un fagot, un corno en F, una trompeta en Bb, un trombón, un bombardino, una tuba, voz, una guitarra, un timbal, una lira y un bajo eléctrico.

El arreglo está conformado por una introducción de cuatro compases, ocho secciones y una coda. En la parte A, los instrumentos que hacen la melodía principal tienen una dinámica de *mf*, mientras que los instrumentos que están haciendo un colchón armónico están regidos por una dinámica de *mp* (*mezzo piano*). Los segmentos C, E, y G son variaciones de la A y funcionan como un interludio que dan paso a una sección cantada. En la parte B los instrumentos que tienen mayor fuerza pasan a *mp*, bajando así su dinámica. Dicha fracción tiene una variación en el segmento F y la sección D tiene su variante en la parte H.

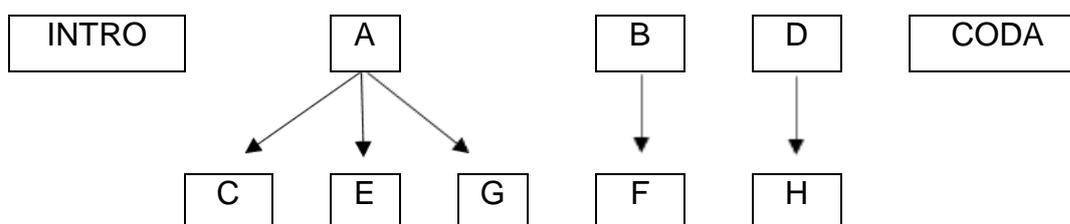


Figura 11: Partes del Arreglo

Los segmentos relacionados tienen una dinámica similar. Por lo general, los instrumentos que hacen un colchón armónico se encuentran en una dinámica menor que los instrumentos que hacen las melodías principales (contra melodías y respuestas). Las variantes se diferencian entre sí, por las funciones que los instrumentos cumplen en cada una de las secciones. Para

finalizar, la coda desciende tanto en tempo como en dinámica, terminando así en *pp* (*pianissimo*) la dinámica más débil del arreglo.

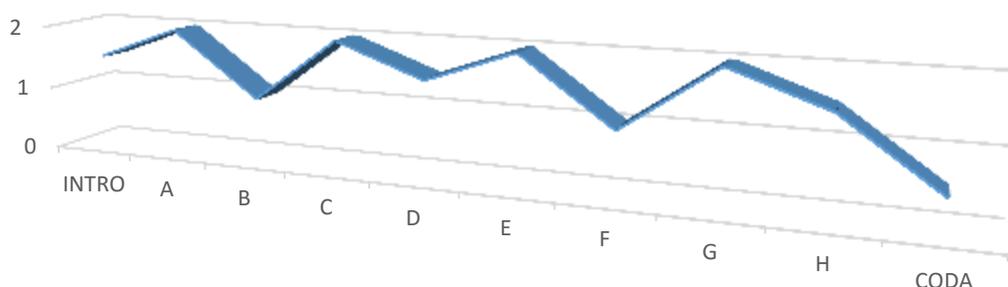


Figura 12: Mapa del arreglo

Su tonalidad es de Ab (La bemol mayor), mantiene la métrica ternaria ($\frac{3}{4}$) que hace característico al género musical y su tempo es de 116 la negra.

Score

Guayaquil de mis amores

Nicasio Safadi
Compositor

Arreglo:
Giovanny Mera R.
Arreglista

Tempo: *Andante* $\text{♩} = 116$

Tonalidad y métrica: Ab , $\frac{3}{4}$

Flauta

Sección

Figura 13: Generalidades del score (Acuérdate de mí)

Las flautas y los clarinetes tienden a hacer una línea similar tanto rítmicamente como melódicamente, o contraria con el fin de dar peso a este segmento de la familia de las maderas. Hacen también armonizaciones de intervalos de tercera, cuarta, quinta u octava correspondientes al acorde que delinean. Tienen mayor densidad rítmica en los interludios y utilizan tensiones en los acordes dominante o mayor siete (C7 o Eb7). Los clarinetes al ser instrumentos transpositores están escritos a un intervalo de segunda descendente que las flautas pero con la misma sonoridad.

Figura 14: Ejemplo de armonización

Los saxofones (alto, tenor y barítono) están sujetos entre si y armonizan con movimientos similares o contrarios, utilizando intervalos característicos del acorde (tercera, quinta u octava). Cumplen la función de dar un colchón armónico con notas más alargadas, dando así, espacio para que los instrumentos que hacen contra melodías y la melodía principal puedan desarrollar sin que exista demasía en la sonoridad.

Figura 15: Ejemplo de armonización

El fagot un instrumento perteneciente a la familia de las maderas con tesitura baja, cumple la función de crear empaste de sonoridades, al hacer líneas melódicas similares entre instrumentos de maderas (saxofones y clarinetes), metales (trombones y trompetas), bajo y guitarra. Por lo tanto, su función es secundaria pero a la vez importante, ya que esencialmente se encarga de dar peso a las diferentes secciones anteriormente mencionadas.

The image shows a musical score for two instruments: Fagot (Bassoon) and Bajo Electrico (Electric Bass). Both are in the bass clef and 3/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Fagot part starts with a rest, followed by a melodic line with dynamics *mf*, *mp*, and *mf*. The Bajo Electrico part starts with a rest, followed by a melodic line with dynamics *mf* and *mp*.

Figura 16: Ejemplo de armonización

Los cornos en F y las trompetas, tienen mayor densidad rítmica cuando armonizan melodías principales, mientras que los trombones se mantienen haciendo un colchón armónico dando peso al bajo. Los cornos en F son instrumentos transpositivos, que están escritos a un intervalo de 4 justa ascendente a la nota real que sonará.

The image shows a musical score for three instruments: Hn. (Horn), B. Tpt. (Bass Trumpet), and Tbn. (Tuba). The Hn. part is in the treble clef and 3/4 time, with dynamics *mp* and *p*. The B. Tpt. and Tbn. parts are in the bass clef and 3/4 time, with dynamics *mp* and *mp*.

Figura 17: Ejemplo de armonización

En conclusión, en el arreglo se pudo identificar diferentes técnicas de orquestación como: armonización en bloque, armonización por movimientos de voces (similar y contrario) y función por familias (maderas y metales). También se pudo encontrar diversos recursos como: el manejo de dinámicas, empastes de instrumentos de diferente timbre y pregunta y respuesta de los instrumentos.

La armonización en bloque es un recurso notable en las familias de viento. Tanto maderas como metales y de acuerdo a su tesitura, cumplen una función diferente como; generar un colchón armónico, hacer melodías principales, dar peso a lo armonizado y empastar con instrumentos de otra familia a la perteneciente.

2.1.3 Análisis de “Pasional” (Arreglo de pasillo ecuatoriano para big band)

Pasillo ecuatoriano compuesto por Enrique Espín Yépez y arreglado por Esteban Portugal. El arreglo está hecho para un formato de *big band*, la cual está conformada por: cuatro trompetas, dos trombones y un corno francés pertenecientes a la familia de vientos de metal; dos saxofones altos, dos saxofones tenores y un saxofón barítono como vientos de madera; y finalmente, una guitarra, dos pianos, un bajo y una batería, formando una sección rítmica.

El arreglo es instrumental y está constituido por seis segmentos, designados de la “A” a la “F”, y una sección de piano solo. Su tonalidad es de Am (La menor), mantiene la métrica ternaria ($\frac{3}{4}$), que hace característico al género musical y su tempo es de 109 la negra.

