



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Musicales y Sonoras

Proyecto:

Hibridación del albazo y pasillo con la instrumentación del mariachi

Presentación artística con Componente de investigación

Previo la obtención del Título de:

Licenciado en Artes Musicales y Sonoras

Tutor:

MSc. Juan Carlos Franco Cortez

Autor/a:

Wilson Robert Cajo Chauca

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2021

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, Wilson Robert Cajo Chauca, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Artes Musicales y sonoras. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma del estudiante

***CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN** (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del Comité de defensa

Msc. Juan Carlos Franco Cortez
Tutor del Proyecto

Msc. Juan Isidro Mejía
Miembro del Comité de defensa

Ms. Andrés Patricio Bracero Torres
Nombre de miembro del Comité

Agradecimientos:

Mi agradecimiento eterno a mi esposa Rosa Guerrero, hijas Rossmar y Olguita, mis padres Pablo y Olga, tíos hermanos y familia, por su apoyo incondicional y consejos de superación. De manera especial al Msc. Juan Carlos Franco Cortez por guiar, asesorar y contribuir durante la realización del proyecto artístico. También al Mariachi Internacional Morelia y cada uno de los músicos que participaron en la propuesta artística. Finalmente, a los docentes y estudiantes de la mejor Universidad del mundo “UArtes” predispuestos a contribuir con el fortalecimiento cultural en el Ecuador.

Dedicatoria:

El presente proyecto artístico lo dedico a la Asociación de mariachis de Guayaquil, a mi familia, amigos y excompañeros del Instituto Anda Aguirre de Riobamba, conservatorio Antonio Neumane, mi pueblo de Chingazo San Francisco, Ceducar, Cajo Réconds y al público que valora y apoya la difusión de nuestro patrimonio musical ecuatoriano.

Resumen

El presente proyecto propone la producción de seis arreglos musicales híbridos de ritmos ecuatorianos para un ensamble de mariachi, incorporando herramientas y saberes en artes musicales y sonoras con relación al diseño sonoro. Esta propuesta se implementa ante la presencia limitada de arreglos musicales de pasillos y albazos en las agrupaciones de mariachis de Guayaquil. El resultado de la siguiente propuesta artística va a proponer inducir a la comunidad de mariachis, la hibridación entre ritmos ecuatorianos y mexicanos, respectivamente, pero a la vez conservando el acervo cultural. Las canciones intervenidas en este proyecto artístico son los albazos *Amaneciendo*, *Ingratitud*, *Tormentos*; los pasillos *Ángel de luz*, *Alma en los labios* y *Sombras*, composiciones realizadas en el siglo XX. En efecto, el trabajo artístico se desarrolla con base a un análisis previo de estilemas de la música ecuatoriana y mexicana, los cuales se integran para formar nuevos colores y texturas jerarquizando recursos melódicos, rítmicos y armónicos. La siguiente investigación se fundamenta en fuentes bibliográficas de reconocidos musicólogos e historiadores, entrevistas a músicos de mariachis, análisis de las estructuras compositivas de los ritmos seleccionados, aplicación de técnicas de instrumentación, rearmonización y producción de los arreglos musicales con el “Mariachi Morelia Internacional”. Este trabajo pretenderá ser un aporte a músicos populares y académicos, fomentando la interpretación de canciones ecuatorianas con arreglos musicales para el ensamble del mariachi. Finalmente, se compartirá un blog con partituras, audios, entrevistas y audiovisuales del proyecto para una mejor difusión, permitiendo el acceso libre y aporte cultural - artístico.

Palabras Clave: Hibridación, arreglos, sonoridades, rearmonización, acervo.

Abstract

This project proposes the production of six hybrid musical arrangements of Ecuadorian rhythms for a mariachi ensemble, incorporating tools and knowledge in musical and sound arts in relation to sound design. This proposal is implemented due to the limited presence of musical arrangements of pasillos and albazos in the mariachi groups of Guayaquil. The result of the following artistic proposal will propose to induce the mariachi community the hybridization between Ecuadorian and Mexican rhythms, respectively, but at the same time preserving the cultural heritage. The songs intervened in this artistic project are the albazos *Amaneciendo*, *Ingratitud*, *Tormentos*; the pasillos *Angel de luz*, *Alma en los labios* and *Sombras*, compositions made in the 20th century. In fact, the artistic work is developed based on a previous analysis of Ecuadorian and Mexican music styles, which are integrated to form new colors and textures hierarchizing melodic, rhythmic and harmonic resources. The following research is based on bibliographic sources of renowned musicologists and historians, interviews with mariachi musicians, analysis of the compositional structures of the selected rhythms, application of instrumentation techniques, reharmonization and production of musical arrangements with the "Mariachi Morelia Internacional". This work will aim to be a contribution to popular and academic musicians, encouraging the interpretation of Ecuadorian songs with musical arrangements for the mariachi ensemble. Finally, a blog with scores, audios, interviews and audiovisuals of the project will be shared for better dissemination, allowing free access and cultural-artistic contribution.

Keywords: Hybridization, arrangements, sonorities, reharmonization, heritage.

ÍNDICE GENERAL

Resumen	6
Abstract.....	7
ÍNDICE GENERAL	8
ÍNDICE DE TABLAS.....	10
ÍNDICE DE IMÁGENES.....	11
Introducción.....	12
Objetivo general	14
Objetivos específicos.	14
Formulación del problema	14
Metodología	15
Justificación.....	16
Capítulo I: Marco teórico	19
Antecedentes	19
Hibridación.....	21
Música ecuatoriana	23
El pasillo.....	23
El albazo.....	26
El Mariachi en México.....	28
El mariachi en Guayaquil.....	31
El huapango.....	32
El son huasteco	33
Capítulo II.....	35
Panorama del mariachi en la ciudad de Guayaquil.....	35
Capítulo III: Propuesta Artística.....	40
Análisis de los arreglos musicales realizados a seis canciones del siglo XX, con una versión para instrumentación de mariachi	40
Análisis del arreglo al pasillo <i>Ángel de luz</i>	40
Arreglo híbrido del Pasillo <i>Alma en los labios</i>	42
Análisis del pasillo <i>Sombras</i>	44
Análisis del arreglo del albazo <i>Amaneciendo</i>	46
Análisis del arreglo del albazo <i>Tormentos</i>	49
Análisis del albazo <i>Ingratitud</i>	52
Análisis del arreglo con el albazo <i>Ingratitud</i>	53
Producción y realización del concierto	54

Capítulo IV: Conclusiones y recomendaciones	57
Conclusiones	57
Recomendaciones	58
Referentes bibliográficos	59
Webgrafía.....	61
Anexos.....	62
Anexo 1: Análisis de técnicas compositivas e instrumentación de pasillos y albazos	63
Análisis del pasillo <i>Ángel de luz</i>	63
Análisis del pasillo <i>Alma en los labios</i>	64
Análisis del pasillo <i>Alma en los labios</i>.....	65
Análisis del pasillo <i>Sombras</i>	66
Análisis del albazo <i>Amaneciendo</i>	68
Análisis del albazo <i>Tormentos</i>	70
Análisis del albazo <i>Ingratitud</i>	71
Anexo 2: Scores de los arreglos musicales híbridos.....	74
Score del pasillo <i>Ángel de luz</i>	74
Score de pasillo <i>Alma en los labios</i>	87
Score de pasillo <i>Sombras</i>	96
Score del albazo <i>Amaneciendo</i>	106
Score del albazo <i>Tormentos</i>	123
Score del albazo <i>Ingratitud</i>	137
Anexo 3 Fotografías.....	150

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1:	Análisis del arreglo al pasillo <i>Ángel de luz</i>	40
Tabla 2:	Análisis del arreglo con el pasillo <i>Alma en los labios</i>	43
Tabla 3:	Análisis del arreglo al pasillo <i>Sombras</i>	45
Tabla 4:	Análisis del arreglo del albazo <i>Amaneciendo</i>	47
Tabla 5:	Análisis del arreglo con el albazo <i>Tormentos</i>	49
Tabla 6:	Análisis del pasillo <i>Ángel de luz</i>	63
Tabla 7:	Análisis del pasillo <i>Sombras</i>	67
Tabla 8:	Análisis del albazo <i>Amaneciendo</i>	68
Tabla 9:	Análisis del albazo <i>Tormentos</i>	70
Tabla 10:	Análisis del albazo <i>Ingratitud</i>	72

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1:	Estribillo del pasillo Sombras.....	26
Imagen 2:	Esquema de la rítmica del albazo	27
Imagen 3:	Rítmica del Albazo en el bajo.....	28
Imagen 4:	Base rítmica del huapango.....	33
Imagen 5:	Base rítmica del son huasteco.....	34
Imagen 6:	Agrupaciones de mariachis en Guayaquil	35
Imagen 7:	Integrantes de los mariachis en Guayaquil	36
Imagen 8:	Arreglos musicales de pasillos y albazos para mariachi.....	37
Imagen 9:	Integrantes en el mariachi actual	38

Introducción

El presente proyecto se basa en la hibridación musical a través de arreglos musicales en estructuras rítmicas, melódicas, armónicas y formas musicales de seis composiciones ecuatorianas realizadas en el siglo XX. Esta propuesta artística con base a un análisis previo de estilemas de la música ecuatoriana y mexicana, pretende integrar colores y texturas en el nuevo material sonoro.

Las músicas con un adecuado tratamiento estético pueden establecer puentes y diálogos entre diferentes culturas. A través de ellas se expresan, exaltan y se festejan los diferentes momentos y emociones de la vida. Esta comunicación se establece desde la infancia con las sonoridades que atraviesan a las familias y sus tradiciones; posteriormente, las canciones del propio imaginario cultural al que pertenecemos influyen en nuestros gustos musicales. Además, la globalización de la información amplía el universo sonoro a través de plataformas digitales, priorizando las producciones hegemónicas.

Los ritmos ecuatorianos del pasillo y albazo se los relaciona con el huapango y el son huasteco mexicano por algunas similitudes rítmicas, siendo analizados a fin de generar una propuesta sonora con la instrumentación del mariachi. Este proyecto propone la interpretación de los arreglos musicales con un ensamble de mariachi, por cuanto se ha insertado en la preferencia del público de la ciudad de Guayaquil, la cual es objeto de esta investigación.

El pasillo ecuatoriano ha sido nominado como Patrimonio Cultural Inmaterial del Ecuador ante la UNESCO,¹ siendo una de las razones por las cuales músicos ecuatorianos se motivan a vincularse en la difusión del acervo cultural y este trabajo no es la excepción. También induce y motiva a los mismos y representantes de mariachis en Guayaquil a revitalizar los ritmos ecuatorianos con nuevos arreglos musicales y producciones artísticas, como las realizadas por la artista María Tejada con el pasillo Ángel de Luz.²

¹ Ministerio de Cultura y Patrimonio, «Pasillo ecuatoriano está nominado a ser Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad», Ministerio de Cultura y Patrimonio, 4 de diciembre de 2020, <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/pasillo-ecuatoriano-esta-nominado-a-ser-patrimonio-cultural-inmaterial-de-la-humanidad/>.

² ADL Prod, «Ángel de Luz - María Tejada, Stéphane Escoms, Donald Régnier», video en YouTube, 2013, <https://youtu.be/9WK90-VKh1k>.

Las composiciones intervenidas en este proyecto artístico son los albazos: *Amaneciendo* de Carlos Chávez Bucheli, *Ingratitud* de Luis Romero y Gonzalo Moncayo, *Tormentos* Víctor Manuel Valencia. En cuanto a los pasillos están: *Ángel de luz* de Benigna Dávalos, *Alma en los labios* de Medardo Ángel Silva y Francisco Paredes Herrera, y *Sombras* de Rosario Sansores y Carlos Brito, composiciones realizadas en el siglo XX. A estas obras musicales del acervo ecuatoriano se han implementado nuevos estribillos, cambios de ritmo, instrumentación del mariachi, coros a tres voces, solos de trompeta, rearmonización, interpretación en italiano, contrastes sonoros, agógica, acentos y estilemas de los ritmos ecuatorianos y mexicanos en una hibridación musical.

Finalmente, el “Mariachi Morelia Internacional” es el encargado de exponer el nuevo producto híbrido a partir de las composiciones que siguen vigentes en cierta memoria del pueblo, apoyando una revitalización de las mismas y participando activamente del proceso de hibridación musical y experimentación sonora.

Objetivo general

Realizar seis arreglos musicales híbridos del pasillo con el huapango y del albazo con el son huasteco, para la instrumentación del mariachi implementando nuevas texturas y sonoridades.

Objetivos específicos.

Relatar la historia de los grupos de mariachis en la ciudad de Guayaquil.

Analizar las características y progresiones armónicas del pasillo, albazo, huapango y son huasteco e incorporarlos en los arreglos musicales de seis piezas emblemáticas de la música ecuatoriana.

Producir un concierto de seis arreglos musicales con el grupo “Mariachi Morelia Internacional”.

Formulación del problema

La exhibición de producciones sonoras en Guayaquil ha recibido de la urbe porteña un importante apoyo en la proyección artística. La cual ha sido posible gracias a la pluriculturalidad de sus habitantes. Sin embargo, la falta de normativas en el ámbito laboral del mariachi, el distante apoyo de las instituciones culturales, la escasa inversión en producciones musicales, el escaso apoyo de los medios de comunicación a ciertas producciones nacionales, entre otras, limitan realizar proyectos artísticos relacionados a la composición, arreglos musicales y producción de nuevo material sonoro.

¿Existen arreglos musicales de pasillos y albazos ecuatorianos híbridos que faciliten la interpretación con los grupos de mariachis en Guayaquil? ¿La estética de la música del mariachi puede acoplarse para la difusión y valoración de la música ecuatoriana?

En este trabajo nos detenemos en la ausencia suficiente de arreglos musicales híbridos sobre música ecuatoriana para los grupos de mariachis en Guayaquil, por lo tanto, se plantea la siguiente hipótesis:

No hay suficientes arreglos de pasillos y albazos híbridos de la música ecuatoriana para el repertorio de los grupos de mariachis en Guayaquil.

Metodología

La metodología de este proyecto es la creación de seis ensamblajes con base en una investigación en artes que proporciona ciertas herramientas para dirigir en la producción de arreglos musicales de dos ritmos de la música ecuatoriana, con un ensamble de mariachi. Esta investigación mencionada se relaciona con la documentación acerca del género del pasillo y el albazo ecuatoriano, también una breve etimología del mariachi y los ritmos del huapango y son huasteco; por supuesto, la imagen del mariachi contemporáneo en México y Guayaquil.

Dentro de esa fuente documental: una revisión y barrido de textos, revistas, tesis, proyectos artísticos, blogs, páginas web, artículos musicales y culturales relacionados con los ritmos ecuatorianos y mexicanos inmersos en el proyecto. También la revisión de material fonográfico y algunos análisis audiovisuales del pasillo, el albazo, el huapango y el son huasteco. Además, proyectos con estos géneros y el mariachi contemporáneo “Mariachi Vargas de Tecalitlán”.³ Por otro lado, hibridaciones con diferentes ensambles con las músicas del mundo.

A través del método cuantitativo se constata la existencia de arreglos musicales en las agrupaciones de mariachis, población de integrantes, nombres de agrupaciones musicales, estructura del mariachi, inscritos en el RUAC y RUC, a fin de conocer su mercado laboral y la utilización de ritmos nacionales en sus presentaciones.

Método cualitativo: observación de capacidades de interpretación en los músicos del Mariachi Morelia y agrupaciones radicadas en Guayaquil, cuaderno de campo con entrevistas semiestructuradas sobre la relación con los ritmos ecuatorianos, forma de emprendimiento, miembros, arreglos musicales, historias de vida y grupos focales. El uso de la entrevista de músicos, docentes y gestores culturales en relación al proyecto.

³ Radio y Televisión UASLP, «Horizontes Culturales: Concierto Mariachi Vargas Sinfónico», video en YouTube, 2015, <https://youtu.be/Hy1Zq87OkGs>.

Método experimental: análisis de diferentes conceptos de hibridación con base en la exposición de Néstor García Canclini, aplicado a la hibridación de ritmos latinoamericanos. Ensamble y producción de arreglos musicales con el Mariachi Morelia. Implementación de instrumentación y rearmonización en la producción de seis arreglos musicales híbridos.