The image shows a musical score for the piece "Pasional". At the top, it says "SCORE" and "PASIONAL". The composer is listed as "ENRIQUE ESPÍN YÉPEZ" and the arranger as "ESTEBAN PORTUGAL". The score is for a big band, with staves for four trumpets (Trompa 1-4) and two trombones (Trombona 1-2). The key signature is one flat (Am) and the time signature is 3/4. The score is divided into sections A and B. Section A is marked "Sección" and Section B is marked "Arreglista". The score shows the first few measures of the piece, with the main melody starting in section B.

Figura 18: Generalidades del score (Pasional)

La melodía principal del tema está interpretada por las trompetas uno y dos en la sección B, armonizando a un intervalo de tercera o simplemente octavando y en el compás trece los saxofones altos y tenores, ejecutan la melodía como respuesta a los metales. En la parte C, el saxofón alto y el tenor son los instrumentos que hacen la melodía principal doblando sus voces a una octava. Posteriormente, en el segmento D, la melodía está ejecutada por la trompeta uno y el trombón uno dobla su voz a dos octavas, correspondientes a su tesitura. Después del solo de piano, en las secciones E y F, la melodía principal la realiza el piano uno.

Cuando los metales cumplen la función de ejecutar la melodía principal, las trompetas tienden a hacer un movimiento similar armonizando por bloque y estas son reforzadas por los trombones. Los vientos de metal ejecutan de igual manera respuestas o contra melodías de las maderas, empastando así sus diferentes sonoridades y timbres, con el fin de dar un nuevo color a la orquestación del arreglo. El corno francés se delimita a muy pocos compases, en los cuales, se encarga de doblar a una de las voces de las trompetas o acompañar con notas largas, formando así un colchón armónico.

The image shows a musical score for three parts: Trompetas (Trumpets), Trombones, and Corno francés (French Horn). The score is divided into two systems. The first system shows the initial entries of the parts. The second system shows the main melodic development. A red vertical line on the left side of the first system indicates the start of the 'Respuesta' (Response) section. A blue vertical line on the left side of the second system indicates the start of the 'Melodía principal' (Main Melody) section. The Trompetas part is marked with a red line, and the Trombones part is marked with a blue line. The Corno francés part is marked with a blue line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 19: Ejemplo de armonización

Los trombones también cumplen la función de empastar con los vientos de madera, potenciando la sonoridad que estos quieren dar. Específicamente en el intro, los saxofones altos y los trombones doblan sus voces cómo preparación para las trompetas.

The image shows a musical score for five parts: Trombone 1, Trombone 2, Horn in F, Alto Sax 1, and Alto Sax 2. The score is in 3/4 time and features a melodic line that is shared between the Trombone 1 and 2 parts, and the Alto Sax 1 and 2 parts. The Horn in F part is marked with a blue line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 20: Ejemplo de armonización

Cómo se había mencionado anteriormente, los vientos de madera (excepto el saxofón barítono) al igual que los metales cumplen con dos funciones, principal y secundaria. Ambas familias interactúan con la melodía y el acompañamiento. Cuando las maderas cumplen el rol de acompañamiento, estos se caracterizan por la ejecución de notas largas con respecto a la melodía. También realizan respuestas o contra melodías, las cuales están armonizadas en bloque con relación a los acordes dados.

The image shows a musical score for saxophones. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Saxo alto 1', the middle 'Saxo alto 2', and the bottom 'Saxos tenores'. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The saxophones are playing a harmonic arrangement of a melody, with the alto saxophones playing the main melody and the tenor saxophones providing harmonic support.

Figura 21: Ejemplo de armonización

Al realizar la melodía principal, los vientos de madera tienden a armonizar en bloque o a doblar sus voces entre el saxofón alto uno y el un saxofón tenor, mientras que los otros saxofones ejecutan una melodía en segundo plano, doblando sus voces respectivamente. El saxofón barítono se encarga de doblar la voz del bajo, dando peso a la sección rítmica.

The image shows a musical score for saxophones. It consists of five staves. The top two staves are labeled 'A. Sax. 1' and 'A. Sax. 2', the middle two 'T. Sax. 1' and 'T. Sax. 2', and the bottom 'B. Sax.'. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The saxophones are playing a harmonic arrangement of a melody, with the alto saxophones playing the main melody and the tenor saxophones providing harmonic support. The baritone saxophone is playing a rhythmic accompaniment.

Figura 22: Ejemplo de armonización

En conclusión, el arreglo no presenta dinámicas ni alguna articulación, por lo cual el análisis fue enfocado en técnicas de orquestación. Armónicamente se pudo observar el uso de tétradas con tensiones (no características del género musical) y la utilización de candencias menores II-V-I, dando así un sonido más apegado al jazz y a la armonía contemporánea.

La interacción entre las familias (maderas y metales) principalmente en la ejecución de la melodía, es la característica principal. En su mayoría, las voces son armonizadas en bloque con las respectivas tensiones de los acordes dados. También es importante el empaste de instrumentos de diferente timbre, como por ejemplo: la interacción entre los trombones y los saxofones altos o la función del saxofón barítono al doblar la voz del bajo.

2.2 Elaboración de los arreglos

Para llegar a este proceso del proyecto, se seleccionó tres composiciones referentes del pasillo ecuatoriano, las cuales son: Sombras, Alma en los labios y Sendas distintas. Siendo temas conocidos e interpretados infinidad de veces, se espera una respuesta positiva y que la fusión de este género con la *big band*, sea una opción para la ejecución no solo del pasillo, sino también de la música tradicional ecuatoriana.

2.2.1 Sombras

Pasillo ecuatoriano compuesto por Carlos Brito en el año de 1935. Dicho compositor tomó la letra de un poema escrito por Rosario Sansores (escritora mexicana) llamado "Sombras", Fernando Jurado (2006) menciona que Brito se quedó fascinado con el poema y lo musicalizó (p.75).

Sombras

Cuando tú te hayas ido
Me envolverán las sombras,
Cuando tú te hagas ido

Con mi dolor a solas
Evocaré este idilio
Con sus azules horas.
Cuando tú te hayas ido
Me envolverán las sombras.

Y en la penumbra vaga
De la pequeña alcoba
Donde una tibia tarde
Me acariciaste toda
Te buscarán mis brazos
Te buscará mi boca
Y aspiraré en el aire
Con un olor de rosas,
Cuando tú te hayas ido
Me envolverán las sombras.

Cuando tú te hayas ido
Me envolverán las sombras,
Cuando tú te hayas ido
En pos de otra quimera,
Te llorará en las noches
Mi corazón que espera,
Cuando tú te hayas ido
Me moriré en las sombras.

Con una tonalidad menor, haciendo referencia a un sentimiento de nostalgia y de tristeza por el contexto de la letra, se decidió incorporar dos secciones adicionales (A y F) que representen musicalmente una realidad alterna al de la historia. Una de estas partes creadas es la intro, la cual tiene como finalidad, la preparación al tema original. A interpretación del arreglista, este segmento del tema, hace alusión a una mujer que con anticipación se

lamenta la partida de su amor. Con una melodía compuesta de notas largas y en tonalidad menor, con un movimiento descendente del bajo y con un ostinato en la mano derecha del piano, se generaría el ambiente para la realidad alterna de la que se mencionaba.

La otra sección creada para este arreglo representa tensión y hace referencia a un ambiente sombrío del cual se menciona en la letra. El personaje muestra su impotencia, al saber que el día en que su amor tenga que partir será inminente. Para dar esta sensación, el bajo se mantiene en una nota pedal conjuntamente con la guitarra mientras la armonía sigue su curso. No siempre la tensión es exclusiva de lo armónico, pues en este caso, la tensión es causada principalmente por el ritmo de la guitarra. El piano y los trombones ejecutan notas largas, mientras que las trompetas y las maderas hacen melodías con la técnica de *call and response*.

El arreglo es instrumental y está conformado por ocho partes, desde la A hasta la H respectivamente. La introducción empieza con una dinámica suave y consecuentemente esta va incrementándose hasta la parte B, la cual tiene dos variantes que son: D y H y funcionan como un interludio. En la sección C, la dinámica es menor, con el fin de dar un realce a la melodía. Para el segmento E y su variación en la letra G, su dinámica de *mf* se mantiene plana y se diferencian por la participación de la guitarra. Por último esta la parte F, que es interludio tensionante en el cual la dinámica es baja y paulatinamente va creciendo.

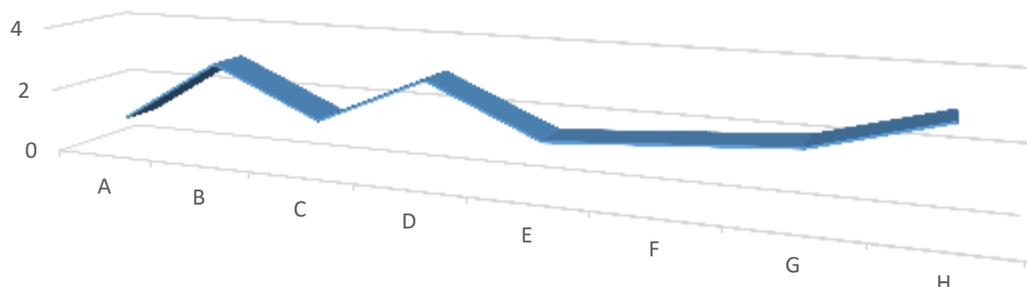


Figura 23: Mapa del arreglo

El tema empieza con una melodía ejecutada por la flauta y doblada por el saxofón tenor dos en los primeros cuatro compases, mientras que el bajo da un soporte armónico. Posteriormente, se añaden instrumentos (excepto las trompetas) armonizando en bloque la melodía principal, aumentando la dinámica e incrementando la densidad rítmica en el bajo hasta el compás trece, donde los vientos hacen *call and response* (incluyendo a las trompetas). Para finalizar la introducción, el piano es el encargado de dar la pauta a la siguiente sección.

En la parte B, la melodía principal está interpretada por la flauta, saxofón tenor uno, saxofón barítono y trompeta uno, con el fin de empastar las diferentes sonoridades. El saxofón alto dos y la trompeta tres armonizan la melodía a un intervalo de tercera descendente correspondiente al acorde. Mientras que, el saxofón alto uno, el saxofón tenor dos y las trompetas dos y cuatro armonizan una melodía en segundo plano, la cual cumple la función de colchón armónico e intencionalmente existen cruces de voces.

Para el segmento C, el cual es la primera estrofa, se cumplen las mismas funciones de los instrumentos de madera. Debido a su timbre, las trompetas no son utilizadas en esta sección y se escogió a las maderas por su timbre cálido para que interpreten la melodía principal y las contra melodías armonizadas en bloque por los trombones.

La sección D está interpretada por los metales, dando así un contraste. En la siguiente parte las maderas hacen un soli con la melodía principal, mientras que los metales ejecutan la misma técnica en base a la respuesta y de igual manera en su variante en la sección G con la inclusión de la guitarra. La coda, es una variación de los segmentos B y D con particularidad de estar inconcluso a relación de sus variantes pero intencionalmente escrito así, para generar expectativa de la conclusión original.

Para finalizar, las técnicas con mayor predominación son: la armonización en bloque de los vientos, lo cual se puede catalogar como "soli" y el peso que se da a la melodía con intervalos de octava, específicamente en el intro y en secciones de interludio. De igual manera en las variantes E y G se presentan estas técnicas con la respuesta de los metales y en el segmento F

se utilizó la técnica de *call and response* o pregunta y respuesta, con el fin de expresar un diálogo entre los instrumentos.

2.2.2 El alma en los labios

Originalmente fue un poema escrito por Medardo Ángel Silva Rodas (poeta guayaquileño), después de su muerte en el año de 1919, José Alberto Valdivieso lo musicalizó “le puso música, pero con un ritmo de pasillo colombiano” (Jurado, 2006, p.108). Pero en 1932 surgió una nueva versión, la cual era a ritmo de pasillo ecuatoriano y es como se la conoce hoy en día, Jurado (2006) menciona que “Francisco Paredes Herrera le cambió la música anterior y le dio el ritmo actual, pero hay que reconocer que el mérito fundamental en la composición musical es obra de José Alberto Valdivieso” (p.114). El proyecto, al tratarse de pasillo ecuatoriano, reconoce a Francisco Paredes Herrera como su compositor musical.

Alma en los labios

Quando de nuestro amor la llama apasionada
 Dentro tu pecho amante contemples extinguida
 Ya que sólo por ti la vida me es amada,
 El día en que me faltes me arrancaré la vida.

Porque mi pensamiento, lleno de este cariño,
 Que en una hora feliz me hiciera esclavo tuyo,
 Lejos de tus pupilas es triste como un niño
 Que se duerme soñando con tu acento de arrullo.

Para envolverte en besos quisiera ser el viento
 Y quisiera ser todo lo que tu mano toca;
 Ser tu sonrisa, ser hasta tu último aliento
 Para poder estar más cerca de tu boca.

Vivo de tus palabras y eternamente espero
 Llamarte mía como quien espera un tesoro,

Lejos de ti comprendo lo mucho que te quiero
Y besando tus cartas ingenuamente lloro.
Perdona que no tenga palabras con que pueda
Decirte la inefable pasión que me devora;
Para expresar mi amor solamente me queda
Rasgarme el pecho, Amada, y en tu mano de seda
¡Dejar mi palpitante corazón que te adora!

A interpretación del arreglista, la letra no sugiere ser del todo romántica, pues en ella hay algo que delata la tristeza y nostalgia con la que debió ser escrita. Para generar ese sentir en la música, se incorporó principalmente el intro, caracterizado por la fría ejecución del piano, que en su soledad y en tonalidad menor, representaría a un poeta afligido, deseando expresar su sentimiento hacia un amor no correspondido. Se añadió también la sección F, que en realidad es una variación del interludio, en la cual los metales ejecutan una melodía con notas largas en tonalidad menor, mientras que las maderas complementan dicho melodía con mayor densidad rítmica.

El arreglo cuenta con voz y está compuesto por ocho secciones, desde la A hasta la H respectivamente. La introducción es a piano solo, a interpretación del instrumentista (*ad libitum*). El segmento B, es un interludio que está marcado por una dinámica de *mf* (*mezzo forte*), que incrementa y decrece consecuentemente para dar paso a la parte C, la misma que es cantada con un patrón similar de dinámica y movimiento a la anterior sección. En la parte D, su dinámica es de *F* (*forte*) y como interludio da paso al siguiente segmento, donde ejecuta una dinámica similar a la anterior parte cantada. La sección F está caracterizada por una dinámica fuerte, posteriormente decrece de *f* a *mp* (*mezzo piano*), para que la canción baje su dinámica e intensidad paulatinamente.