Los arreglos musicales, en cuestión: aplicación de conceptos y técnicas de instrumentación con base en los análisis de las obras citadas en el proyecto. Además, incluye un análisis rítmico melódico y armónico del trabajo realizado.

Justificación

La propuesta artística está enfocada en la producción de seis arreglos musicales híbridos para la instrumentación del mariachi basados en los fenómenos de hibridación cultural. Una razón predominante para la concepción de esta propuesta artística es estimular a la comunidad de mariachis de Guayaquil en la realización de arreglos y producciones musicales con música ecuatoriana. Además, de establecer un compromiso de fomento y difusión del acervo cultural a las nuevas audiencias pluriculturales.

Para realizar una producción musical referente a música patrimonial es necesario jerarquizar sus elementos e interrelacionar todos los aspectos técnicos a fin de alcanzar una hibridación cultural. Las texturas, colores o sonoridades resultantes deben despertar el interés académico y popular, a fin de fomentar su difusión del acervo mencionado a las nuevas generaciones del Ecuador y el mundo.

La influencia percibida en las materias de Historia del arte, Nuevas tecnologías, Instrumento principal, Arreglos I-II, Etnomusicología y Música latinoamericana, coexisten en la propuesta de realizar un proyecto que integre técnicas y saberes, en relación a los diseños sonoros y pluriculturalidad.

Al respecto García Canclini señala:

¿Cómo funciona la hibridación estructuras o practicas sociales discretas para generar nuevas estructuras y nuevas prácticas? A veces esto ocurre de modo no planeado, o es resultado imprevisto de procesos migratorios, turísticos y de intercambio económico o comunicacional. Pero a menudo la hibridación

surge de la creatividad individual y colectiva. No solo en las artes, sino en la vida cotidiana y en el desarrollo tecnológico.⁴

Este trabajo artístico de intervención en obras del acervo musical ecuatoriano establece una relación entre dos culturas, sus ritmos y sonoridades, a fin de estructurar un nuevo producto híbrido, el cual será expuesto en desemejantes contextos sociales al que fueron creados.

En Iberoamérica existe un Marco legal para la defensa del Patrimonio Musical. Según, Fernández de la Cuesta:

En todos los países existen centros especializados y asociaciones cívicas y profesionales que se ocupan de la defensa, conservación y difusión del Patrimonio musical y dedican algunos recursos humanos y financieros para este fin.⁵

En Ecuador no existen políticas públicas claras con relación a la salvaguarda y colocación en valor del patrimonio musical, por lo tanto, es corresponsabilidad de los nuevos artistas a proyectarse realizando composiciones, producciones, arreglos musicales, con material nuevo y también con las composiciones de acervo ecuatoriano. Gracias a la globalización de la industria cultural hegemónica y acceso al internet, las nuevas generaciones conocen muy poco sobre la música ecuatoriana del siglo XX. No obstante, al existir poca difusión en los medios de comunicación y la falta de control de las autoridades de las instituciones culturales y patrimoniales, ahondan en el olvido muchas obras de gran valía.

Como excepción a lo mencionado, la artista Paulina Tamayo quien interpreta ritmos ecuatorianos con diferentes ensambles, ha realizado una producción del albazo *Dolencias* con arreglos musicales para mariachi, aportando una nueva sonoridad al acervo ecuatoriano.⁶ La industria cultural ecuatoriana poco valor otorga a las producciones musicales que buscan revitalizar los ritmos populares. Por ello es necesario impulsar

⁴ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, (Buenos Aires: Paidós, 2013), 16.

⁵ Ismael Fernández de la Cuesta, «El patrimonio musical iberoamericano en el “concierto” mundial», en *Memorias del II Encuentro Internacional de Musicología*, editado por Mario Godoy Aguirre, (Quito: Graficas Argenis, 2012), 12, edición en PDF.

⁶ Paulina Tamayo, «Paulina Tamayo – Amarguras», video en YouTube, 2019, acceso el 20 de diciembre del 2020, https://youtu.be/-MzD_gmXzg0.

programas y actividades de creación artística, tanto en el ámbito educativo y laboral, con la finalidad de alcanzar una inserción en la industria global.

La música mestiza ecuatoriana tuvo gran desarrollo en el siglo XX con obras como el pasillo Sombras, la cual ha sido grabada en varias versiones por artistas ecuatorianos y extranjeros, entre ellos: Carlota Jaramillo, Julio Jaramillo,⁷ Rafael,⁸ Julio Iglesias.⁹ Por esta razón, esta composición y las demás composiciones tratadas en este proyecto, infieren un análisis a las diferentes versiones realizadas, a fin de consolidar un aporte artístico en la difusión del acervo cultural.

La propuesta artística se realiza con el Mariachi Morelia, a fin de producir un material musical que no se ha realizado durante veinte años de existencia como agrupación, lo que contribuirá para mejorar la estética del grupo y un alineamiento con la industria musical, que contribuya al cambio de perspectiva en las agrupaciones de Guayaquil, en cuanto a crear una identidad sonora.

⁷ Gatodebarrio58dos, «Julio Jaramillo "Sombras" (1965)», video en YouTube, 2011, <https://youtu.be/cbJWyy5gFuI>.

⁸ Maravillosoraphael, «Raphael -Sombras», video en YouTube, 2011, <https://youtu.be/c8pJSsIG5gU>.

⁹ Icelandicdolphin, «Julio Iglesias – Sombras», video en YouTube, 2011, <https://youtu.be/qw2WtB-7biQ>.

Capítulo I: Marco teórico

Este capítulo aborda los antecedentes que influyen y aportan con recursos utilizados en composiciones, arreglos musicales, trabajos académicos, los cuales aportan en la propuesta artística de hibridación musical. Además, se amplía sobre terminologías y conceptos tratados en el proyecto.

Antecedentes

Los artistas ecuatorianos en la última década han realizado producciones de música ecuatoriana, incorporando a los arreglos musicales ciertos cambios de texturas, colores, ritmos y armonía, con la finalidad de revitalizar las composiciones realizadas en el siglo pasado. También se han realizado nuevas propuestas compositivas con material sonoro y filosófico de las etnias amazónicas y afroecuatorianos en fusiones con ritmos y sonoridades contemporáneas. Además, en las nuevas versiones se mantienen las melodías originales de las canciones reactivando las composiciones realizadas en el siglo pasado. Estos trabajos artísticos aportan herramientas compositivas a fin de formular una propuesta sonora con ritmos ecuatorianos para el ensamble del mariachi.

Con relación a la composición e investigación etnomusicológica está Juan Carlos Franco Cortez, destacado compositor y etnomusicólogo ecuatoriano. Su propuesta artística se enmarca en las vivencias e investigaciones realizadas durante su vida profesional, sus composiciones recurren a los elementos rítmicos, melódicos y filosóficos, propios de las nacionalidades indígenas de la Amazonía y de los afro ecuatorianos del valle del Chota y Esmeraldas. La composición *Longuita Carishina*, aporta con la cualidad de generar contrastes tímbricos, uso de la escala pentatónica, improvisación en modo dórico, fusión con el jazz y el ritmo de la bomba, que permiten visualizar otro ambiente sonoro.¹⁰

En cuanto a propuestas sonoras con un ritmo ecuatoriano y el ensamble del mariachi corresponde a la cantante Paulina Tamayo, quien realiza una hibridación del albazo *Amarguras* con el ritmo del son huasteco y la instrumentación del mariachi. En su

¹⁰ Juan Carlos Franco, «Biografía», juancarlosfrancoinvestigacionycomposicionmusical, acceso 06 de junio de 2021, <https://www.juancarlosfrancoinvestigacionycomposicionmusical.com>.

propuesta mantiene la melodía original, incorpora nuevos estribillos y una métrica ralentizada, logrando una versión sonora de diferente color y textura.¹¹

Por el lado de las hibridaciones sonoras y rítmicas está María Tejada, cantante quiteña la cual realizó estudios en Francia. La mencionada artista propone nuevas sonoridades, métricas y rearmonización al pasillo como también a otros ritmos ecuatorianos. Este proceso de intervención en las composiciones ecuatorianas lo define como «world music» en el cual incorpora sonoridades y estilos de varios géneros musicales del mundo. Su finalidad es exponer y atraer a públicos internacionales con la fusión entre la música ecuatoriana y músicas folclóricas de diferentes lugares del planeta.¹²

Dentro de las producciones universitarias encontramos “El Ecuatorian Albazo”, con la canción *Negra del alma* en Berklee College of Music. Esta nueva propuesta sonora del arreglista Edwin Hidalgo en tiempos de COVID-19, propone una hibridación con el jazz a través de un cuarteto electroacústico compuesto por un dúo femenino, guitarra y charango, aplicando nueva tímbrica, rearmonización, nuevos estribillos, manteniendo la melodía de la canción original.¹³

Por otro lado, con relación al ritmo del pasillo se ha tomado el trabajo de Omar Domínguez Castro, *Análisis armónico y melódico del pasillo ecuatoriano*, del que nos importa la historia, las progresiones armónicas, las forma y las características del pasillo ecuatoriano del siglo XX.¹⁴

Una propuesta artística de Edison Fernando Chinque con *Un Blues para el Alba: EP de albazo y blues*, en el cual mezcla este ritmo afroamericano con el albazo y proporciona un equilibrio entre los dos géneros musicales. Las características armónicas, instrumentación mixta se develan en su composición.¹⁵

¹¹ Paulina Tamayo, «Paulina Tamayo – Amarguras», video en YouTube, 2019, acceso el 20 de diciembre del 2020, https://youtu.be/-MzD_gmXzg0.

¹² La Caja de Pandora, «La Caja de Pandora - María Tejada», video en YouTube, 2019, 01:43, acceso el 20 de diciembre 2020, <https://youtu.be/jvAtK7IIQZI>.

¹³ Berklee College of Music, «Ecuatorian Albazo - Negra del Alma (Edwin Hidalgo Group)», video en YouTube, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=LAW71XNaVoo>.

¹⁴ Omar Domínguez Castro, *Análisis armónico y melódico del pasillo ecuatoriano*, (Guayaquil: M.I. Municipalidad Santiago de Guayaquil, 2016),18-24.

¹⁵ Edison Fernando Chinque Michuy, «Un Blues para el Alba: EP de albazo y blues», (tesis de Licenciatura, Universidad de las Artes, 2020), 6, <https://dspace.uartes.edu.ec/handle/123456789/311>.

Por el lado de la Hibridación y mestizaje de las culturas y su música, se ha tomado como referencia el trabajo de Juan Manuel López, *Hibridación y resistencia cultural*, un estudio realizado con base en una recepción mediática de la agrupación Generación Tsáchila, en la cual se pretende identificar procesos, formas, valores y resistencias a una hibridación cultural.¹⁶

En cuanto a la creación de nuevos pasillos está el trabajo de Ingrid Polanco Sobenis *Creación de cinco pasillos aplicando las técnicas compositivas de Nicasio Safadi y Gerardo Guevara*, este proyecto artístico contribuye con nuevas composiciones aplicando técnicas populares y académicas para ensambles de formato corto.¹⁷

Entre otras investigaciones y proyectos artísticos, *Música, jazz y deconstrucción: Reinterpretación del albazo, danzante y Yaraví tradicionales aplicados al jazz*, el cual se enfoca en ritmos como el albazo, yaraví y danzante, en un concepto de deconstrucción a fin de crear composiciones de jazz, que integren estos principios y se logre enriquecer la música académica en el país.¹⁸

Para realizar una intervención en la música tradicional ecuatoriana es necesario un análisis de las expresiones, creencias, tradiciones de pueblos y nacionalidades, puesto que eso sería el punto de partida para una propuesta de hibridación musical. No obstante, debe impregnar el respeto y valoración de sus elementos culturales en todo proceso de intervención artística.

Hibridación

La mezcla de géneros musicales como también la incorporación de diferentes técnicas de instrumentación y rearmonización a fin de apuntalar un nuevo proyecto artístico, se relaciona con las definiciones de Néstor García Canclini en *Culturas híbridas*.

Néstor García Canclini manifiesta que:

¹⁶ Juan Manuel López Sánchez, «Hibridación y resistencia cultural. Estudio de recepción mediática del grupo musical Generación Tsáchila», (tesis de Maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, 2018), 5, <http://hdl.handle.net/10644/6375>.

¹⁷ Ingrid Polanco Sobenis, «Creación de cinco pasillos aplicando las técnicas compositivas de Nicasio Safadi y Gerardo Guevara», (tesis de Licenciatura, Universidad de las Artes, 2020), 6, <https://dspace.uartes.edu.ec/handle/123456789/557>.

¹⁸ Esteban Encalada, José Washima, «Música, jazz y deconstrucción: Reinterpretación del albazo, danzante y Yaraví tradicionales aplicados al jazz», (tesis de Licenciatura, Universidad de Cuenca, 2012), 8, <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/3184>

Parte de una primera definición: Entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas. A su vez, cabe aclarar que las estructuras llamadas discretas fueron resultado de hibridaciones, por lo cual no pueden ser consideradas fuentes puras.¹⁹

La reconstrucción de la información y actitudes está en constante proceso, incluso en comunidades alejadas de lo urbano. Las mismas que, al tener acceso a la tecnología de la información, adoptan influencias tanto nacionales como internacionales en sus comportamientos y tradiciones. Esta hibridación se consolida a través de la migración, educación, religión y artes, otorgando mayor importancia a lo foráneo, desvalorizando sus propias conceptualizaciones, creencias y actitudes identitarias.

Albert Recasens determina que:

Hasta hace poco, se daba por sentado que las tradiciones musicales podían ser más o menos genuinas y que, a la larga, las culturas simplemente reproducían su modo de vida una y otra vez, reviviendo su origen a partir de sus experiencias actuales, pero conservando un mayor o menor grado de autenticidad. Hoy, en cambio, sabemos que las culturas van absorbiendo influencias exteriores y revigorizando sus prácticas interiores con diversos grados de profundidad, dando cierta continuidad a las tradiciones locales y demarcando los límites que definen lo propio y lo ajeno, lo de unos y lo de otros.²⁰

Las tendencias, ritmos y manifestaciones culturales de los últimos siglos en Latinoamérica se daban por asentado que poseían cierta autenticidad. Sin embargo, actualmente las culturas han pasado por un proceso de mestizaje e hibridación recibiendo “influencias exteriores” y en ciertos casos excluyendo sus propias tradiciones.²¹

¹⁹ García Canclini, *Culturas híbridas...*, 14.

²⁰ Albert Recasens, «Introducción», en *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro Iberoamericano*, (Medellín: 3er Congreso Iberoamericano de Cultura. 2010), 15.

²¹ Recasens, *A tres bandas ...*, 15-16.

Música ecuatoriana

La música ecuatoriana con sus cantos y danzas diversas, según Juan Mullo, cumple funciones en tiempos y espacios. Estas expresiones sonoras están relacionadas a lo agrícola y religioso, también al amor y desamor. Por otro lado, está ligada a los calendarios festivos de los santos patronos en diferentes localidades del Ecuador. Además, define que la cultura mestiza autodenomina “música nacional” a la apropiación de elementos culturales indígenas y lenguaje musical andino.²²

Las composiciones musicales se han utilizado para relatar momentos históricos, sentimentalismos, manifestaciones culturales, denuncia social, las cuales asumen la intención de establecer una comunicación con la sociedad.

Con relación al término música nacional, Ketty Wong expone:

El origen del término *música nacional* como sinónimo de «música ecuatoriana» es incierto. No se han encontrado evidencias que documenten el uso de este término en el siglo XIX. [...] Es posible que esta frase se hiciera popular con las primeras grabaciones de música ecuatoriana realizadas por las compañías discográficas internacionales en las décadas de 1910 y 1920, que los ecuatorianos pudieron haber llamado nacional para distinguirla de la música internacional de moda. [...].²³

La música ecuatoriana mestiza tiene influencia europea, la cual parte desde la conquista de América y está atravesada por diversos procesos de hibridación. Sin embargo, según Ketty Wong solo algunos ritmos compuestos en el Ecuador son considerados por las élites como cultas.