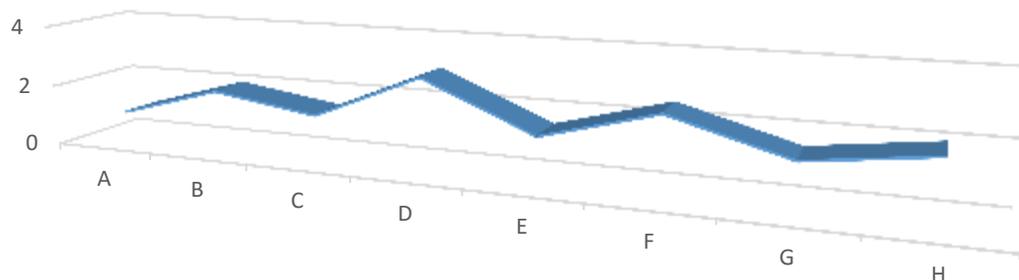


Figura 24: Mapa del arreglo

En la sección B, la progresión original de Im-V7, característica de los interludios de la canción, es re armonizada por una progresión Im- bVI maj7 (#11) - V7- IVm. La tensión generada por el segundo acorde y la presencia de un sub dominante en lugar de un dominante, crea un nuevo color para dicha sección sin que la melodía original tenga muchas variaciones. Las maderas ejecutan la melodía principal de este interludio, mientras que los trombones, durante cuatro compases cumplen la función de colchón armónico, posteriormente interpretan una melodía en primer plano doblada con la trompeta uno.

En el segmento C, en un compás la voz da la señal con un tempo determinado por el intérprete, para que los metales conjuntamente con la sección rítmica y con una cadencia descendente, den paso al tema. Las maderas realizan contra melodías con excepción del saxofón tenor dos y el saxofón barítono, los cuales doblan la voz del bajo. La participación de los metales se limita a cuatro compases, los mismos que son importantes para diferenciar el ambiente que existe en la sección, mientras en el compás veinte ejecuta una cadencia descendente, en el compás veinte y ocho realiza una cadencia ascendente.

Posteriormente en la parte D, las trompetas ejecutan una melodía principal armonizada en bloque y los trombones dan peso a l bajo acentuando las dos primeras corcheas. Para finalizar, en el último compás de la parte mencionada se realiza un concertado con excepción del saxofón barítono que dobla al bajo, de igual manera que en todo el arreglo.

Para la siguiente sección, se cumple con un patrón similar al del segmento C, en el cual la voz y los metales dan la pauta para que los instrumentos entren. Las maderas cumplen la función de responder armonizando en bloque la melodía principal, mientras que los metales se encargan de dar un colchón armónico en ciertos compases, con excepción de los últimos compases, en los cuales las trompetas hace una melodía con notas largas y los trombones en base a dicha melodía, realizan un movimiento con mayor densidad rítmica.

A continuación en el interludio, se presentan dos movimientos melódicos, interpretados por las familias de vientos correspondientemente. Las maderas armonizan en bloque una melodía con mayor densidad rítmica respecto a los metales y estos armonizan de igual manera la melodía que interpretan.

Para los últimos segmentos, se pensó en disminuir la densidad en instrumentos, consecuentemente los metales pierden protagonismo. Se prioriza la participación de la voz y la sección rítmica conjuntamente con las maderas, las mismas que son las encargadas de realizar contra melodías y en los últimos compases de cada sección, armonizan en bloque reforzando la melodía de voz.

Para terminar, en el arreglo una de las partes principales, es la ejecución de las cadencias tanto ascendentes como descendentes, que ejecutan los metales, ya que estas son las encargadas de diferenciar los ambientes musicales, propuestos por arreglista en cada sección.

La armonización en bloque es la técnica que predomina en el arreglo, seguida del *call and response* y el empleo de densidad y peso en las melodías. Los movimientos contrario y similar también son empleados en las armonizaciones. El uso de dinámicas es importante, ya que con esto se puede determinar los cambios de secciones o enfatizar un momento específico.

Para la realización de este arreglo, se estudió la letra con el fin de entender y así poder expresar musicalmente lo que el poeta escribió. Después de entender la temática, se crearon secciones en los cuales el arreglista también da a expresar su sentir.

2.2.3 Sendas Distintas

Escrito y compuesto por Jorge Araujo Chiriboga en el año de 1926. Esta obra de amor, nace del sentimiento que el autor tenía hacia una adolescente “le había robado el corazón: Carlota Jaramillo y Jaramillo” (Jurado, 2006, p.64). Pues el hombre tenía treinta y siete años y la chica veintidós, en uno de sus versos menciona la diferencia de edad.

Sendas Distintas

Qué distintos los dos, tu vida empieza

Y yo voy ya por la mitad del día;

Tú ni siquiera vives todavía

Y yo ya de vivir tengo pereza

Sin embargo, cual busca la tibieza

Del sol, la planta que enflorar ansía

Persisto con afán tu compañía

Para que des calor a mi tristeza

Qué cerca y que lejanos, yo soy el viejo

Soñador, tú la niña apasionada

Que cantando en la luz, vas como un ave;

Más, al mirarte, cerca me figuro

Que yo soy un castillo abandonado

Y tú el rosal abierto junto al muro.

El arreglo está conformado por seis secciones, desde la A hasta la F correspondientemente. Los segmentos A, C y E son variaciones de un interludio, en este caso, A es el intro, B es un interludio que se re armonizo para darle otro color a la canción y E es la variante de dicho interludio. La obra, empieza con una dinámica débil de *mp* (*messo piano*) y termina con la misma dinámica, en el trascurso del tema, su dinámica va variando llegando hasta su máxima expresión en la seccion D con *f* (*forte*).

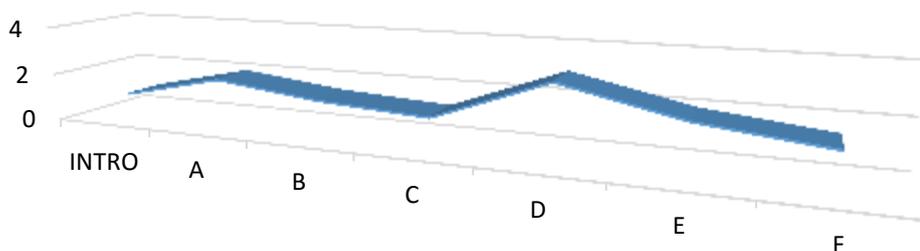


Figura 25: Mapa del arreglo

Para darle un mayor énfasis a las secciones que tienen una dinámica débil, se emplea menor densidad de instrumentos. Progresivamente se incorporan instrumentos armonizados en bloque, para darle un mayor peso y las melodías con intervalos de octava para una mayor amplitud. Desde la sección B, los metales armonizan en bloque melodías que responden a las maderas, también las trompetas y los trombones tienden a ejecutar la técnica de *call and response*, dividiendo así la sección de los metales y agrupando los instrumentos por su timbre.

EL segmento C, con re armonizaciones que representen tensión y una realidad de incertidumbre, se pretende crear un nuevo escenario, en el cual, el personaje siente un poco de temor al expresar su amor a una adolescente.

En conclusión, la técnica de la armonización en bloque es la que predomina en el arreglo y el *call and responde* es importante para resaltar las melodías y empastarlas. La densidad y amplitud determinan más que una dinámica, si la sección es fuerte o débil.

3. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

3.1 Conclusiones

El pasillo ecuatoriano es uno de los géneros musicales con mayor popularidad en el país. Paso de ser bailable a una música para ser escuchada por la adaptación de textos poéticos, tuvo su mayor aceptación y consumo, llegando así hasta las décadas de los sesenta y setenta. Géneros musicales extranjeros le fueron rezagando, perdiendo así su consumo pero no su identidad, ya que el pasillo es la música que nos identifica a los ecuatorianos.