El pasillo

El pasillo es reconocido como un ritmo popular emblemático del Ecuador, que tuvo su mayor auge en el siglo XX. Ha sido nominado ante la UNESCO como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad el 1 de diciembre del 2020. La relación cultural,

²² Juan Mullo Sandoval, «Prefacio» *Música patrimonial del Ecuador*, editado por Juan Pablo Crespo. Vol. 3, (Quito: Fondo Editorial Ministerio de Cultura, 2009), 17, <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/52868.pdf>.

²³ Ketty Wong Cruz, *La música nacional Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*, (Quito: Casa de la Cultura benjamín Carrión), 2013, 62.

expresión de identidad, transmisión de generación en generación, manifestaciones sentimentales son algunos de los requisitos que este ritmo ecuatoriano debió alcanzar para su calificación en esta organización internacional.²⁴

El pasillo es, en esencia, un poema de amor musicalizado. Esta definición describe acertadamente la manera en que los músicos populares componían los pasillos en los años veinte y treinta del siglo pasado: primero seleccionaban poemas con contenidos apropiados que tuvieran consonancia con sus versos, para luego musicalizarlos.²⁵

La forma compositiva popular del siglo pasado sigue facultando la composición de nuevas canciones. Sin embargo, las letras que utilizan para muchas canciones poco conservan esa riqueza literaria. En cuanto a sus acentos rítmicos tuvo cambios, según Ketty Wong de una figuración base de tres negras en el vals, pasó a tener dos corcheas en el primer tiempo, silencio de corchea y corchea en el segundo tiempo y una negra en el tercero. Además, sus progresiones armónicas se basan en la combinación del primero, cuarto y quinto grados en tonalidad menor con una modulación en la segunda parte a «la doble dominante en la tonalidad mayor.»²⁶

Por lo tanto, la urbanidad y poder económico son quienes generan un mercado de exposición de las propuestas sonoras de intérpretes y compositores, siendo los que califican la calidad del producto artístico con base en sus criterios de representatividad.

Edwin Guerrero considera que:

El pasillo es un producto artístico mestizo, urbano, y de la época republicana. En un principio se trató de un baile popular, cuyo nombre se debería según la versión más aceptable, a la manera de bailarlo, está muy emparentado, que requieren espacios por las vueltas y pasos largos que esos ritmos imponen.²⁷

Desde su proveniencia en la península ibérica, transita por Venezuela y Colombia, con su baile de pasos cortos, a diferencia del pasacalle, que también era un ritmo

²⁴ Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, «UNESCO admite nominación del pasillo como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad», Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2020, acceso el 24 de mayo del 2021, <https://www.patrimoniocultural.gob.ec/unesco-admite-nominacion-del-pasillo-como-patrimonio-cultural-inmaterial-de-la-humanidad/>.

²⁵ Wong Cruz, *La música nacional...* 77.

²⁶ Wong Cruz, *La música nacional...* 77.

²⁷ Edwin Guerrero, *Pasillo y Pasilleros del Ecuador*, Vol. 1, (Quito: Abya-Yala Editing, 2000), 29, https://digitalrepository.unm.edu/abya_yala/90.

privilegiado, que disfrutaba la aristocracia. Sin embargo, para los pueblerinos e indios, estaban ritmos como el cachullapi o sanjuanito, a fin evitar que compartieran a igualdad.²⁸

El pasillo se caracteriza por ser escrito en compás ternario $\frac{3}{4}$, migra del vals europeo y, al ser tocado por músicos mestizos de América, cambia sus características rítmicas y sonoras. Según Mario Godoy se lo denominó colombiano en tiempos de la Gran Colombia en el siglo XIX. Las propuestas sonoras de arreglos de pasillos eran interpretadas por las bandas en las retretas públicas. Además, este ritmo transitó del baile de salón de los acaudalados, para en el siglo XX transformarse en canción y alejarse de loailable.²⁹

Según Sylvia Herrera considera que:

En base a la investigación musical de Mario Godoy, el pasillo “serrano”, por la influencia del yaraví suele ser más melancólico y el “costeño” festivo y más rápido. Así, en la Sierra, se reconocen variantes regionales como el pasillo de la Sierra Norte que ha estado muy bien representado por importantes compositores como Carlos Amable Ortiz, Marco Tulio Hidrovo, Guillermo Garzón y Miguel Ángel Cazares; el de la Sierra Sur: el pasillo azuayo de Francisco Paredes Herrera y Rafael Carpio Abad y el pasillo lojano de Segundo Cueva Celi y Salvador Bustamante.³⁰

En la discografía del pasillo se destacan como pioneros a Nicasio Safadi y Enrique Ibáñez, los cuales partieron un 4 de junio de 1930 a New York, grabando treinta y ocho canciones ecuatorianas, entre ellos el pasillo *Guayaquil de mis amores*, apoyados por el empresario ilustre Don José Domingo Feraud, producción que se terminó el mismo día de su llegada al país, un momento histórico para la identidad nacional.³¹

La forma musical del pasillo es A B A, con una introducción o estribillo de cuatro hasta doce compases, en tonalidad menor la parte A y en la parte B, la tonalidad cambia a mayor. Otra característica es una variación al movimiento allegro, creada por Enrique Espín Yépez. En cuanto a los instrumentos más utilizados en el pasillo, encontramos a la

²⁸ Guerrero, Pasillo ..., 29.

²⁹ Sylvia Herrera, «La identidad musical del Ecuador: el pasillo», *revista Ricit*, N°4, 2012, 61-63, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4181034>.

³⁰ Herrera, «La identidad...», 64.

³¹ María Magdalena Muñoz Vasco, «Identidades musicales ecuatorianas: diseño, mercadeo y difusión en Quito de una serie de productos radiales sobre música nacional», tesis de licenciatura, Universidad Politécnica Salesiana, 2009, 137-142, <http://dspace.ups.edu.ec/handle/123456789/2577>.

guitarra y el requinto. Entre los pasillos más reconocidos están: *Sombras*, *El Aguacate*, *Alma en los labios*, *Ángel de luz*, *Esposa*, *Acuérdate de mí*, *Romance de mi destino*, *Tu y yo*, *Invernal*, *Guayaquil de mis amores*, *Sendas distintas*, *Pasional*, *Reír Llorando*, *El espantapájaros*, aunque estos dos últimos no tenían letra, María Tejada compuso la letra a la composición de Guevara.³²

Imagen 1: **Estribillo del pasillo Sombras**



Fuente: Emilio Bueno.³³

El pasillo, como emblema ecuatoriano, tiene su día en el calendario ecuatoriano, desde que el presidente de la república Sixto Durán Ballén decretó en 1993 que cada primero de octubre debe celebrarse el día Nacional del Pasillo, en honor a la fecha del natalicio de Julio Jaramillo Laurido, digno exponente de la música ecuatoriana y latinoamericana, sobre todo del pasillo. En esta fecha se realizan conciertos, visitas al mausoleo de J.J., concursos y charlas en honor a este ritmo que resuena en la memoria de los ecuatorianos y muchos foráneos.³⁴

El albazo

Según Luis Humberto Salgado, es el resultado de un yumbo fusionado con el danzante, de los cuales resulta el aire típico, albazo y alza en compás de 3/4, lo que califica

³² Muñoz Vasco, «Identidades musicales ...», 143-144

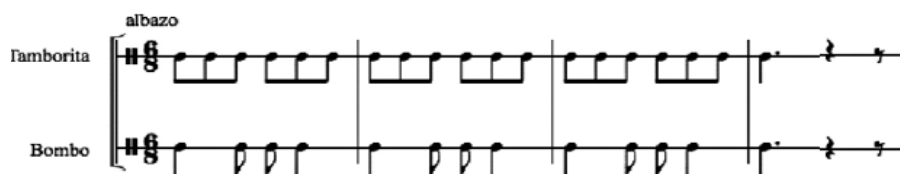
³³ Emilio Bueno, «Pasillo Sombras arreglo para piano», musescore.com, acceso el 28 de junio del 2021, https://musescore.com/user/28577826/scores/6196169?share=copy_link.

³⁴ Foros Ecuador, «El Pasillo Ecuatoriano ¿Qué es? Historia y origen de este género musical», forosecuador, 25 de julio 2019, acceso el 8 de mayo del 2021, <http://www.forosecuador.ec/forum/ecuador/educaci%C3%B3n-y-ciencia/186920-el-pasillo-ecuatoriano-%C2%BFqu%C3%A9-es-historia-y-origen-de-este-g%C3%A9nero-musical>.

como una “danza criolla de espíritu vivaz”. En cambio, para Gerardo Guevara, el albazo es un yaraví que aumenta su velocidad hasta convertirse en un lamento de danza, que utiliza el compás de 6/8.³⁵ Según Juan Mullo, las composiciones en este ritmo ecuatoriano se alinean a celebraciones de rituales andinos de sus santos patronos, que se realizan en “el alba” o al amanecer. Es el inicio de un día de fiesta, con bailarines y los priostes que pagan por esta, arribando a la santa misa de las seis de la mañana. Durante el desayuno con los priostes se entonan albazos y se realizan coreografías, marcando un ritmo de 6/8, acentuando el primer tiempo, la guitarra es protagonista en la interpretación del albazo, aunque en las bandas de música el tambor redoblante realiza la fórmula rítmica del rasgado en la guitarra.³⁶

El albazo es un ritmo festivo y alegre que se ha identificado con la serranía, es mestizo e indígena, interpretado con guitarra y requinto, dúos, tríos, con pingullo, bombo y caja. También con bandas de pueblo e institucionales, anunciando el amanecer de las festividades. Estas tradiciones están vigentes en las provincias de Pichincha, Tungurahua, Azuay y Chimborazo. Entre algunas celebraciones tenemos: el Domingo de Ramos en Licán, San Pedro de Alausí en junio 29, día de la Cruz en Cayambe, los bailes de cintas en Tisaleo, que son acompañados por canelazos con aguardiente y chicha de jora del maíz.³⁷ La rítmica del considerado primer albazo, *Albacito*, de 1865 utilizada por Juan Agustín Guerrero en su composición, fue compuesta en el compás de 6/8, este documento es el primero en referenciar el inicio del este género.³⁸

Imagen 2: Esquema de la rítmica del albazo



Fuente: Revista Traversari.³⁹

³⁵ Mullo Sandoval, *Música patrimonial...*, 53-55.

³⁶ Mullo Sandoval, *Música patrimonial ...*, 64- 65.

³⁷ Foros Ecuador, «El Albazo Ecuatoriano ¿Qué es? Historia, instrumentos y otras características», <http://www.forosecuador.ec/forum/ecuador/educaci%C3%B3n-y-ciencia/191912-el-albazo-ecuatoriano-%C2%BFqu%C3%A9-es-historia-instrumentos-y-otras-caracter%C3%ADsticas>.

³⁸ Julio Andrade, «Reflexiones sobre un tema controversial: El Albazo», *Traversari*, N.º 08, 2020, 18-19, https://issuu.com/libreriacce/docs/traversari_8.

³⁹ Andrade, “Reflexiones ...», 24.

Para Julio Andrade existe una vinculación de ritmos que están dentro de la rítmica del albazo, entre ellos el cachullapi, saltashpa, capishca, bomba, alza, chilena y samba ecuatoriana, en compas de 6/8. La guitarra es la que aporta melodía y armonía, a la vez con su rasgueo adiciona las complejidades rítmicas. El tiempo fuerte está en el primero y quinto tiempo, generando una sensación de síncopa y de pulso ternario.⁴⁰

De acuerdo a un análisis rítmico del albazo *Amaneciendo* de Benítez y Valencia, se genera un cambio en el acento del bajo, cuando expone la primera parte de la voz, por lo que genera una combinación binaria y ternaria; sin embargo, el rasgueo de la guitarra se mantiene en la primera fórmula rítmica.⁴¹

Imagen 3: **Rítmica del Albazo en el bajo**



Fuente: Transcrita por el autor.

El Mariachi en México

Una tradición reconocida por la UNESCO desde el 27 de noviembre 2011, en su declaración de Patrimonio Cultural Inmaterial plantea que:

El mariachi es una música tradicional y un elemento fundamental de la cultura del pueblo mexicano. Los mariachis tradicionales cuentan con dos o más músicos vestidos con indumentaria regional, inspirada en el traje de charro, que interpretan un amplio repertorio de canciones acompañándose con instrumentos de cuerda.⁴²

⁴⁰ Andrade, “Reflexiones ...”, 20.

⁴¹ Periodista2013, «Albazo Amaneciendo Dúo Benítez y Valencia», video en YouTube, 2013, acceso el 10 de diciembre 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=WAIU1O7b4sg>.

⁴² UNESCO, «El Mariachi, música de cuerdas, canto y trompeta», ich.unesco.org, 2011, acceso el 6 de mayo del 2021, <https://ich.unesco.org/es/RL/el-mariachi-musica-de-cuerdas-canto-y-trompeta-00575>

Existen varias versiones sobre el inicio del mariachi en México. Una es la proveniencia desde la palabra francesa *mariage* en 1838, otra se deriva del nombre de la madera con la que se construían los tablados para bailes de géneros mexicanos. En Techaluta, Jalisco se sospecha que es la unión de María y shi-son, que en lenguaje coca significa sones que cantaban en honor a la Inmaculada Concepción por 1528.⁴³

Los grupos autóctonos de músicos fueron conocidos en Jalisco desde el siglo diecinueve con el nombre de mariachi. El origen de la denominación ha sido muy controvertido; la explicación más acertada es la que afirma que descende de la palabra francesa *mariage*, resultado de la respuesta a unos soldados franceses cuando, en aquellos aciagos días de la intervención francesa, presenciaron la fiesta de boda de unos rancheros, animada por un rústico conjunto de músicos.⁴⁴

Esta versión de la palabra mariachi es la más difundida, incluso está en el diccionario de la Real Academia Española, definido como un grupo que interpreta música y danzas mexicanas.⁴⁵

Para Jesús Jauregui, el descubrimiento de «la carta de Rosamorada- Nayarit» enviada a Guadalajara por el «padre Cosme Santa Anna», ya incluye la palabra mariachi, una década antes de la intervención francesa (1850), lo que contradice incluso la afirmación de intelectuales como Alfonso Reyes publicada en 1959. Con relación a esta carta, Jauregui afirma que:

La carta de Rosamorada permite constatar el uso de la palabra mariachi con la acepción de fandango una década antes de la intervención francesa, mientras el diario del padre Aguilar da testimonio de su empleo para designar al grupo de músicos tres años antes del segundo imperio mexicano. Ambos manuscritos dejan sin fundamento la versión del bautizo francés para una

⁴³ Fernanda Meneses, «¿Cuál es el origen del mariachi en México?», *mexicorutamagica.mx*, acceso el 20 de mayo del 2021, <https://mexicorutamagica.mx/2020/11/27/cual-es-el-origen-del-mariachi-en-mexico>.

⁴⁴ Flocela Trujillo Z., "El mariachi: música mexicana por excelencia.", *El Mensajero*, May 4, 2008, SS6. Gale OneFile: Informe Académico, acceso el 20 de mayo del 2021, https://link.gale.com/apps/doc/A185820968/GPS?u=uartes_ec&sid=GPS&xid=aa145e58.

⁴⁵ Mariachi: del fr. *mariage* 'matrimonio'. Música y baile populares mexicanos procedentes del estado de Jalisco. Orquesta popular mexicana que interpreta mariachis. Cada uno de los componentes de un mariachi. Conjunto instrumental que acompaña a los cantantes de ciertas danzas y aires populares mexicanos. Fuente: Diccionario de la Real Academia Española, acceso 30 de diciembre 2020, <https://dle.rae.es/mariachi>.

institución que, a la postre y luego de transformaciones importantes, se convertiría en el símbolo musical de México.⁴⁶

En ese documento, se relaciona al «mariachi» como un grupo de músicos que animan las reuniones sociales o celebraciones religiosas; los cuales atentaban con las buenas costumbres, por lo tanto, no eran preferidos por los curas y las élites sociales. Se los relacionaba con escándalos y borracheras en las celebraciones y festejos que realizaba la clase obrera durante el siglo XIX.⁴⁷

En la presidencia de Porfirio Díaz (1905), invitaron a un cuarteto de Justo Villa para festejar el onomástico del jefe de estado, que coincidía con la celebración de la Independencia de México. Este grupo Coculense fue considerado por su originalidad en la interpretación de música tradicional con la vihuela, el violín y el guitarrón, adquiriendo presencia regional. A la vez tuvo que cambiar su estética acogiéndose a «la vestimenta del charro» con la firme idea de exponer lo típico mexicano ante autoridades honorables de otros países como EE.UU.⁴⁸

El ensamble del mariachi moderno se comercializa adoptando un formato más amplio con la incorporación de la trompeta y más violines, nuevos estilos de ejecución, vestimenta y la voz como principal en la melodía. También se expanden a otros ritmos como la balada, bolero y la ranchera, a fin de musicalizar sentimientos, emociones de la vida rural y tradiciones mexicanas. La Plaza Garibaldi, El Parián en Tlaquepaque y la Plaza de los Mariachis en Guadalajara son sitios de exposición artística de los mariachis, además, la radiofónica XEW aporta con la promoción y difusión del charro cantor.⁴⁹

El mariachi arriba al siglo XX con una participación activa e incorpora varios ritmos. Héctor Vega comenta que:

Su repertorio incluye sones, jarabes, música para fandangos, y música para bailes como el vals y el chotis. Su instrumentación se compone de cuerdas,

⁴⁶ Jesús Jáuregui, *El Mariachi. Símbolo musical de México*, (México: Samillana Ediciones Generales, 2007), 171, acceso el 20 de mayo del 2021, <https://doku.pub/download/el-mariachi-simbolo-musical-de-mexico-jesus-jauregui-pdf-z0xj1v762jln>.

⁴⁷ Jáuregui, *El mariachi...*, 171-172.

⁴⁸ José Eduardo Villalobos Graillet, *Identidad, autenticidad y transnacionalización: evaluando la historia del mariachi*, (Múnich: Editorial GRIN GmbH, 2015), 4, https://www.academia.edu/14727302/Identidad_autenticidad_y_transnacionalizaci%C3%B3n_evaluando_la_historia_del_mariachi.

⁴⁹ Villalobos Graillet, «Identidad, ...», 6-8.

violines, guitarrones, vihuelas, jaranas, arpas, salterios y guitarras. Pero es durante la revolución mexicana que su andar por las ciudades impulsa en cierto sentido su participación más activa como una representación de los músicos profesionales del pueblo.⁵⁰

Su representatividad cultural exige mejorar técnicas y repertorios que aportan en la expresión musical. Tanto que son acogidos por las producciones cinematográficas el cual se convirtió en un medio de difusión internacional para este ensamble y artistas nuevos como Pedro Infante, Jorge Negrete, entre otros, los cuales en base a su éxito alcanzado debían grabar varias películas al año, un estereotipo que incluía «mariachis y mucho tequila.»⁵¹

El mariachi en Guayaquil

Según la entrevista realizada al Sr. Osvaldo Espinoza Flores, el mariachi tiene sus inicios a partir de año 1976, se conforma con el mariachi Perla del Pacífico del cual su fundador fue el Sr. Humberto Núñez. La primera agrupación fue conformada por Marco Antonio el Rey, Osvaldo Espinoza, Otto Matute, Juanito Alvear y Chelo Meza, Hugo López y Hugo Cuadrado, con la dirección musical de Núñez. Al inicio de sus actividades artísticas tocaban exclusivamente para las élites sociales. Posteriormente se dispersan los músicos, reducen precios y forman agrupaciones como Yucatán, Jalisco, Cielito Lindo, gracias a la propaganda en televisión y otros medios de comunicación.⁵²

Según Paola Madero del mariachi Cielito Lindo, «cuando comenzamos la gente no conocía la palabra mariachi en la ciudad de Guayaquil», promocionaban tocando frente a entidades bancarias como el Banco Central del Ecuador. «En aquellos tiempos estaban de moda las orquestas» y tríos, por ello, las contrataciones eran muy distantes, hasta que

⁵⁰ Héctor Vega, «La música tradicional mexicana: entre el folclore, la tradición y la world music», *Historia Actual Online*, Nro.23, 2010, 162, acceso el 1 de junio del 2021 <https://historia-actual.org/Publicaciones/index.php/hao/article/view/506>.

⁵¹ Vega, «La música tradicional ...», 163.

⁵² Osvaldo Espinoza Flores (director del mariachi Guadalupano), entrevista realizada por el autor, 21 de junio del 2021, https://uartesec-my.sharepoint.com/:v/g/personal/wilson_cajo_uartes_edu_ec/ERg007ihYB5FrSw_1ncoAhMBqWGcH_f3KSA3m3q7d1pzKAA?e=jRb7bT.

se asociaron con un restaurante de comida mexicana del cual se les adjudicó el nombre, alcanzando internarse en los agrados del público.⁵³

El mariachi enamora, alegra, reconcilia, glorifica, celebra, a través de sus interpretaciones en cada serenata reciben halagos y emociones diferentes. En tanto que para Naime Solórzano la difusión de la música mexicana que se produjo a través de las películas y discografía de la época de oro del mariachi, además de una novela colombiana ha permitido seguir vigente al mariachi en Guayaquil y otras provincias, por esa razón el músico de mariachi debe estar en constante renovación de repertorios e imagen.⁵⁴

El huapango

Este ritmo mexicano que está relacionado con la tarima y el zapateado, es controversial por su etimología y también por la dificultad en la interpretación a causa de sus acentos rítmicos binarios y ternarios. Para una interpretación prolija los músicos y cantantes desarrollan una preparación disciplinada tanto en el ritmo, melodía y armonía, además, una buena técnica vocal e interpretación.

Huapango es: una corrupción de la palabra fandango. Es un término proveniente de la lengua náhuatl que quiere decir “lugar donde se coloca la madera”, o sea, la tarima para el baile. Es una contracción de las palabras Huasteca y Pango, siendo éste el nombre alternativo del río Pánuco. El equivalente del llamado es jarocho, o un aire popular en décimas rimadas. Tipo de canción popular mexicana que existe en dos variedades, el huapango jarocho y el huapango ranchero.⁵⁵

Está compuesto en compás de 3/4 y 6/8 (Huapango de Moncayo) una de las características principales es la polirritmia, que genera acentos rítmicos binarios y

⁵³ Paola Madero, «Historia de un mariachi inicios en Guayaquil-Ecuador», video en YouTube, 2020, 01:32, acceso el 20 de junio del 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=XM6ItRqYAYw>.

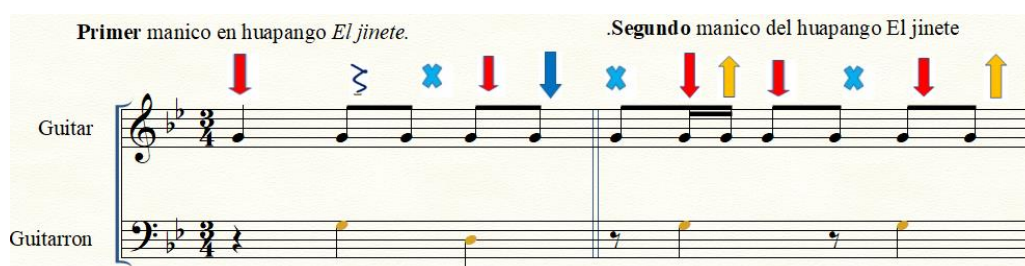
⁵⁴ Naime Solorzano Macias (director del mariachi Guadalajara), entrevista realizada por el autor, 17 de junio 2021, https://uartesec-my.sharepoint.com/:v/g/personal/wilson_cajo_uartes_edu_ec/ETnKPnPBSB1NIHQdaTAK-IEBqMpD8CM6d-O54YcT11sJLA?e=yfQLbG.

⁵⁵ Música de México, «Huapango de Moncayo, la obra musical más emblemática de México» *musicaenmexico.com*, 2019, acceso 18 de junio del 2021, https://musicaenmexico.com.mx/huapango-de-moncayo-obra-emblematica-mexico/#Que_es_el_huapango.

ternarios lo que le proporciona su dinámica en el género. Para cantar un huapango deben tener una voz privilegiada y técnica vocal aplicada al huapango, ya que muchos de ellos tienen falsetes y necesitan de recursos vocales tanto en hombres como en mujeres, evitando molestias en las cuerdas vocales y logrando un buen falsete.⁵⁶

Los clásicos como la *Malagueña*,⁵⁷ *Cielo rojo*, *Cielito lindo huasteco*, *El jinete*, *Cucurrucucú Paloma*, *La verdolaga* siguen interpretándose con el mariachi Vargas de Tecalitlán,⁵⁸ en el cual se destaca con el falsete Arturo Vargas.⁵⁹ Según el investigador Pável Granados, las composiciones más reconocidas son *La malagueña*, *El mil amores*, *La madrugada*, *La verdolaga*, *Huapango torero*, *El sinaloense*, *Serenata Huasteca*, *El jinete*, *El pastor*, entre otros son clásicos del huapango.

Imagen 4: Base rítmica del huapango



Fuente: Transcrita por el autor.

El son huasteco

El ritmo del son huasteco es una variante que se desarrolló en el área de La Huasteca.⁶⁰ Entre sus características están el canto de coplas, el baile en tarima, trío conformado por violín, jarana huasteca y la quinta huapanguera entonando un ritmo

⁵⁶ 20minutos, «El huapango, género representativo de México que el tiempo superó», *20minutos.com*, acceso 06 de junio del 2021, <https://www.20minutos.com.mx/noticia/97859/0/el-huapango-genero-representativo-de-mexico-que-el-tiempo-supero/>.

⁵⁷ Laura Restrepo, «Miguel Aceves Mejía- La Malagueña», video en YouTube, 2010, <https://youtu.be/LLPekLFTBz4>.

⁵⁸ Gonzayajin «Mariachi Vargas de Tecalitlán huapangos de Rubén Fuentes», video en YouTube, 2008, <https://youtu.be/--MUjmdj9sU>.

⁵⁹ Mariachi Vargas oficial, «Mariachi Vargas de Tecalitlán - El Pastor», video en YouTube, 2017, <https://youtu.be/vCnFS0NvgaY>.

⁶⁰ La Huasteca: está conformada por: «Veracruz, San Luis Potosí, Hidalgo, Tamaulipas y pequeñas porciones de Querétaro y Puebla» acceso el 20 de julio del 2021, <http://www.elem.mx/genero/datos/19>.

fiestero. Este ensamble se utiliza en fiestas relacionados al ciclo de vida como: onomásticos, bodas, nacimientos, también para fiestas patronales, tanto de la Virgen de Guadalupe como también a la patrona de los músicos Santa Cecilia. Sin embargo, al migrar los músicos a las grandes urbes se vinculan con otras expresiones modificando sus líricas y formas de interpretación, las cuales son utilizadas de regreso al lugar de origen del músico. Estos cambios han servido para formalizar un mercado artístico alineado a la entonación de sones huastecos y huapangos.⁶¹

Imagen 5: **Base rítmica del son huasteco**

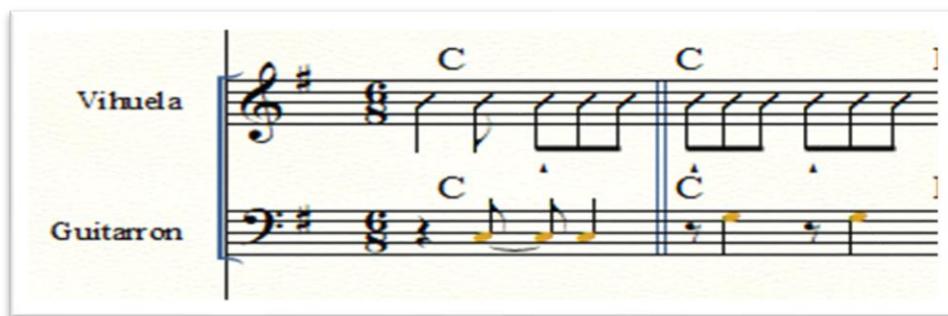


Imagen 5: Base rítmica del son huasteco. Fuente: Transcrita por el autor

En cuanto a su ritmo está escrito a seis por ocho y sus acentos son binarios y ternarios un poco más vivo que el huapango, entre 100 y 120 BPM, utilizan progresiones del I, IV, V, en la música tradicional y también usan el falsete en sus líneas melódicas. En el mariachi moderno tenemos al mariachi Sol de México de José Hernández, que interpreta sones huastecos como: La petenera, El mil amores, El pañuelo, demostrando el virtuosismo en sus instrumentistas y voces.⁶²

⁶¹ Rosa Virginia Sánchez García, “Lírica del son huasteco”, *Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura INBA*, 2018, acceso el 22 de mayo del 2021, <http://www.elem.mx/genero/datos/19>.

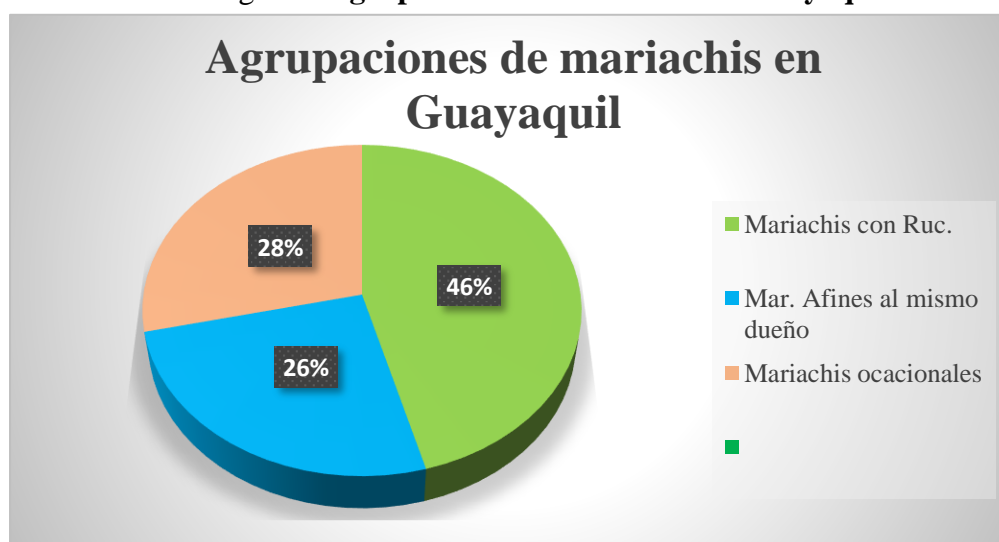
⁶² Nexus Gracia, «Popurrí huasteco mariachi sol de México», Mariachi Sol de México, video en YouTube, 2015, <https://youtu.be/B7II-6CLDAg>.

Capítulo II

Panorama del mariachi en la ciudad de Guayaquil

Para efecto de concebir información verificada, se ha realizado entrevistas con los integrantes de la Asociación de Mariachis en Guayaquil. A continuación, se presenta información concerniente a la población del mariachi en Guayaquil y la existencia de arreglos musicales de ritmos ecuatorianos.

Imagen 6: Agrupaciones de mariachis en Guayaquil

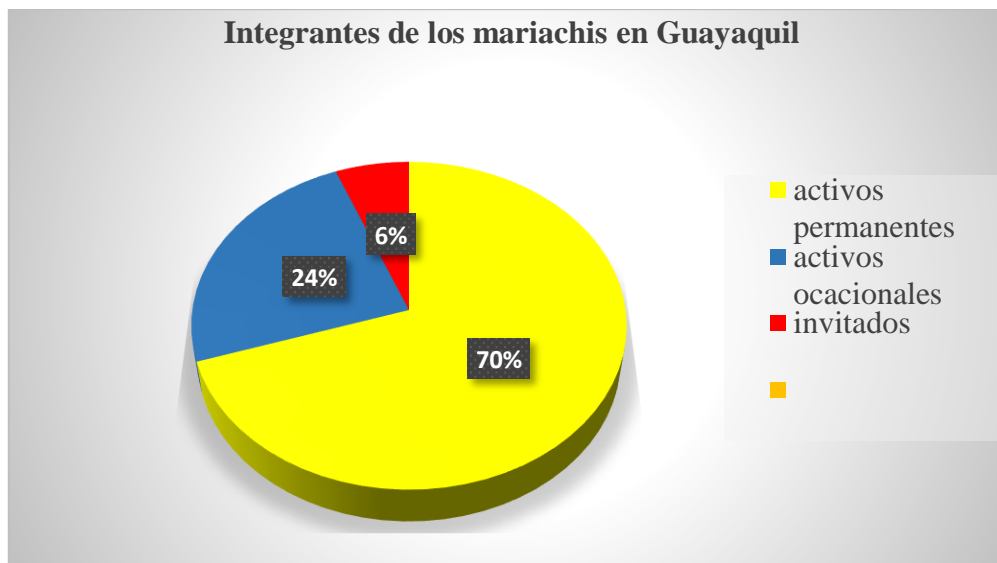


Fuente: Realizada por el autor.