El pasillo no ha desaparecido ni desaparecerá, puesto que, nuevas generaciones están lanzando propuestas innovadoras y no solo con el pasillo, si no con la música ecuatoriana en general. Desde fusiones con otros géneros musicales mencionados en este proyecto, hasta con ensambles modernos, esto con el fin de darle un nuevo aire a lo tradicional. Si bien es cierto, no muchas de las propuestas es de aceptación de todos, pero hay que reconocer que cada día el músico ecuatoriano trabaja también con sus raíces.

La falta de difusión de nuestra música tradicional es latente y ese es el problema que aún vive la cultura musical en nuestro país. Al hablar con varios docentes y músicos que continuamente incursionan con la música tradicional, mencionan que el problema es que algunos retienen información histórica muy importante. Es por eso que nos diferencia de otras culturas tan cercanas. Por lo tanto, este proyecto inspirado en los problemas que aún persisten en nuestra cultura musical, buscó darle un nuevo color a este género, que está arraigado en la memoria de cada ecuatoriano, con el fin de difundir una opción innovadora para la interpretación de dicha música y dejar un precedente escrito para que más propuestas como esta sea lanzadas al medio local e internacional.

En el aspecto musical, se utilizó técnicas de orquestación como armonización en bloque, *call and responde*, densidad, peso y amplitud, etc. Aunque se pudo observar secciones características en un arreglo de big band, cabe recalcar que la proyecto está enfocado en la fusión del pasillo ecuatoriano

con el formato *big band* UDLA, mas no con un estilo *big band*. Se trató de mantener la sonoridad característica del pasillo, pero el hecho de que el mismo sea interpretado por un ensamble diferente, hace que su sonoridad tenga otro color y su sonoridad sea diferente.

3.2 Recomendaciones

Para la fusión del pasillo con la *big band* o una fusión similar de la música ecuatoriana, se recomienda no apartarse mucho del género para que no pierda su esencia. Es decir tener cuidado con las re armonizaciones, ya que estas pueden ser un factor clave.

Al ser un ensamble grande con muchos instrumentos, se recomienda que todas las partes sean legibles, para que su interpretación sea clara y sin dificultad. De igual manera, el uso de dinámicas debe ser estudiado de acuerdo a los rangos y fuerza que los instrumentos ofrecen. Es preferible que melodías principales y con mayor densidad rítmica sean ejecutadas por las maderas y los interludios con melodías más alargadas sean interpretados por los metales.

Para el empaste de sonoridades, se recomienda que siempre se trate de agrupar instrumentos con diferentes sonoridades o registros, para que exista un balance en lo sonoro, ya que si agrupamos instrumentos de igual tesitura, pero con diferente sonoridad, no se va a entender y un instrumento siempre va a destacarse más que otro.

La sección rítmica siempre debe ser la que acompañe a una melodía y no viceversa, por lo cual se recomienda que su dinámica sea menor a la melodía ejecutada.

Referencias

- ANEPI. (2014). *El pasillo ecuatoriano Un género nacional que evoluciona y perdura en el tiempo*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=FrbIZYW60qo>
- Anónimo. (2015). *Día del Pasillo: un vistazo a la música ecuatoriana antes de Julio Jaramillo*. Recuperado de: <http://www.elcomercio.com/tendencias/diadelpasillo-musicaecuatoriana-pasillo-juliojaramillo-conciertos.html>
- ExpresarteEC. (2014). *El nuevo pasillo: Expresarte programa 79*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=IRioRBfx9Bo>
- Granda, W. (2004). *El pasillo: identidad sonora*. Quito
- Granda, W. (2004). *El pasillo ecuatoriano: Noción de identidad social*. Recuperado de: <http://www.flacso.org.ec/docs/granda18.pdf>
- Guerrero, P. (2012). *Memoria Musical del Ecuador: Cancionero Ecuador*. Recuperado de: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/p/partituras-de-musica-ecuatoriana.html>
- Lincoln, J. (1995). *Jazz: La canción tema de los Estados Unidos*. México: Editorial Diana S.A.
- Lowel, D. y Pulling, K. (2003). *Arranging: Arranging for Large Jazz Ensemble*. Boston. Berklee Press.
- Moreno, S. (1996). *La música en el Ecuador*. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito
- Núñez, J. (1980). *Pasillo: canción del desarraigo*. Quito: Banco Central del Ecuador
- Pastor, K (1994). *El método Martenot aplicado a la enseñanza de la armonía*. Recuperado de: <http://www.euskomedia.org/PDFAnIt/musiker/07/07263285.pdf>
- Peñalver, J. (2010). *La big band Orquesta de jazz. Sonograma*. Recuperado de http://www.sonograma.org/num_07/articles/sonograma07_La-Big-Band-Orquesta-de-jazz-JoseMa-Penalver.pdf
- Wong, K. (2013). *La Música Nacional: identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: CCE

ANEXOS

Las partituras están presentadas en concert pitch con sus respectivos audios y archivos finales con el siguiente orden.

- 1) Alma en los labios
- 2) Sombras
- 3) Sendas distintas

ANEXO 1. ALMA EN LOS LABIOS

El alma en los labios

Score

Ad libitum

Pasillo ecuatoriano

Francisco Herrera
Leonardo Montúfar

A

Musical score for 'El alma en los labios' (Pasillo ecuatoriano) by Francisco Herrera and Leonardo Montúfar. The score is for section A and is marked *Ad libitum*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The instruments listed are:

- Voice
- Flute
- Alto Sax 1
- Alto Sax 2
- Tenor Sax 1
- Tenor Sax 2
- Baritone Sax
- Trumpet in B♭ 1
- Trumpet in B♭ 2
- Trumpet in B♭ 3
- Trumpet in B♭ 4
- Trombone 1
- Trombone 2
- Trombone 3
- Trombone 4
- Guitar
- Piano
- Electric Bass
- Drum Set

The piano part includes a melodic line with a *8va* marking and a fermata, and a bass line with sustained notes.

El alma en los labios

B_♭ = 90

7

Fl.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B[♭] Tpt. 1

B[♭] Tpt. 2

B[♭] Tpt. 3

B[♭] Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr.

Pno.

E.B.

D. S.

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mp

mp

mp

mp

mf

mf

mf

Obligado

E_m Cmaj7(#11) B7 A_m

E_m Cmaj7(#11) B7 A_m

This musical score is for the piece "El alma en los labios" and is page 3 of the score. It features a variety of instruments and piano accompaniment. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Alto Saxophone 1 (A. Sx. 1), Alto Saxophone 2 (A. Sx. 2), Tenor Saxophone 1 (T. Sx. 1), Tenor Saxophone 2 (T. Sx. 2), Bass Saxophone (B. Sx.), Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1), Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2), Trumpet 3 (B♭ Tpt. 3), Trumpet 4 (B♭ Tpt. 4), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Trombone 3 (Tbn. 3), Trombone 4 (Tbn. 4), Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), Electric Bass (E.B.), and Double Bass (D.S.). The score begins at measure 13. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piano accompaniment includes chord markings: Em, C(#11), B7, Am, and Em. The guitar part is marked with a dynamic of *mf*. The saxophone and trombone parts also feature *mf* markings. The double bass part includes a fermata over the final measure.

El alma en los labios

a tempo

19

Cuan - do de nues - troa mor la lla - maa pa - sio - na - da den - tro tu pe - choa - man - te con -

Fl.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

B \flat Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr.

Pno.

E.B.

D. S.

The score consists of multiple staves for different instruments and a vocal line. The vocal line is at the top, with lyrics underneath. Below it are staves for Flute (Fl.), Alto Saxophones 1 and 2 (A. Sx. 1, 2), Tenor Saxophones 1 and 2 (T. Sx. 1, 2), Baritone Saxophone (B. Sx.), four B-flat Trumpets (B \flat Tpt. 1-4), four Trombones (Tbn. 1-4), Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), and Double Bass (E.B.). A Drum Set (D. S.) staff is at the bottom. The piano part includes chord symbols: Em, D6, Cmaj7, and B7. Dynamics like *mf* and *mp* are indicated throughout the score.