Según la presidenta de la Asociación de mariachis en Guayaquil existen muchos nombres de mariachis, pero no todos se han integrado aun al grupo. A causa de la pandemia del COVID-19 se conformó voluntariamente esta asociación. Por lo tanto, expone que en la ciudad Perla del Pacífico existen treinta y dos mariachis con denominación, local, Ruc y publicidad visible. También otros nombres que suelen ser de agrupaciones que tienen el mismo local, con los cuales se aproxima a cincuenta denominaciones, por ejemplo: el mariachi Imperial tiene otro grupo como Real Azteca, el Mariachi Loco con el Bronco, Perla de Guayaquil con el Auténtico, Luz de luna con Amor de luna, y muchos más. Adicionalmente están los músicos que tienen su nombre

artístico o una denominación de mariachi, con los cuales sumarían unos setenta y dos grupos.⁶³

Imagen 7: **Integrantes de los mariachis en Guayaquil**



Fuente: Realizada por el autor.

En Guayaquil existen entre 400 a 500 músicos que conforman los grupos de mariachis. Entre ellos se encuentran músicos académicos, empíricos, nacionales y extranjeros. Siendo en consideración de Norman Lasso más de la mitad músicos venezolanos que están dependiendo del mercado laboral del mariachi. De ellos un aproximado al 70% trabajan asiduamente con las agrupaciones, el 24% son ocasionales, tanto que un 6 % son músicos invitados.⁶⁴ A causa de la pandemia se unieron las agrupaciones en una asociación informal que aún no cuenta con una validación de las autoridades. Para Feliz Olaya es necesario que se constituya un ente regulador entre músicos y directores a fin de mejorar el mercado laboral en múltiples aspectos. Además, considera que el RUAC no es la solución para frenar la informalidad de músicos extranjeros que regalan su trabajo.⁶⁵

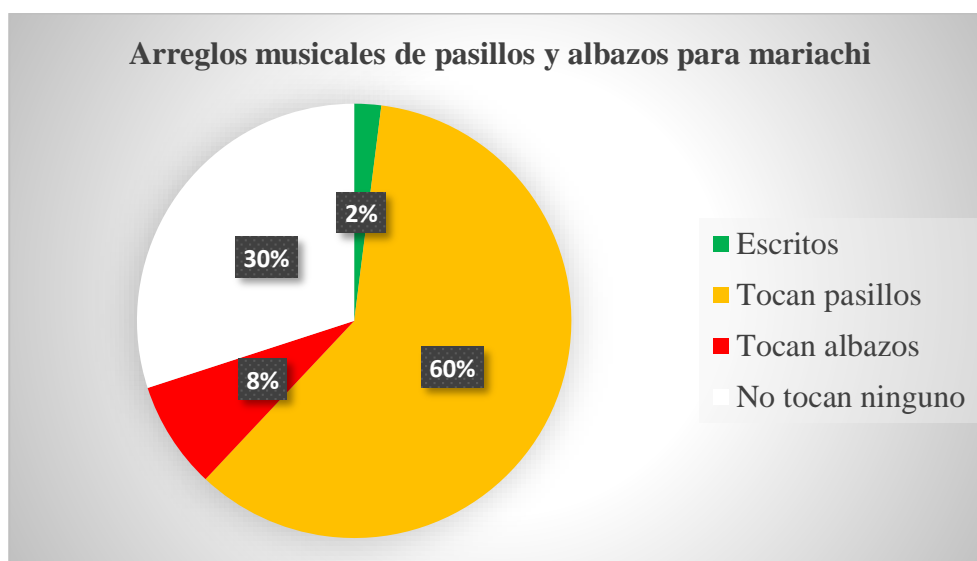
⁶³ Lourdes Loor (director del Mariachi Mezcal), entrevista realizada por el autor, 21 de junio 2021, https://uartesec-my.sharepoint.com/:u:/g/personal/wilson_cajo_uartes_edu_ec/EdcQmDks-zZHhjFctdzVmTgBy-4UKnm_WhvzDKXH1zXuXO?e=pW0MmX.

⁶⁴ Norman Lasso (director del mariachi Bronco), entrevista realizada por el autor, 20 Julio del 2020, https://uartesec-my.sharepoint.com/:v:/g/personal/wilson_cajo_uartes_edu_ec/EQOT5XoVZy1KhRYRGT0pMjQBpY5DJiVhKFu5trn5ublzJg?e=S5VgHr.

⁶⁵ Félix Olaya Medina (director del mariachi Oro de México), entrevista realizada por el autor, 20 de julio 2021, <https://uartesec->

Con relación a la existencia de arreglos musicales híbridos en las agrupaciones de mariachis de Guayaquil, tanto músicos como directores de diferentes agrupaciones coinciden en la poca producción y existencia de los mismos. El cantante Fabián Mendoza manifiesta que tiene la intención de producir canciones como el *Aguacate*, *Alma en los labios* con un buen arreglo musical, como lo ha realizado Charlie Zaa, hay que lograr un buen material para que se propague fuera de las fronteras patrias. También comenta Alfonzo Torres que ama las canciones ecuatorianas, desde luego al contar con músicos de trayectoria puede interpretar exigentes solicitudes en sus presentaciones, pero aún no ha realizado ninguna producción musical de estudio con arreglos de música nacional.⁶⁶

Imagen 8: Arreglos musicales de pasillos y albazos para mariachi



Fuente: Realizada por el autor.

A partir de entrevistas y reuniones de trabajo se ha podido constatar que la producción de arreglos musicales con ritmos ecuatorianos para el ensamble de mariachi es mínima. Cabe destacar que un sesenta por ciento de los mariachis han interpretado pasillos, aunque los albazos solo llegan a un 8%, también existe un 30% los cuales no interpretan ningún ritmo ecuatoriano porque están dedicados exclusivamente a música

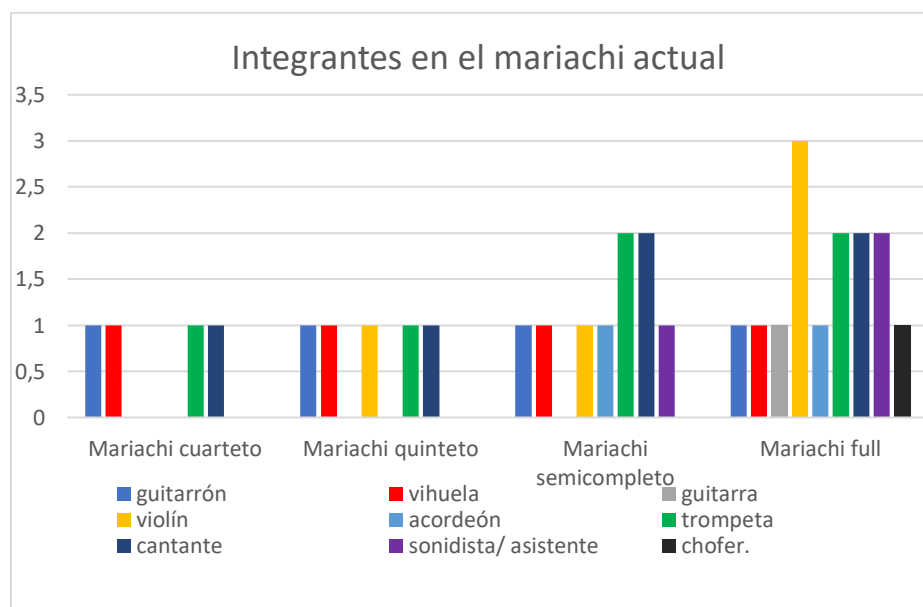
my.sharepoint.com/:v:/g/personal/wilson_cajo_uartes_edu_ec/EW60pgTkUzpJoaqMceDdbTIgB-3qzSDvVFQUjPvjK9Or66g?e=yQdIRA.

⁶⁶ Alfonzo Torres (director del mariachi El Rey), entrevista realizada por el autor, 20 de julio 2021, https://uartersec-my.sharepoint.com/:v:/g/personal/wilson_cajo_uartes_edu_ec/EcveK84TU-5CI5B7GdOq8sABKqafkXbyzokcDlCdf5mnEA?e=KDCbII.

ranchera. Siendo Oswaldo Espinoza el único que conserva un arreglo para mariachi del pasillo Sombras.⁶⁷

Con relación a la estructura del mariachi en Guayaquil existen varios formatos. Para Norman Lasso la base de su grupo es de cinco músicos de los cuales cuatro son hermanos y un estudiante al cuál él le enseñó, están distribuidos en: un guitarrón, una vihuela, una trompeta, un cantante y el acordeón. Sin embargo, si el cliente sugiere más músicos, se puede complacer solicitando apoyo a otras agrupaciones.⁶⁸ La instrumentación es variable, siendo los violinistas más escasos, según Milton Morán solo existen seis ecuatorianos que tocan en mariachis de Guayaquil.⁶⁹ El mariachi completo o de concierto según Ernesto Chauca se conforma a partir de diez integrantes: dos violines, guitarra, vihuela, guitarrón, acordeón, dos trompetas y dos cantantes. Con un grupo similar se acompañaba a Juan Gabriel, Christian Castro, Julio Zabala, Margarita Rosa de Francisco, Ana Gabriel, entre otros artistas internacionales.⁷⁰

Imagen 9: **Integrantes en el mariachi actual**



Fuente: realizado por el autor.

⁶⁷ Espinoza, entrevista.

⁶⁸ Lasso, entrevista.

⁶⁹ Milton Morán (musico de la Orquesta Sinfónica de Guayaquil), conversación con el autor, 02 de agosto del 2021.

⁷⁰ Ernesto Chauca Pilco (director de la banda C.T.E.), conversación con el autor, 26 de Julio del 2021.

Las entrevistas a los integrantes de los mariachis ubicados en la calle Gómez Rendón han permitido elaborar estas tablas con aproximaciones, por cuanto no se ha podido concretar una reunión con todos los músicos y directores de agrupaciones a fin de recibir información de sus agrupaciones. También se usó el recurso de la plataforma Zoom, facilitando el acceso a los músicos que no pasan en el sector de los mariachis.

Para finalizar Naime Solórzano considera que al trabajar para un conglomerado pluricultural ha sido indispensable contar con excelentes músicos ecuatorianos como Ernesto Chauca, Pablo y Roberto Morocho, Efraín Ojeda, Oswaldo Espinoza, los cuales provienen de orquestas, tríos, grupos folclóricos, bandas militares donde han cultivado ritmos ecuatorianos, por lo tanto, conocen y son capaces de improvisar al momento de recibir alguna solicitud, pero señalan la importancia de tener arreglos musicales bien estructurados para el ensamble del mariachi.⁷¹

⁷¹ Solorzano, entrevista.

Capítulo III: Propuesta Artística

Análisis de los arreglos musicales realizados a seis canciones del siglo XX, con una versión para instrumentación de mariachi

El presente proyecto tiene como objetivo producir pasillos y albazos híbridos a partir de las composiciones realizadas en el siglo XX. En primer lugar, se realiza un previo análisis de las canciones seleccionadas, reconociendo su estructura, forma, progresiones, ritmo melodía y armonía. En segundo lugar, se propone una nueva estructura con nuevos estribillos, pero manteniendo la línea melódica de la voz, con leve rearmonización. Adicionalmente se propone el desarrollo de motivos, nuevos patrones rítmicos, solos de trompeta, armonía funcional, armonía modal, acordes de séptima, tensiones homofónicas y melódicas, movimientos directos y contrarios. Además, se realiza un diseño sonoro con cada familia instrumental, destacando a cada instrumento del ensamble según su función y registro. En efecto, la aplicación de estilemas tanto de la música ecuatoriana como de la música mexicana propone una hibridación musical entre estos ritmos.

Análisis del arreglo al pasillo *Ángel de luz*

En el pasillo *Ángel de Luz*, se propone una hibridación entre este género y el huapango, sus estilemas se combinan a fin de otorgar una nueva textura y sonoridad. También se aplican dinámicas, contrastes armónicos y melódicos asignando motivos en contra melodías y estribillos a las diferentes familias instrumentales. Además, se propone el falsete, una técnica vocal utilizada en el huapango, la cual otorga un escape de la melodía original. En la siguiente tabla se adiciona información en cuanto a los recursos utilizados:

Tabla 1: Análisis del arreglo al pasillo *Ángel de luz*

Tonalidad	Dm/ Re menor	
Forma (A B A B)	Introducción pasillo (8 compases)	Estribillo 2 Parte A1 (16 compases)

	<p>Estribillo (10 compases)</p> <p>Parte A - 12 compases)</p> <p>Falsete - 8 compases)</p> <p>Parte B - 16 compases)</p>	<p>Parte B1 (16 compases)</p> <p>Instrumental parte A -16 compases.</p> <p>Parte B3 - 17 compases.</p>
Compás	Ternario 3/4 y 6/8	
Tempo	Moderato $\text{♩} = 90$ BPM pasillo. Huapango $\text{♩} = 60$	
Extensión voz	G3 hasta F5.	
Textura	Melodía acompañada	
Patron rítmico		
Estructura del ensamble	Voz contralto, 2 trompetas, 3 violines, vihuela, guitarrón y acordeón.	
Recursos melódicos	<p>Uso de terceras y sextas en dúo.</p> <p>Uso de tensiones en las contra melodías.</p> <p>Polifonía en las trompetas.</p> <p>Intervalos de octava, séptima menor quinta disminuida.</p> <p>Cromatismos y escala pentatónica en el violín.</p> <p>Aproximaciones cromáticas.</p> <p>Falsete de cuatro. compases en la voz.</p> <p>Bordoneo ascendente y descendente.</p> <p>Figuras en blancas, negras con punto, negras, corcheas, silencio de corchea y semicorcheas.</p>	
Recursos armónicos	<p>Cadencia perfecta (V7 al Im)</p> <p>Dominante secundarios. (V7 al IVm)</p> <p>(V7 al bIII) (susV7 al Im)</p> <p>Two five. (IIdim7 V7b9 Im6)</p> <p>Triadas y cuatríadas.</p>	

<p>Progresiones armónicas</p>	<p>Introducción Im, bVII, bVI, Vm, IVm, bIII, IIdim, Im.</p> <p>Estrillo cambio de ritmo IVm7, bIII:maj7, IIm7(b5), susV7/Im, Im6, IIm7(b5) A7 Im</p> <p>Parte A Im, susV7/VI, V7, IIdim7 susV7/I, Im. V7/IVm, IIm7(b5), IVm, bVI7, bIII:maj7, IIm7(b5), V7, Im.</p> <p>Parte B V7/IVm VII:dism7 V/IV IVm7 bVII7</p> <p>Falsete bIII:maj7 IIdim7 V7 Im</p> <p>Parte C IIdim7 V7 Im V7/IV IVm7 bVII7 bIII:maj7 IIdim7 V7 Im</p> <p>Estrillo 2 Círculo de Cuartas ascendentes IVm7, bVII7, bIII:maj7, bVImaj7, bII7, susV7/IV, V7</p> <p>Parte A instrumental Im bVImaj7 V7 Im V7 susV7/I Im V7/IV, bVIIIm7, V7/IV, IVm (Mixolidio b913) IVmaj7 IIdim7 V7 Im</p> <p>Final Im bIIImaj7* IIm7(b5) V7b9 Im6</p>
--------------------------------------	---

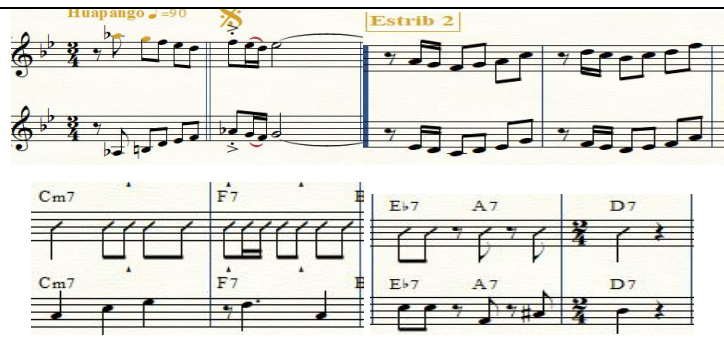
Fuente: Realizada por el autor.