31 *el di - a que me fal - tes me a - rran - ca ré la vi da*

Fl.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
T. Sx. 1
T. Sx. 2
B. Sx.

B \flat Tpt. 1
B \flat Tpt. 2
B \flat Tpt. 3
B \flat Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. 4

Gtr.
Pno.
E.B.
D. S.

G B7 Em *f* Em B7

G B7 Em *f* Em B7

El alma en los labios

43

lle - no dees - te ca ri ño que en u - naho - ra fe - li - iz mehi - cie - raes - cla - vo tu yo

Fl.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

B \flat Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr.

Pno.

Em C \sharp m7(b5) Am D G

Em C \sharp m7 Am D G

E.B.

D. S.

Detailed description of the musical score: This page contains the musical score for the eighth measure of the piece 'El alma en los labios'. The score is written for a large ensemble including a vocal line, woodwinds (Flute), saxophones (Alto, Tenor, Baritone), trumpets (B-flat), trombones (three), guitar, piano, double bass, and double snare. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line begins with the lyrics 'lle - no dees - te ca ri ño que en u - naho - ra fe - li - iz mehi - cie - raes - cla - vo tu yo'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Chord changes are indicated above the piano part: Em, C#m7(b5), Am, D, and G. The guitar part is mostly silent, with some notes in the final measure. The double bass and double snare parts provide a steady rhythmic foundation.

El alma en los labios

49

le - jos de tus pu - pi - las es tris - te co - moun ni - ño que se duer - me so - ñan - do con

Fl.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

B \flat Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr.

E7 Am D Gsus4 F \sharp 11 F \sharp 11 E F \sharp

Pno.

E7 Am D G F \sharp m F \sharp E F \sharp

E.B.

49

D. S.

55

tu acen-to dea-rru-llo que se duer-me so-ñan-do en tua-cen-to dea-rru-llo

Fl.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

B \flat Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr.

B7 G B7 Em

Pno.

B7 G B7 Em

E.B.

55

D. S.

F

This musical score is for the piece "El alma en los labios" and is marked with a forte (f) dynamic. The score is arranged for a large ensemble and includes the following parts:

- Flute (Fl.):** Features a melodic line with grace notes and slurs.
- Saxophones (A. Sx. 1, A. Sx. 2, T. Sx. 1, T. Sx. 2, B. Sx.):** Provide harmonic support and rhythmic accompaniment.
- Trumpets (B♭ Tpt. 1-4):** Play a rhythmic pattern with accents.
- Trombones (Tbn. 1-4):** Tbn. 1 and 2 play a rhythmic pattern with accents, while Tbn. 3 and 4 are silent.
- Guitar (Gtr.):** Silent throughout this section.
- Piano (Pno.):** Provides harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern. Chord changes are indicated as Em, B7, Em, B7, Em.
- Double Bass (E.B.):** Plays a rhythmic pattern with accents.
- Drum Set (D.S.):** Indicated by a double bar line with diagonal slashes, suggesting a consistent drum pattern.

The score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The piece begins at measure 61. The piano part includes dynamic markings such as *f* and *mf*.

El alma en los labios

67 *mp* Pa raen - vol-verteen-be - sos qui - sie - ra ser el vien - to y qui - sie - ra ser to - do lo

Fl. *mp* *mf*

A. Sx. 1 *mp* *mf*

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

B \flat Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr. *mp*

Pno. *p* *mp*

E.B. *p* *mp*

D. S.

Em Em D6 Cmaj7 B7

Em Em D6 Cmaj7 B7

79

pa - ra po - der es - tar más cer - ca de tu bo - ca Per - do - na que no ten - ga

Fl.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

B \flat Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr.

Pno.

E.B.

D. S.

G B7 Em B7

mf

85

pa - la - bras con que pue - da de - cir - te la ine - fa - ble pa - sión que me de - vo ra

Fl.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

B \flat Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr.

Pno.

E.B.

D. S.

mf

mf

mf

mf

Em D G

Em D G

El alma en los labios

91
pa - ra ex - pre - sar mia - mor so - la - men - te me que - da ras - gar - el pe - choa - ma - da y

Fl.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

B \flat Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr.

Pno.

E.B.

D. S.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The vocal line is at the top, with lyrics underneath. Below it are staves for Flute (Fl.), Alto Saxophones (A. Sx. 1, 2), Tenor Saxophones (T. Sx. 1, 2), Bass Saxophone (B. Sx.), four B-flat Trumpets (B \flat Tpt. 1-4), four Trombones (Tbn. 1-4), Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), Double Bass (E.B.), and Double Snare (D. S.). The piano part includes chord symbols: E, Gsus4, F#m11, F#11, E, and F#.

El alma en los labios

97

en tu mano de se - da de - jar mi pal - pi - tan - te cora - zón que te a - do - ra

Fl.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

B \flat Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr.

Pno.

E.B.

D. S.

B7 G B7 Em

ANEXO 2. SOMBRAS

Sombras

Pasillo ecuatoriano

Carlos Brito

Leonardo Montúfar

A
♩ = 85

Flute *mp* *mf*

Alto Sax 1 *p* *mf*

Alto Sax 2 *p* *mf*

Tenor Sax 1 *mf*

Tenor Sax 2 *p* *mf*

Baritone Sax *mp* *mf*

Trumpet in B♭ 1

Trumpet in B♭ 2

Trumpet in B♭ 3

Trumpet in B♭ 4

Trombone 1 *mf*

Trombone 2 *mf*

Trombone 3 *mf*

Trombone 4 *mf*

Guitar

Piano *p* *mf*

Electric Bass *p* *mf*

Drum Set

Am Am11/G F#m7(b5) F maj7 Am

Am G F#m7(b5) F maj7 Am

B

Fl.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

B♭ Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr.

Pho.

E7 Am E7 C E7 Am E7

E.B.

D. S.

Sombras

C

rubato *a tempo*

Fl.

Musical score for Flute (Fl.), Saxophones (A. Sx. 1, A. Sx. 2, T. Sx. 1, T. Sx. 2, B. Sx.), and Trumpets (B \flat Tpt. 1, B \flat Tpt. 2, B \flat Tpt. 3, B \flat Tpt. 4). The Flute part starts at measure 23 with a melodic line, marked *mp*. The saxophones and trumpets provide harmonic support with various rhythmic patterns. The score includes dynamic markings like *mp* and performance instructions like *rubato* and *a tempo*.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

B \flat Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr.

Musical score for Guitar (Gtr.), which is mostly silent in this section.

Pho.

Musical score for Piano (Pho.), showing chords and accompaniment. Chords include Am, E7, and G. The score includes dynamic markings like *mp* and performance instructions like *rubato* and *a tempo*.

E.B.

Musical score for Electric Bass (E.B.), providing a rhythmic foundation. The score includes dynamic markings like *mp*.

D. S.

Musical score for Drum Set (D. S.), consisting of a series of rhythmic slashes indicating drum patterns.

Sombras

This musical score is for the piece "Sombras" and is page 5 of the score. It features a variety of instruments and includes dynamic markings and chord symbols.

Instrumentation: Flute (Fl.), Alto Saxophone 1 (A. Sx. 1), Alto Saxophone 2 (A. Sx. 2), Tenor Saxophone 1 (T. Sx. 1), Tenor Saxophone 2 (T. Sx. 2), Bass Saxophone (B. Sx.), Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1), Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2), Trumpet 3 (B♭ Tpt. 3), Trumpet 4 (B♭ Tpt. 4), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Trombone 3 (Tbn. 3), Trombone 4 (Tbn. 4), Guitar (Gtr.), Piano (Pho.), Electric Bass (E.B.), and Double Bass (D.S.).

Dynamic Markings: *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano) are used throughout the score to indicate volume levels.

Chord Symbols: The piano part includes chord symbols: E7, Am, A7, and Dm.

Rehearsal Markers: A rehearsal mark "31" is present at the beginning of several staves, including Flute, Alto Saxophone 1, Tenor Saxophone 1, Bass Saxophone, Trumpet 1, Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, Trombone 4, Guitar, Piano, Electric Bass, and Double Bass.

Sombras

E

7

This musical score is for the piece "Sombras" and covers measures 46 to 52. The instrumentation includes Flute (Fl.), two Alto Saxophones (A. Sx. 1 & 2), two Tenor Saxophones (T. Sx. 1 & 2), Bass Saxophone (B. Sx.), four Trumpets (B♭ Tpt. 1-4), four Trombones (Tbn. 1-4), Guitar (Gtr.), Piano (Pho.), Double Bass (E.B.), and Drum Set (D. S.).

The woodwind section (Fl., A. Sx., T. Sx., B. Sx.) is mostly silent from measure 46 to 51, with a *mf* dynamic marking at the start of measure 52. The brass section (B♭ Tpt. 1-4, Tbn. 1-4) plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents throughout measures 46-51. The guitar part features a melodic line with a *Gdim* dynamic in measure 51. The piano part provides harmonic support with chords and a bass line. The double bass and drum set parts are also present.

Chord progressions for guitar and piano are as follows:

- Measures 46-47: C, E7, Am
- Measures 48-49: E7, Am
- Measure 50: Gdim
- Measure 51: Am
- Measure 52: E7

Fl.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

B♭ Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr.

Pho.

Am

G

C

E7

E.B.

Am

G

C

E7

D. S.

Sombras

This musical score is for the piece "Sombras" and spans measures 62 to 9. The instrumentation includes Flute (Fl.), Alto Saxophone 1 (A. Sx. 1), Alto Saxophone 2 (A. Sx. 2), Tenor Saxophone 1 (T. Sx. 1), Tenor Saxophone 2 (T. Sx. 2), Baritone Saxophone (B. Sx.), four Trumpets (B♭ Tpt. 1-4), four Trombones (Tbn. 1-4), Guitar (Gtr.), Piano (Pho.), and Double Bass (E.B.).

The score is written in 4/4 time. The piano part includes the following chord changes: Am, Dm, G7, C, E7, Dm, G7, C, E7. The double bass part (E.B.) features a consistent eighth-note rhythmic pattern. The brass section (Trumpets and Trombones) has a melodic line that includes a tritone substitution (marked with a ♯IV) in the final measure. The woodwind section (Flute and Saxophones) plays a complex melodic line with many slurs and ties.

F

Fl.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

B♭ Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr.

Pho.

E.B.

D. S.

The score is for a piece titled "Sombras" in the key of F major. It features a variety of instruments: Flute (Fl.), Alto Saxophone 1 (A. Sx. 1), Alto Saxophone 2 (A. Sx. 2), Tenor Saxophone 1 (T. Sx. 1), Tenor Saxophone 2 (T. Sx. 2), Baritone Saxophone (B. Sx.), four B-flat Trumpets (B♭ Tpt. 1-4), four Trombones (Tbn. 1-4), Electric Guitar (Gtr.), Piano (Pho.), Double Bass (E.B.), and Drums (D. S.). The music begins at measure 71. The Flute and Saxophones play melodic lines with slurs and accents. The Trumpets and Trombones provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The Guitar plays a steady accompaniment with chords E7, Am, Am/E, and G/E, marked with a piano (*p*) dynamic. The Piano part features sustained chords and bass lines, with dynamics ranging from mezzo-piano (*mp*) to mezzo-forte (*mf*). The Double Bass plays a rhythmic pattern of eighth notes, and the Drums provide a steady beat with a snare drum pattern.

Sombras **G**

This musical score is for the piece "Sombras" in the key of G major. It features a variety of instruments and includes dynamic markings such as *mf*. The score is divided into systems for woodwinds, brass, guitar, piano, and double bass.

Woodwinds: Flute (Fl.), Alto Saxophone 1 (A. Sx. 1), Alto Saxophone 2 (A. Sx. 2), Tenor Saxophone 1 (T. Sx. 1), Tenor Saxophone 2 (T. Sx. 2), and Baritone Saxophone (B. Sx.).

Brass: Trumpet 1 (B \flat Tpt. 1), Trumpet 2 (B \flat Tpt. 2), Trumpet 3 (B \flat Tpt. 3), Trumpet 4 (B \flat Tpt. 4), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Trombone 3 (Tbn. 3), and Trombone 4 (Tbn. 4).

Other Instruments: Guitar (Gtr.), Piano (Pho.), and Double Bass (E.B.).

Chord Progression (Guitar):
77: Am/E, E7, Am G F E7, Am

Chord Progression (Piano):
77: Am7/E, E7, Am G F E7, Am

Chord Progression (Double Bass):
77: E, E7, Am G F E7, Am

Drum Set (D.S.): The drum set part consists of a series of rhythmic patterns, including a sequence of sixteenth notes and a series of rests marked with 'x'.

Sombras

This musical score is for the piece "Sombras" and covers measures 93 to 100. The instrumentation includes Flute (Fl.), Alto Saxophone 1 (A. Sx. 1), Alto Saxophone 2 (A. Sx. 2), Tenor Saxophone 1 (T. Sx. 1), Tenor Saxophone 2 (T. Sx. 2), Bass Saxophone (B. Sx.), Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1), Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2), Trumpet 3 (B♭ Tpt. 3), Trumpet 4 (B♭ Tpt. 4), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Trombone 3 (Tbn. 3), Trombone 4 (Tbn. 4), Guitar (Gtr.), Piano (Pho.), and Double Bass (E.B.).

The score is written in 4/4 time. The flute and saxophone parts feature melodic lines with dynamic markings of *mf* and *f*. The brass section (trumpets and trombones) provides harmonic support with sustained notes and some melodic fragments. The guitar and piano parts are primarily accompaniment, with the piano part including chord voicings. The guitar part includes the following chord changes: Dm, G7, C, E7, and Am. The piano part includes the following chord changes: Dm, G7, C, E7, and Am. The double bass part provides a steady bass line. The drum set (D. S.) is indicated by a slash through the staff.



Fl.

101

B♭ Tpt. 1

101

B♭ Tpt. 2

101

B♭ Tpt. 3

101

B♭ Tpt. 4

101

Tbn. 1

101

Tbn. 2

101

Tbn. 3

101

Tbn. 4

101

Am E7 C E7 Am

Gtr.

101

Pho.

101

Am E7 C E7 Am

E.B.