Arreglo híbrido del Pasillo *Alma en los labios*

En la estructura del pasillo ecuatoriano se usa, en ciertos casos, una frase de la canción para la enunciación instrumental o vocal antes del estribillo. Este recurso se

aplica en el nuevo arreglo musical, a fin de otorgar un contraste dinámico a la composición. Esta hibridación también incorpora una rearmonización con el uso de dominantes secundarios sustitutos tritonales, con el objetivo de generar un movimiento armónico sin deteriorar la esencia de la composición intervenida. La siguiente tabla expone recursos utilizados en este arreglo:

Tabla 2: Análisis del arreglo con el pasillo *Alma en los labios*

Tonalidad	Gm/ Sol menor	
Forma (A B A B)	Enunciación – 7 compases. Estribillo – 9 compases. Parte A – 16 compases. Estribillo 2 – 8 compases. Parte B – 22 compases.	Estribillo – 9 compases. Parte A1 – 16 compases. Parte B1 – 22 compases. Fin – 4 compases.
Compás	Ternario 3/4.	
Tempo	Huapango ♩ = 90 BPM	
Extensión voz	A4 hasta A5	
Textura	Melodía acompañada	
Patron rítmico		
Estructura del ensamble	Voz tenor, 2 trompetas, 3 violines, vihuela, guitarrón, acordeón.	
Recursos melódicos	<ul style="list-style-type: none"> • Uso de terceras, cuartas y sextas en dúo y trío. Movimiento contrario en las trompetas. • Uso de tensiones en las contra melodías. • Agógica en inicio de primera parte. • Intervalos de cuarta justa, terceras y segundas mayores y menores. • Aproximaciones cromáticas. 	

	<ul style="list-style-type: none"> Figuras en blancas, negras con punto, negras, corcheas, silencio de corchea y semicorcheas.
Recursos armónicos	<p>Cadencia perfecta (V7 al Im)</p> <p>Dominantes secundarias (V7 al IVm, V7 al V)</p> <p>Dominantes sustitutas (susV7/II IIm7(b5), susV7/V)</p> <p>Acordes de sexta</p>
Progresiones armónicas	<p>Enunciación</p> <p>IVm7 V7 bIIIImaj7 bIII susV7/II IIdim7 V7 (Cm7 F7 Bbmaj7 Ebmaj7 Abmaj7 Am7(b5) D7)</p> <p>Estribillo</p> <p>bIIIImaj7 bVII7 bVI7 V7 Im7 m bVII bVI 7 V7 (Bbmaj7 F7 Ebmaj7 D7 Gm7 F7 Eb7 A7 D7)</p> <p>Parte A</p> <p>Im susV7/V V7 IVm7 bVI7 V7 IVm7 V7b9 Im (Gm Eb7 D7 Cm7 Eb D7 Cm7 D7 Im6)</p> <p><i>Im V7/IV IVm bIII V7 Im</i></p> <p><i>Gm G7 Cm Bb D7 Gm</i></p> <p>Estribillo 2</p> <p>bVII7 bVI6 susV7/V V7 Im V7 bVI7 V7 Im (F7 Bb6 A7 D7 Gm D7 Gm D7 Eb7 D7 Im)</p> <p>Parte B</p> <p>D7 Gm G7 Cm7 F7 Bb7 (V7 Im V7 Im7 bVII7 bIII7)</p> <p>V7/ IVm bVII7 bIII Im V7/V V7 III V7 Im (G7b9 Cm F7 Bb Gm A7 D7 Bb D7 Gm)</p>


Fuente: Realizada por el autor.

Análisis del pasillo *Sombras*

En el arreglo híbrido del pasillo *Sombras*, se propone una nueva introducción que precede a una cadencia de V7 Im con la trompeta. En la primera parte se realiza una rearmonización utilizando sustitutos tritonales, también se usan recursos dinámicos y agógicos en la interpretación vocal. Además, se generan contrastes tímbricos en las contra

melodías y estribillos, con estilemas del pasillo y huapango. A continuación, una tabla referente a la estructura rítmica, melódica y armónica.

Tabla 3: Análisis del arreglo al pasillo *Sombras*

Tonalidad	Am/ La menor	
Forma (A B B)	Introducción acordeón, violines (8 compases) Solo de trompeta (15 compases) Parte A voz (19 compases) Estribillo2 (13 compases) Parte B voz (20 compases) Estribillo 2 (9 compases)	Parte B voz (20 compases) Puente (8 compases) Parte A voz (19 compases) Estribillo2 (13 compases) Parte B voz (20 compases) Repetición del ultimo verso (4 compases)
Compás	Ternario 3/4	
Tempo	Pasillo/ Huapango ♩ = 90 BPM	
Extensión voz	C3 hasta G4	
Textura	Melodía acompañada	
Patron rítmico		
Estructura del mariachi	Voz tenor, solo de trompeta. Dúo de trompetas, trío de violines, vihuela, guitarrón. Acordeón	
Recursos melódicos	<ul style="list-style-type: none"> • Uso de terceras y sextas en dúo • Uso de tensiones • Cadencia V7(#9) Im en la trompeta. • Melodía con mordentes, apoyaturas y grupeto. • Uso de arpeggios, bordoneos en el bajo. • Intervalos de segunda tercera mayores y menores, quinta y cuarta justa, sexta menor, séptima menor quinta disminuida en la voz. • Apoyaturas, ligaduras expresivas, mordentes, staccato, tremolo. • Aproximaciones cromáticas • Bordoneo ascendente y descendente 	

	<ul style="list-style-type: none"> Figuras en blancas, negras con punto, negras, corcheas, silencio de corchea y semicorcheas.
Recursos armónicos	Cadencia perfecta (V7 al Im) Dominante secundarios (V7 al IVm) Two five (IIIm V7 I) Dominante deceptivo susV7/I al V7
Progresiones armónicas	Introducción Am G F E7 (Im bVII bVI V7) Dm7 G7 C F Bb7 E7 (IIIm V7 Imaj7 bVII susV7/I V7) Intercambio modal. Solo de trompeta E7#9 Im Parte A Am E7 Am G F E7 (Im V7 Im bVII bVI V7) Dm E7 Am11 Im6 (IV V7 Im11 Im6) Am A7 Eb Dm E7 Bb7 Am6 (Im V7/IV susV7/I Im V7 susV7/I Im6) Estrillo 2 E7 Dm7 Bb7 Am G7 Cmaj7 Dm E7 (V7 Im susV7/I Im bVII7 bIIImaj7 IVm7 V7) Am G F E7 Am Bm7(b5) E7 Am6 (Im bVII7 bVImaj7 Im <i>II</i> dim7 V7 Im6) Parte B E7 am7 Fmaj7 Cmaj7 (V7 Im7 bVII bIII) E7 Bb7 Am A7 Dm7 G7 Cmaj7 E7 Am (V7 susV7/I Im V7/IV IV7 bIIImaj7 V7 Im) Puente Dm G7 Cmaj7 Fmaj7 E7 Am A7 (IVm bVII7 Bb E7 susV7/I V7.


Fuente: Realizada por el autor.

Análisis del arreglo del albazo *Amaneciendo*

Para el arreglo del albazo *Amaneciendo* se incorpora una enunciación con la primera estrofa de la composición original con un trío de voces, prosigue el acordeón con una frase en armonía modal de Mi frigio. También se aplica un contraste en los violines y nuevos motivos rítmicos en la vihuela y guitarrón. En cuanto al uso de estilemas de los ritmos del son huasteco, son aplicados en varias secciones del arreglo, con la finalidad de

otorgar un carácter fiestero y a la vez académico. En la siguiente tabla se amplía la información de esta composición.

Tabla 4: Análisis del arreglo del albazo *Amaneciendo*

Tonalidad	Em/ Mi menor
Forma (A B B)	<p>Enunciación (5 compases)</p> <p>Introducción (8 compases)</p> <p>Estribillo acordeón (8 compases)</p> <p>Parte A voz (16 compases)</p> <p>Estribillo (4 compases)</p> <p>Parte B voz (16 compases)</p> <p>Segunda parte del tema instrumental (19 compases)</p> <p>Parte B voz 2 (16 compases)</p>
Compás	Ternario 6/8
Tempo	Albazo ♩ = 90 BPM Anacrúsico
Extensión voz	E3 hasta G4
Textura	Melodía acompañada
Patron rítmico	
Estructura del mariachi	<p>Voz y trío</p> <p>Guitarrón vihuela 2 trompetas, tres violines, acordeón.</p>
Recursos melódicos	<ul style="list-style-type: none"> • Uso de terceras y sextas en dúo. • Uso de tensiones. • Escala menor natural y menor armónica.

	<ul style="list-style-type: none"> • Uso de arpeggios. • Modo frigio. • Escala menor natural y armónica. • Intervalos de segunda tercera mayores y menores, sexta menor, cuarta justa (quinta aumentada). • Pregunta y respuesta. • Apoyaturas Aproximaciones cromáticas. • Figuras en blancas, negras, corcheas, silencio de corchea.
Recursos armónicos	<p>Cadencia perfecta (V7 al Im), Dominante secundarios (V7 al IVm), Modo frigio Em.</p>
Progresiones armónicas	<p>Enunciación bIIIImaj7 bVI7 V7/I Im6</p> <p>Introduction Em7 Dm7 Fmaj7 Em7 (I7 bVIIIm7 bII maj7 Im7)</p> <p>Parte instrumental A C Bm7 Em7 (bVImaj7 Vm7 Im7) G B7(b9) Em bIIIImaj7 V7(b9) Im7</p> <p>Puente B7 Em7 (V7 Im7) Gmaj7 B7 Em69 bIIIImaj7 V7 Im9</p> <p>Parte A voz C Bm7 Em7 (bVImaj7 Vm7 Im7) Gmaj7 B7(b9) Em bIIIImaj7 V7(b9) Im7</p>

	<p>A1</p> <p>Gmaj7 Bm7 Fmaj7 Em7</p> <p>bIII Vm7 bIIIma7 Im7</p> <p>Gmaj7 Bm7 Em7 D7 Cma7 B7 Em7</p> <p>bIII V7 Im7 bVII7 bVIImaj7 V7 Im7</p> <p>A2</p> <p>B7 Em7</p> <p>(V7 Im7)</p> <p>Falsete</p> <p>Gmaj7 Fmaj7 Em9</p> <p>bIIIIma7 bIIIma7 Im9</p> <p>Parte B</p> <p>Gmaj7 B7 Em7</p> <p>(bIIIImaj7 V7 Im7)</p> <p>Gmaj7 Ab°7 Am7 Bb°7 B7(b9)</p> <p>bIIIImaj7 bVI°7 Vim bV°7 V7 Im7</p>
--	---


Fuente: Realizada por el autor.

Análisis del arreglo del albazo *Tormentos*

Para esta versión del albazo *Tormentos* se aplican técnicas en la interpretación del violín y el acordeón, inicia con una escala pentatónica con nuevos motivos rítmicos en la armonía. La enunciación se realiza con las trompetas acompañadas del ritmo y estilemas del son huasteco. También se mantiene la armonía del tema interpretado por Benítez y Valencia en las dos partes de la canción a fin de generar un contraste armónico en los estribillos y puente. En la siguiente tabla se adiciona más detalles del arreglo musical realizado:

Tabla 5: Análisis del arreglo con el albazo *Tormentos*

Tonalidad	Em/ Mi menor
Forma (A B C D C D)	Introducción (14 compases)

	<p>Parte A Instrumental (9 compases)</p> <p>Estribillo (8 compases)</p> <p>Parte A voz (9 compases)</p> <p>Estribillo (8 compases)</p> <p>Parte B voz (11 compases)</p> <p>Estribillo 2 (8 compases)</p> <p>Parte C (12 compases)</p> <p>Estribillo</p> <p>Parte D (13 compases)</p> <p>Estribillo 3 (8 compases)</p> <p>Parte D 13 compases.</p> <p>Puente</p> <p>(8 compases)</p> <p>Se repite estribillo 2 y las partes C y D para fin.</p>
Compás	Ternario 6/8
Tempo	Albazo ♩. = 90 BPM
Extensión voz	E3 hasta A4
Textura	Melodía acompañada
Patron rítmico	 <p>The image displays four staves of musical notation. The top staff is a vocal line in treble clef with a 'pizz.' marking above it. The second staff is a guitar accompaniment in treble clef, showing a rhythmic pattern with three Em7 chords. The third staff is a bass line in bass clef with a complex rhythmic pattern. The fourth staff is a bass line in bass clef with a complex rhythmic pattern.</p>
Estructura del ensamble	<p>Voz y trio</p> <p>Guitarrón vihuela 2 trompetas, tres violines, acordeón.</p>

Recursos melódicos	<ul style="list-style-type: none"> • Uso de terceras, cuartas y sextas en dúo • Uso de tensiones, • Escala pentatónica, • Modo Lidio en el estribillo 2 estribillo. • Intervalos de segunda tercera mayores y menores, sexta menor, cuarta justa (quinta aumentada). • Apoyaturas. • Pizzicato en los violines. • Trémolos en el acordeón. • Figuras blancas con punto, negras, corcheas, silencio de corchea, semicorcheas.
Recursos armónicos	<p>Cadencia perfecta (V7 al Im) en final</p> <p>Enlace de tres acordes con intercambio modal (Im7 bIIImaj7)</p> <p>Dominante secundario (V7/IV IVm)</p>
Progresiones armónicas	<p>Introduction</p> <p>Em7 Dm7</p> <p>(Im7 bVIIIm) frigio.</p> <p>Enunciación instrumental parte A</p> <p>Em6 Cmaj7 Am7 F6 Em</p> <p>(Im7 bVIImaj7 IVm bII6 Im)</p> <p>Estribillo</p> <p>Em7 Bm7 Fmaj7 Em7 Gmaj7 Bm7 Am7 Em6</p> <p>(Im7 Vm7 bIIImaj7 Im7 bIIIImaj7 Vm7 IVm7 Im6)</p> <p>Parte A</p> <p>Em6 Cmaj7 Am7 F6 Em7</p> <p>(Im6 bIIIImaj7 IVm7 bII6 Im7)</p> <p>Estribillo 1</p> <p>Em7</p> <p>(Im7)</p> <p>Parte B</p> <p>C E7 Am F6 Em6</p>


	<p>(bIIImaj7 V7/IV IVm bII6 Im6)</p> <p>Estribillo 2</p> <p>Em7 Bm7 Am7 Em7</p> <p>(Im7 Vm7 IVm7 Im7)</p> <p>Parte C</p> <p>Am7 Fmaj7 Em7</p> <p>(bVI IVm Im)</p> <p>Estribillo 3</p> <p>Em7</p> <p>(Im7)</p> <p>Parte D</p> <p>C E7 Am F6 Em6</p> <p>(bIIImaj7 V7/IV IVm bII6 Im6)</p> <p>Puente</p> <p>Em7 Bm7 Fmaj7 Em7 Gmaj7 D7 F7 Em7</p> <p>Im7 Vm7 *bIIImaj7 Im7 bIIImaj7 V7/IV susV7/I Im7</p>
--	---

Fuente: Realizada por el autor.