101

D. S.

101

ANEXO 3. SENDAS DISTINTAS

Sendas Distintas

Pasillo Ecuatoriano

Jorge Araujo

Leonardo Montúfar

Score

♩ = 90

Flute

Alto Sax 1

Alto Sax 2

Tenor Sax 1

Tenor Sax 2

Baritone Sax

Trumpet in B♭ 1

Trumpet in B♭ 2

Trumpet in B♭ 3

Trumpet in B♭ 4

Trombone 1

Trombone 2

Trombone 3

Trombone 4

Guitar

Piano

Acoustic Bass

Drum Set

A

mp

mp

mp

mp

D F#7 Bm F#7 Bm F#7

D F#7 Bm F#7 Bm F#7

mp Con escobillas

©

This musical score is for the piece "Sendas Distintas" and is marked with a page number of 2. The score is written for a large ensemble and includes the following parts:

- Fl. (Flute):** Part 1, starting with a measure rest and then playing a melodic line with accents and a *mf* dynamic.
- A. Sx. 1 (Alto Saxophone 1):** Part 1, mirroring the flute's melody with accents and a *mf* dynamic.
- A. Sx. 2 (Alto Saxophone 2):** Part 2, playing a rhythmic accompaniment with accents and a *mf* dynamic.
- T. Sx. 1 (Tenor Saxophone 1):** Part 1, playing a rhythmic accompaniment.
- T. Sx. 2 (Tenor Saxophone 2):** Part 2, playing a rhythmic accompaniment with accents and a *mf* dynamic.
- B. Sx. (Baritone Saxophone):** Part 1, playing a rhythmic accompaniment.
- B \flat Tpt. 1 (B-flat Trumpet 1):** Part 1, playing a melodic line with accents and a *mf* dynamic.
- B \flat Tpt. 2 (B-flat Trumpet 2):** Part 2, mirroring the first trumpet's melody with accents and a *mf* dynamic.
- B \flat Tpt. 3 (B-flat Trumpet 3):** Part 3, playing a rhythmic accompaniment.
- B \flat Tpt. 4 (B-flat Trumpet 4):** Part 4, playing a rhythmic accompaniment.
- Tbn. 1 (Trombone 1):** Part 1, playing a melodic line with accents and a *mf* dynamic.
- Tbn. 2 (Trombone 2):** Part 2, playing a rhythmic accompaniment.
- Tbn. 3 (Trombone 3):** Part 3, playing a rhythmic accompaniment.
- Tbn. 4 (Trombone 4):** Part 4, playing a rhythmic accompaniment.
- Gtr. (Guitar):** Part 1, playing a rhythmic accompaniment with chords *Bm*, *F#7*, *Bm*, *F#7*, and *Bm*. The dynamic is *mf*.
- Pno. (Piano):** Part 1, playing a rhythmic accompaniment with chords *Bm*, *F#7*, *Bm*, *F#7*, and *Bm*. The dynamic is *mf*.
- A.B. (Double Bass):** Part 1, playing a rhythmic accompaniment with a *mf* dynamic.
- D. S. (Drum Set):** Part 1, playing a rhythmic accompaniment.

Sendas Distintas

B

13

Fl.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

B \flat Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr.

Pno.

A.B.

D. S.

G

Em

G

Em

D

G

Em

D

Sendas Distintas

This musical score is for the piece "Sendas Distintas" and is marked with the number 4. It features a variety of instruments and parts:

- Fl. (Flute):** Part 19, melodic line with accents.
- A. Sx. 1 (Alto Saxophone 1):** Part 19, melodic line with accents.
- A. Sx. 2 (Alto Saxophone 2):** Part 19, rests.
- T. Sx. 1 (Tenor Saxophone 1):** Part 19, rests.
- T. Sx. 2 (Tenor Saxophone 2):** Part 19, rests.
- B. Sx. (Baritone Saxophone):** Part 19, melodic line.
- B \flat Tpt. 1 (B-flat Trumpet 1):** Part 19, melodic line with accents.
- B \flat Tpt. 2 (B-flat Trumpet 2):** Part 19, rests.
- B \flat Tpt. 3 (B-flat Trumpet 3):** Part 19, rests.
- B \flat Tpt. 4 (B-flat Trumpet 4):** Part 19, rests.
- Tbn. 1 (Trombone 1):** Part 19, melodic line with accents.
- Tbn. 2 (Trombone 2):** Part 19, melodic line with accents.
- Tbn. 3 (Trombone 3):** Part 19, melodic line with accents.
- Tbn. 4 (Trombone 4):** Part 19, melodic line with accents.
- Gtr. (Guitar):** Part 19, rests.
- Pno. (Piano):** Part 19, accompaniment with chords and bass line. Chords are labeled: F#7, Bm, B, B7, Em.
- A.B. (Double Bass):** Part 19, melodic line.
- D. S. (Drum Set):** Part 19, rhythmic pattern.

Sendas Distintas

25

Fl.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

mp

mp

mp

mp

mp

mp

C

25

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

B \flat Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

mp

mf

25

Gtr.

Pno.

A.B.

D. S.

D

F#7

Bm

pp

F#(#9)

Fmaj7(9,#11)

F7

Bm

F#(#9)

Fmaj7(9,#11)

mf

mp

mp

31

Fl.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

31

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

B \flat Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

31

Gtr.

Pno.

A.B.

D. S.

Edim Bsus4 Bm F#(#9) Fmaj7(9,#11) Edim D6 Bm

Edim Bsus Bm F#(#9) Fmaj7(9,#11) Edim D Bm

43

Fl.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

43

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

B \flat Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

43

Gtr.

Bm G D

Pno.

Bm G D

A.B.

43

D. S.

49

Fl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B. Sax.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

B \flat Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr.

Pno.

A.B.

D. S.

D E F#7 Bm Am Ab7 G

D E F#7 Bm Am Ab7 G

55 **F**

Fl.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

55

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

B \flat Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

55

Gtr.

Pno.

A.B.

55

D F#7 Bm

D F#7 Bm

55

D. S.

Sendas Distintas

67

Fl. *mp* **F**

A. Sx. 1 *mp*

A. Sx. 2 *mp*

T. Sx. 1 *mp*

T. Sx. 2 *mp*

B. Sx. *mp*

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

B \flat Tpt. 4

Tbn. 1 *mp*

Tbn. 2 *mp*

Tbn. 3 *mp*

Tbn. 4 *mp*

Gtr. *mp*

Pno. *mp*

A.B. *mp*

D. S. 67

*F*⁷ *B*^m *C*^{sus} *G*⁷ *F*[#] *F*^{#sus} *F*[#]

Sendas Distintas

14

Fl.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
T. Sx. 1
T. Sx. 2
B. Sx.

B> Tpt. 1
B> Tpt. 2
B> Tpt. 3
B> Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. 4

Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.

G7(b13) G7sus G7 F# G Bm

Sendas Distintas

85

Fl.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

B \flat Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr.

Pno.

A.B.

D. S.

mp

Csus(b13)

F#

Sendas Distintas

16

This musical score is for the piece "Sendas Distintas" and begins at measure 16. The score is arranged for a large ensemble and includes the following parts:

- Fl. (Flute):** Melodic line in treble clef, starting with a whole note rest, followed by eighth notes and quarter notes.
- A. Sx. 1 (Alto Saxophone 1):** Melodic line in treble clef, mirroring the flute's entry.
- A. Sx. 2 (Alto Saxophone 2):** Rests throughout the section.
- T. Sx. 1 (Tenor Saxophone 1):** Melodic line in bass clef, mirroring the flute's entry.
- T. Sx. 2 (Tenor Saxophone 2):** Rests throughout the section.
- B. Sx. (Baritone Saxophone):** Melodic line in bass clef, mirroring the flute's entry.
- B♭ Tpt. 1-4 (Trumpets):** Four parts in treble clef, playing a rhythmic eighth-note pattern.
- Tbn. 1-4 (Trombones):** Four parts in bass clef, playing a rhythmic eighth-note pattern.
- Gtr. (Guitar):** Melodic line in treble clef, mirroring the flute's entry.
- Pno. (Piano):** Accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). Includes dynamic markings of *90* and chord changes: D, F#, B^{sus}, and B^m.
- A.B. (Acoustic Bass):** Melodic line in bass clef, mirroring the flute's entry.
- D. S. (Drum Set):** Indicated by a double bar line with diagonal slashes, representing a rhythmic pattern.