Análisis del albazo *Ingratitud*

La idea principal en el arreglo del albazo *Ingratitud* es provocar un ambiente sonoro híbrido, que entrelace los estribillos creados con la melodía de la composición original. En primera instancia, se realiza una enunciación a un tempo lento sostenuto con un trío de violines, para continuar con un cambio de ritmo aplicando acentos del albazo. Se incorporan, también, contrastes sonoros con los diferentes instrumentos del mariachi, una rearmonización a toda la composición combinado con un puente y un intercambio modal, cerrando con un estilema común en los sones mexicanos. Las técnicas aplicadas han sido adaptadas para obtener un diferente entorno sonoro. Además, los giros modales condensan el contraste armónico. Sin embargo, en la interpretación vocal, se realiza un leve rubato alterando la figuración de la melodía original. A fin de ampliar la información se propone la siguiente tabla:

Análisis del arreglo con el albazo *Ingratitud*

Tonalidad	Am/ La menor
Forma (A B B)	<p>Parte A Instrumental (16 compases)</p> <p>Estribillo (8 compases)</p> <p>Parte A voz (24 compases)</p> <p>Estribillo (8 compases)</p> <p>Parte B voz (24 compases)</p> <p>Parte instrumental B (24 compases)</p> <p>Estribillo (8 compases)</p> <p>Parte B voz (24 compases)</p>
Compás	Ternario 6/8
Tempo	Albazo ♩ = 110 BPM
Extensión voz	E3 hasta A4
Textura	Melodía acompañada
Patron rítmico	
Estructura del ensamble	<p>Voz y trio</p> <p>Guitarrón vihuela 2 trompetas, tres violines, acordeón.</p>
Recursos melódicos	<ul style="list-style-type: none"> • Uso de terceras, cuartas y sextas en dúo • Uso de tensiones • Modo frigio en estribillo. • Contrastes sonoros con técnicas del violín. • Escala menor natural y armónica

	<ul style="list-style-type: none"> • Intervalos de segunda tercera mayores y menores, sexta menor, cuarta justa (quinta aumentada). • Apoyaturas • Figuras blancas con punto, negras, corcheas, silencio de corchea.
Recursos armónicos	<p>Cadencia perfecta (V7 al Im) en final</p> <p>Dominante deceptivo (V7/Im bVI)</p> <p>Dominante secundaria V7/IVm)</p>
Progresiones armónicas	<p>Enunciación parte A</p> <p>E7 C E7 Am (V7/Im bVI V7/Im Im)</p> <p>Am F Adim Em (IVm bII IVdim Im)</p> <p>Estrillo</p> <p>Em (Im)</p> <p>Parte A</p> <p>C E7 Am (bVI V7/Im Im)</p> <p>E7 C E7 Am (V7/Im bVI V7/Im Im)</p> <p>F Adim Em (bII IVdim Im)</p> <p>Parte B</p> <p>C (bVI)</p> <p>E7 C E7 Am (V7/Im bVI V7/Im Im)</p> <p>F Adim Em (bII IVdim Im)</p>

Fuente: Realizada por el autor.

Producción y realización del concierto

Ciertas consideraciones se tomaron en cuenta para la estructura y desarrollo de la siguiente etapa, entre ellas el staccato en las trompetas como las que utilizó Miguel Martínez en el mariachi Vargas, mordentes en el acordeón, pizzicato, col legno, ligaduras menos prolongadas con el violín, limitar tensiones en los acordes para la vihuela, limitar

estructuras rítmicas y melodías en el guitarrón, bajar la velocidad de los albazos, armonización paralela en las voces, entre otras.

La práctica instrumental con arreglos diferentes a su contexto laboral crea complicaciones al realizar el ensamble de los arreglos musicales híbridos. Por lo tanto, se decide ensayar por familias para realizar un análisis básico de las partes en honor al tiempo apremiante. Es evidente que a pesar de los ensayos personalizados se necesita un ensamble con todo el grupo, situación que no es fácil realizar a menudo por las complicaciones en la salud, estudios y trabajos de los integrantes. Entonces se produce un cambio de estrategia decidiendo a grabar por familias de instrumentos en un home estudio según la disposición de tiempo de los instrumentistas y voces.

Con relación a la armonización con acordes de séptima y tensiones en la vihuela, ha sido necesario facilitar al vihuelista Ronny Arias, una revisión de las estructuras de acordes, a fin de mejorar los enlaces. En ese sentido se revisa todos los acordes primeramente por separado y luego las progresiones de cada frase. De esta manera lúdica se vence las dificultades en cuanto a la utilización de acordes con séptima y ciertas tensiones, como también en la lectura rítmica de los motivos creados para este proyecto en compás de 3/4 y 6/8.

Por otra parte, el trabajo con las voces ha sido de carácter empírico a causa de la falta de entrenamiento en lectura de partituras. Entonces de similar manera que se ha realizado con los músicos que leen poco, también se hacen revisiones lúdicas discerniendo cada motivo y frase melódica a entonarse. Además, se proporciona audios con las melodías originales y las pistas del nuevo arreglo a fin de corregir afinación e interpretación de las canciones.

Comprometerse en un proyecto musical en corto tiempo ha resultado un reto para el director y los músicos de la agrupación, ya que en más de veinte años ha sido imposible realizar un proyecto de producción musical con algo nuevo en el ámbito del mariachi. Frente a esto se abren varias posibilidades de mejorar la calidad interpretativa y continuar realizando producciones con una identidad sonora.

Las técnicas de interpretación y arreglos musicales usadas en este proyecto se han acoplado a las facultades de los integrantes, con el propósito de alivianar el tiempo de ensayo. Sin embargo, para entonar cada motivo con buena calidez necesita un esfuerzo de cada participante aplicando la hibridación propuesta.

En cuanto al equipo de grabación se ha provisto de una consola Behringer X32 Producer para realizar una toma en directo, micrófonos SM 58 y SM 57 para los instrumentos y cantantes, también se usa un micrófono de condensador AKG 420 para las voces. A fin de facilitar la edición se utiliza una DAW de PRO TOOLS 10 HD con una IMac versión 10, para la grabación multicanal con monitores presonus.

El área de grabación del video se dispone de un área de diez metros cuadrados para realizar tomas en varios planos y ángulos. Se utilizan dos cámaras de alta resolución con una iluminación adecuada para obtener buena claridad en la realización del video. Se dispone del local a partir de catorce horas hasta el cierre de grabación, aproximadamente dos de la mañana. Los monitores del escenario, cableado, pedestales, micrófonos, atriles y vestuario son proporcionados por el mariachi Morelia Internacional, en tanto que la parte digital lo provee Cajo Réconds. Se inicia con la prueba de sonido verificando todas las líneas de entrada y salida a la consola digital x32 de Behringer, conectada a una IMac con software Pro Tools 10 HD, posteriormente se realizan tomas de prueba dejando todo listo para iniciar a las seis pm con todos los músicos invitados.

Es controversial lo que puede suceder en un concierto en vivo, razón por la cual había previsto una grabación con algunos instrumentos en caso de una emergencia por los constantes problemas de salud que habían tenido los músicos en los últimos meses. Sin embargo, era prioritario la grabación multipista del audio y el video en tiempo real a fin de aplicar ciertas agógicas que son complejas seguir en una pista pregrabada. Finalmente se realizó una toma híbrida entre instrumentos pregrabados y otros en vivo, concluyendo la grabación a la una de la mañana del 01 de agosto. Una experiencia agotadora pero satisfactoria a la vez, en vista de las consecuencias adicionales que sucedieron. Por otro lado, la camaradería de los colegas y mi familia pasó a un gran momento antes del rodaje y al final, saboreando varios piqueos mexicanos y ecuatorianos. Finalmente, la edición del trabajo se realizó durante la primera y segunda semana de agosto, con el propósito de tener los audiovisuales antes de la pre defensa, como estaba programado.

Capítulo IV: Conclusiones y recomendaciones

Conclusiones

A partir del análisis de problemáticas que fundamentaron la hipótesis de este proyecto artístico, se puede decir que la investigación realizada a los músicos y directores de mariachis de Guayaquil permitió conocer la insuficiente existencia de arreglos musicales de ritmos ecuatorianos para el formato de mariachi.

El proyecto realizado, que en sus objetivos propone la producción de seis arreglos híbridos para ensamble de mariachi, ha contribuido significativamente con la amplia demanda existente de arreglos musicales de ritmos ecuatorianos.

La metodología aplicada, con relación al análisis de producciones musicales del siglo XX, en cuanto a su ritmo, melodía, armonía, forma y textura, aportó con recursos sonoros para aplicar una hibridación entre los ritmos del albazo y el son huasteco, y el pasillo con el huapango.

Las entrevistas de campo, por su lado, permitieron conocer capacidades y cualidades de los integrantes de la asociación a fin de realizar una propuesta sonora que aporte en su desarrollo artístico.

Las sonoridades logradas durante el proceso de hibridación musical, en cuanto a sus nuevas estructuras rítmicas propuestas y las texturas logradas, aportaron herramientas a músicos y arreglistas que se integren a realizar nuevas propuestas sonoras con el mariachi.

El acuerdo con los músicos del Mariachi Morelia Internacional, en cuanto a la producción musical del proyecto de hibridación, permitió que se realice la grabación del concierto final.

A medida que avanzó el trabajo artístico, se creó un blog,⁷² en el cual se compartió un link con las partituras individuales para la instrumentación del mariachi utilizada en el

⁷² Blog del proyecto de Hibridación musical: <https://cajoprom.blogspot.com/2021/07/hibridacion-del-pasillo-y-el-albazo-con.html>.

proyecto, con la finalidad de ampliar la gestión de intercambio cultural con la comunidad de mariachis de Guayaquil y, posiblemente, el mundo.

Recomendaciones

Con la finalidad de que se amplíen gestores de proyectos culturales en relación a la producción de arreglos musicales para el ensamble del mariachi y otros ensambles, es oportuno sugerir lo siguiente:

Investigar previamente diferentes producciones musicales de diversos géneros y tipos de ensamble, esto aporta el generar nuevas ideas rítmicas, melódicas y armónicas, también la creación de diferentes texturas que cada compositor o arreglista propuso en su obra.

Las técnicas de instrumentación aplicadas al ensamble deben ser pensadas en las posibilidades interpretativas del mismo, así se evitarán extensos ensayos o continuas reediciones del arreglo musical.

Es recomendable previsualizar el arreglo a través de un software de edición de partituras o DAW a fin de elaborar diferentes propuestas que suelen utilizarse durante la construcción del arreglo musical.

Para producir un buen material sonoro hay que contar con músicos de buen nivel interpretativo, caso contrario retrasa el avance del proyecto, generando más gastos y pérdida de tiempo.

El propósito de alcanzar un producto híbrido genera controversias, por ello es recomendable tener una carta de compromiso con la agrupación involucrada a fin de que las dos partes valoricen independientemente sus contribuciones al proyecto.

Finalmente, invito a la comunidad de arreglistas a continuar desarrollando proyectos artísticos híbridos con las diferentes agrupaciones de mariachis de Guayaquil, insertándose en un mercado laboral que no se ha desarrollado en las últimas décadas a diferencia de otras ciudades como Riobamba, Quito y Cuenca.

Referentes bibliográficos

- Andrade, Julio. «Reflexiones sobre un tema controversial: El Albazo». Traversari, N.º 08. 2020. 18-27. https://issuu.com/libreriacece/docs/traversari_8.
- Chinque Michuy, Edison Fernando. «Un Blues para el Alba: EP de albazo y blues». Tesis para Licenciado en Producción Musical y Sonora. 2020. <https://dspace.uartes.edu.ec/handle/123456789/311>.
- Domínguez Castro, Omar. *Análisis melódico y armónico del pasillo ecuatoriano*. Guayaquil: M.I. Municipalidad Santiago de Guayaquil, 2016.
- Encalada, Esteban, José Washima. «Música, jazz y deconstrucción: Reinterpretación del albazo, danzante y Yaraví tradicionales aplicados al jazz». Tesis de Licenciatura. Universidad de Cuenca. 2012. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/3184>.
- Fernández de la Cuesta, Ismael. «El patrimonio musical iberoamericano en el “concierto” mundial». En *Memorias del II Encuentro Internacional de Musicología*. Editado por Mario Godoy Aguirre. Vol. 1. Loja: Ministerio de Cultura del Ecuador, 2012. https://www.academia.edu/18026748/MEMORIAS_DEL_II_ENCUESTRO_INTERNACIONAL_DE_MUSICOLOGIA_DE_LOJA_Musicolog%C3%ADa_de_sde_Ecuador_Vol_1_Editor_Mario_Godoy_Aguirre_Gr%C3%A1ficas_Argenis_Quito_2012.
- Franco, Juan Carlos. «juancarlosfrancoinvestigacionycomposicionmusical.com». 16 de 10 2016. Acceso 06 de junio de 2021. <https://www.juancarlosfrancoinvestigacionycomposicionmusical.com>.
- García Canlini, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2013.
- González, Juan Pablo. «Música popular urbana en la América Latina del siglo XX». En *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro Iberoamericano*. Medellín: 3er Congreso Iberoamericano de Cultura, 2010. 205-217. https://www.academia.edu/14703857/A_Tres_Bandas_Mestizaje_Sincretismo_e_Hibridaci%C3%B3n_en_el_Espacio_Sonoro_Iberoamericano_Madrid_SEACE_X_y_AKAL_Ediciones_2010.
- Guerrero, Edwin. *Pasillo y Pasilleros del Ecuador*. Vol. 1. Quito: Abya-Yala Editing, 2000. https://digitalrepository.unm.edu/abya_yala/90.
- Guerrero, Fidel Pablo. «Nuevos apuntes sobre los géneros musicales ecuatorianos». En *Revista musical Edo II época*. 2012. <https://musicuce.files.wordpress.com/2018/11/generos-musicales-pgg.pdf>.
- Jáuregui, Jesús. «El Mariachi. Símbolo musical de México». México: Samillana Ediciones Generales, 2007. Acceso el 20 de mayo del 2021. <https://doku.pub/download/el-mariachi-simbolo-musical-de-mexico-jesus-jauregui-pdf-z0xj1v762jln>.
- López Sánchez, Juan Manuel. «Hibridación y resistencia cultural. Estudio de recepción mediática del grupo musical Generación Tsáchila». Tesis de Maestría. Universidad Andina Simón Bolívar. 2018. <http://hdl.handle.net/10644/6375>.
- Muñoz Vasco, María Magdalena. «Identidades musicales ecuatorianas: diseño, mercadeo y difusión en quito de una serie de productos radiales sobre música nacional».

- Tesis de Licenciatura. Universidad Politécnica Salesiana. 2009. <http://dspace.ups.edu.ec/handle/123456789/2577>.
- Polanco Sobenis, Mayerlyn. «Creación de cinco pasillos aplicando las técnicas compositivas de Nicasio Safadi y Gerardo Guevara», Tesis de Licenciatura. Universidad de las Artes. 2020. <https://dspace.uartes.edu.ec/handle/123456789/557>.
- Recasens, Albert. «Introducción», en *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro Iberoamericano*. Medellín: 3er Congreso Iberoamericano de Cultura, 2010. https://www.academia.edu/14703857/A_Tres_Bandas_Mestizaje_Sincretismo_e_Hibridaci%C3%B3n_en_el_Espacio_Sonoro_Iberoamericano_Madrid_SEACE_X_y_AKAL_Ediciones_2010.
- Sandoval Mullo, Juan. «Prefacio». Música patrimonial del Ecuador. Editado por Juan Pablo Crespo. Vol. 3. Quito: Fondo Editorial Ministerio de Cultura, 2009. 17-22. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/52868.pdf>.
- Trujillo Z., Flocela. "El mariachi: música mexicana por excelencia". El Mensajero, May 4, 2008, SS6. Gale OneFile: Informe Académico. Accessed May 20, 2021. https://link.gale.com/apps/doc/A185820968/GPS?u=uartes_ec&sid=GPS&xid=a145e58.
- Vega, Héctor. «La música tradicional mexicana: entre el folclore, la tradición y la world music». Historia Actual Online. Nro.23. 2010. 162. Acceso el 1 de junio del 2021. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3671093>.
- Villalobos Graillet, José Eduardo. «Identidad, autenticidad y transnacionalización: evaluando la historia del mariachi». Munich: Editorial GRIN GmbH, 2015. https://www.academia.edu/14727302/Identidad_autenticidad_y_transnacionaliza_ci%C3%B3n_evaluando_la_historia_del_mariachi.
- Wong, Ketty. «El pasillo rocolero en el imaginario de los ecuatorianos». *En Memorias del II Encuentro Internacional de Musicología*. Editado por Mario Godoy Aguirre. Vol. 1. Loja: Ministerio de Cultura del Ecuador, 2012. 238-256. https://www.academia.edu/18026748/MEMORIAS_DEL_II_ENCUENTRO_INTERNACIONAL_DE_MUSICOLOGIA_DE_LOJA_Musicolog%C3%ADa_de_sde_Ecuador_Vol_1_Editor_Mario_Godoy_Aguirre_Gr%C3%A1ficas_Argenis_Quito_2012.
- Wong Cruz, Ketty. *La música nacional Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura benjamín Carrión, 2013.
- Wong, Ketty. «La música nacional: una metáfora de la identidad nacional ecuatoriana» Revista Debate. 2011. <http://hdl.handle.net/10469/3598>.

Webgrafía

- 20minutos. «El huapango, género representativo de México que el tiempo superó». 20minutos.com.mx. Acceso 06 de junio del 2021. <https://www.20minutos.com.mx/noticia/97859/0/el-huapango-genero-representativo-de-mexico-que-el-tiempo-supero/>.
- Bajo palabra noticias. «Huapango, género mexicano que el tiempo está olvidando». bajopalabra.com. Acceso el 02 de julio 2021. <https://bajopalabra.com.mx/huapango-genero-mexicano-que-el-tiempo-esta-olvidando>.
- Foros Ecuador. «El Albazo Ecuatoriano ¿Qué es? Historia, instrumentos y otras características». Forosecuador.ec. 25 de julio 2019. Acceso el 8 de mayo del 2021. <http://www.forosecuador.ec/forum/ecuador/educaci%C3%B3n-y-ciencia/191912-el-albazo-ecuatoriano-%C2%BFqu%C3%A9-es-historia-instrumentos-y-otras-caracter%C3%ADsticas>.
- Foros Ecuador. «El Pasillo Ecuatoriano ¿Qué es? Historia y origen de este género musical». forosecuador.ec. 25 de julio 2019. Acceso el 8 de mayo del 2021. <http://www.forosecuador.ec/forum/ecuador/educaci%C3%B3n-y-ciencia/186920-el-pasillo-ecuatoriano-%C2%BFqu%C3%A9-es-historia-y-origen-de-este-g%C3%A9nero-musical>.
- Instituto nacional de patrimonio. «Unesco admite nominación del pasillo como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad». patrimoniocultural.gob.ec. 2020. acceso el 24 de mayo del 2021. <https://www.patrimoniocultural.gob.ec/unesco-admite-nominacion-del-pasillo-como-patrimonio-cultural-inmaterial-de-la-humanidad>.
- La Caja de Pandora. «La Caja de Pandora - María Tejada». Video en YouTube. 2019. 01:43. acceso el 20 de diciembre 2020, <https://youtu.be/jvAtK7IIQZI>.
- Madero, Paola. «Historia de un mariachi inicios en Guayaquil-Ecuador». Video en YouTube. 2020. acceso el 20 de junio del 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=XM6ItRqYAYw>.
- Meneses, Fernanda. «¿Cuál es el origen del mariachi en México?». mexicorutamagica.mx. Acceso el 20 de mayo del 2021. <https://mexicorutamagica.mx/2020/11/27/cual-es-el-origen-del-mariachi-en-mexico>.
- Museo del pasillo. «Biografía de Benigna Dávalos». Museo del pasillo.ec. Acceso el 01 de agosto del 2021. <https://www.museodelpasillo.ec/davalos-luz-benigna/>.
- Música de México. «Huapango de Moncayo, la obra musical más emblemática de México». musicaenmexico.com.mx. Acceso el 29 de junio del 2021. [https://musicaenmexico.com.mx/huapango-de-moncayo-obra-emblematica-mexico/#Que es el huapango](https://musicaenmexico.com.mx/huapango-de-moncayo-obra-emblematica-mexico/#Que%20es%20el%20huapango).
- Ventura, Dalía. «El misterio de las grabaciones de voz humana hechas 3 décadas antes que las de Thomas Edison». BBC News Mundo. 13 de marzo 2021. Acceso el 20 de junio del 2021. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-56255462>.
- Sánchez García, Rosa Virginia. «Lírica del son huasteco». Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura INBA. 2018. Acceso el 22 de mayo del 2021. <http://www.elem.mx/genero/datos/19>.

Anexos.

Anexos

Anexo 1: Análisis de técnicas compositivas e instrumentación de pasillos y albazos

Anexo 2: Score de arreglos realizados


Anexo 3: Fotografías

Anexo 1: Análisis de técnicas compositivas e instrumentación de pasillos y albazos

Análisis del pasillo *Ángel de luz*

El pasillo *Ángel de Luz* escrito y compuesto por la riobambeña Benigna Dávalos Villavicencio,⁷³ tiene un carácter popular melancólico. Según el músico ya fallecido Gonzalo Benítez, fue la propia compositora quien los dirigió en la grabación.⁷⁴ En cuanto a su estructura tiene una forma binaria ABABB. El estribillo está en modo menor con una progresión V7 Im, según Omar Domínguez es una de las características compositivas hasta los setenta del siglo XX.⁷⁵ Además, se caracteriza por usar intervalos de octava justa, séptima menor y quinta disminuida, como también a grado conjunto. La siguiente tabla amplía la información de los recursos utilizados:⁷⁶

Tabla 6: Análisis del pasillo Ángel de luz


Tonalidad	Am/ La menor	
Forma (A B A B)	Estribillo (8 compases) Parte A (16 compases) Parte B (16 compases) Enunciación segunda parte de la B (8 compases)	Parte A1 (16 compases) Parte B1 (16 compases) Instrumental parte A (16 compases) Parte B3 (17 compases)
Compás	Ternario 3/4	
Tempo	Pasillo  = 120 BPM	
Extensión voz	D3 hasta A4	
Textura	Melodía acompañada	

⁷³ José Altamirano, «Dúo Benítez y Valencia Ángel De Luz», video en YouTube, 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=i5vxeGqfIPA>.

⁷⁴ Museo del pasillo, «Biografía de Benigna Dávalos», museo del pasillo.ec, acceso el 01 de agosto del 2021, <https://www.museodelpasillo.ec/davalos-luz-benigna/>.

⁷⁵ Omar Domínguez Castro, *Análisis melódico y armónico del pasillo ecuatoriano*, (Guayaquil: M.I. Municipalidad Santiago de Guayaquil, 2016), 25.

⁷⁶ El diseño de la tabla es en base a la tesis de: Mayerlyn Polanco Sobenis, «Creación de cinco pasillos aplicando las técnicas compositivas de Nicasio Safadi y Gerardo Guevara», (tesis para Licenciada en Artes Musicales y Sonoras, Universidad de las Artes, 2020), 31. <https://dspace.uartes.edu.ec/handle/123456789/557>.

Patron rítmico		
Estructura del ensamble	Dúo de tenores, dúo de flautas, dúo de violines, guitarra y bajo	
Recursos melódicos	Uso de terceras y sextas en dúo. Uso de tensiones en la melodía. Intervalos de octava, séptima menor quinta disminuida. Apoyaturas	Aproximaciones cromáticas Bordoneo ascendente y descendente Figuras en blancas, negras con punto, negras, corcheas, silencio de corchea y semicorcheas.
Recursos armónicos	Cadencia perfecta (V7 al Im) Dominante secundarios (V7 al IVm)	
Progresiones armónicas	Estribillo E7 Am (V7, Im) Parte A Am F E7 Am A7 Dm C E7 Am (Im bII V7 Im V7/IV IVm bIII V7 Im)	Parte B E7 Am E7 Am Dm G7 C Im V7 Am (V7 Im V7 Im IVm V7/ bIII Im V7 Im)


Fuente: Realizada por el autor

Análisis del pasillo *Alma en los labios*

El poema *Alma en los labios* fue escrito por el poeta guayaquileño Medardo Ángel Silva dedicado a su amada Rosa Villegas y compuesto por el cuencano Francisco Paredes Herrera “el príncipe del pasillo”, quien musicalizó solo días después de la partida de su

autor en 1919.⁷⁷ Este pasillo tiene una forma binaria ABAB.⁷⁸ Además, esta composición tiene un carácter melancólico, tanto que su melodía se dispone a grado conjunto, con saltos de cuarta y terceras como los intervalos más distantes. A continuación, una tabla que amplía sus características:

Análisis del pasillo *Alma en los labios*

Tonalidad	Gm/ Sol menor	
Forma (A B A B B)	Estribillo 1 (5 compases) Parte A (16 compases) Estribillo 2 (5 compases) Parte B (22 compases)	Estribillo 2B (5 compases) Parte A1 (16 compases) Parte B1 (23 compases)
Compás	Ternario 3/4	
Tempo	Pasillo ♩ = 90 BPM	
Extensión voz	A4 hasta A5	
Textura	Melodía acompañada	
Patron rítmico		
Estructura del ensamble	Voz tenor, dúo de violines, requinto, y guitarra.	
Recursos melódicos	Uso de terceras y sextas en dúo. Uso de tensiones en la melodía.	Aproximaciones cromáticas Bordoneo ascendente y descendente (cromático) Figuras en blancas, negras con punto, negras, corcheas,

⁷⁷ Edwin Guerrero Blum, «Pasillos y Pasilleros del Ecuador», (Quito: Abya-Yala 2000), 59.

⁷⁸ Ricardo280680, Julio Jaramillo El alma en los labios, video en YouTube, 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=ZKT0ebLzKw>.

	Agógica en inicio de primera parte. Intervalos de cuarta justa, terceras y segundas mayores y menores.	silencio de corchea y semicorcheas.
Recursos armónicos	Cadencia perfecta (V7 al Im) Dominante secundarios (V7 al IV)	
Progresiones armónicas	Estribillo Gm F Eb D7 (Im bVII bVI V7) Parte A Gm D7 Gm (Im V7 Im) Gm G7 Cm Bb D7 Gm (Im V7/IV IVm bIII V7 Im)	Estribillo 2 Gm D7 Gm (Im V7 Im) Parte B D7 Gm F Bb (V7 Im bVII7 bIII) G7b9 Cm F7 Bb A7 D7 V7/ IVm bVII7 bIII V7/V Bb D7 Gm V7 III V7 Im)

Fuente: Realizada por el autor



Análisis del pasillo *Sombras*

El pasillo *Sombras* fue escrito por la poetisa mexicana Rosario Sansores y compuesta por el ecuatoriano Carlos Brito,⁷⁹ el cual musicalizó el poema en honor a su madre fallecida.⁸⁰ Esta composición parte de la progresión V7 Im, en cuanto a su forma es binaria ABAB. Una característica melódica es el uso de intervalos de sexta y séptima menor, también la melodía transita por arpeggios de dominante con séptima menor y arpeggios de tónica menor. A continuación, una tabla referente a la estructura rítmica, melódica y armónica de esta composición:

⁷⁹ Gatodebarrio58dos, Julio Jaramillo Sombras, Video en YouTube, 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=cbJWyy5gFul>.

⁸⁰ Edwin Guerrero Blum, «Pasillos y Pasilleros del Ecuador», (Quito: Abya-Yala 2000), 36.

Tabla 7: Análisis del pasillo Sombras

Tonalidad	Bm/ Si menor	
Forma (A B B)	Enunciación Parte B (4 compases) Estribillo (9 compases) Parte A voz (17 compases) Estribillo 2 (9 compases)	Parte B voz (20 compases) Estribillo 2 (9 compases) Instrumental parte B (8 compases) Completa la parte B con voz (14 compases)
Compás	Ternario 3/4	
Tempo	Pasillo  = 90 BPM	
Extensión voz	D3 hasta A4	
Textura	Melodía acompañada	
Patron rítmico		
Estructura del ensamble	Voz tenor, Dúo de violines, Guitarra, Bajo.	
Recursos melódicos	Uso de terceras y sextas en dúo. Uso de tensiones y arpeggios. Intervalos de segunda tercera mayores y menores, quinta y cuarta justa, sexta menor, séptima menor quinta disminuida. Apoyaturas, Glissando en el violín.	Aproximaciones cromáticas. Bordoneo ascendente y descendente. Figuras en blancas, negras con punto, negras, corcheas, silencio de corchea y semicorcheas.
Recursos armónicos	Cadencia perfecta (V7 al Im) Dominante secundarios (V7 al IVm) (V7 al bIII)	
Progresiones armónicas	Enunciación	(Im V7 Im)

	F# Bm (V7 Im) Estrillo Fa#7 Bm Fa#7 Bm C#dim D F#7 Bm (V7, Im V7 Im bIIIdim bIII V7 Im) Parte A Bm F#7 Bm	B7 Em Fa#7 Bm } (V7/IV IVm V7 Im) Parte B FA#7 Bm A7 D7 (V7 Im V7/bIII bIII7) FA#7 Bm B7 Em A7 D7 Fa# Bm (V7 Im V7/IV IVm V7/bIII bIII7 V7 Im.
--	---	---

Fuente: Realizada por el autor


Análisis del albazo *Amaneciendo*

El albazo *Amaneciendo* fue escrito y compuesto por Carlos Chávez Bucheli,⁸¹ su estructura es asimétrica con una primera parte más larga que la segunda. Sin embargo, su forma es binaria ABB. Tiene un movimiento melódico con dúos a terceras, sextas dobles, así como también en cuartas según la inversión del acorde se mantienen notas tenidas formando una segunda o tercera voz con la melodía principal. Su acompañamiento está en seis por ocho, sin embargo, se identifican rítmicas binarias y ternarias, además, usa un solo acorde de primer grado menor en el estribillo. En la siguiente tabla se amplía la información de esta composición.

Tabla 8: Análisis del albazo *Amaneciendo*

Tonalidad	Em/ Mi menor	
Forma (A B B)	Estrillo (4 compases) Parte A Instrumental (35 compases) Estrillo (4 compases) Parte A voz (35 compases)	Estrillo (4 compases) Parte B voz (16 compases) Segunda parte instrumental (19 compases) Parte B voz 2 (16 compases)

⁸¹ Jorge F. Cargua, Dúo Benítez Valencia Amaneciendo, video en YouTube, <https://youtu.be/VtJ lz8d vY>.


Compás	Ternario 6/8	
Tempo	Albazo ♩ = 90 BPM	
Extensión voz	E3 hasta G4.	
Textura	Melodía acompañada.	
Patron rítmico		
Estructura del ensamble	Dúo Benítez y Valencia, dúo de clarinetes, piano. Guitarra y Bajo.	
Recursos melódicos	<p>Uso de terceras y sextas en dúo.</p> <p>Uso de tensiones y arpeggios,</p> <p>Intervalos de segunda tercera mayores y menores, sexta menor, cuarta justa (quinta aumentada).</p> <p>Apoyaturas, aproximaciones cromáticas</p> <p>Figuras en blancas, negras, corcheas, silencio de corchea.</p>	
Recursos armónicos	<p>Cadencia perfecta (V7 al Im)</p> <p>Dominante secundarios (V7 al IVm) (V7 al bIII)</p>	
Progresiones armónicas	<p>Estríbillo</p> <p>Em (Im)</p> <p>Parte A</p> <p>C G Em (bVI bIII Im)</p> <p>G B7 Em (bVI V7 Im)</p>	<p>B7 Im (V7 Im)</p> <p>G B7 Em B7 Em</p> <p>(bIII V7 Im V7 Im)</p> <p>Parte B</p> <p>C G (bVI bIII)</p> <p>G B7 Em (bIII V7 Im)</p>

Fuente: Realizada por el autor.

Análisis del albazo *Tormentos*

El albazo *Tormentos* es una composición de Víctor Manuel Valencia Nieto,⁸² oriundo de Machachi, con un historial compositivo amplio. Utiliza una técnica para enlazar solo tres acordes (Im, bVI y IVm) en toda la composición, sin embargo, son varias frases que se realizan con esta progresión dando continuidad y a la vez un centro tonal en el estribillo. Usa en la parte A y B la escala pentatónica de los tres acordes. Seguidamente una tabla con más detalles.

Tabla 9: Análisis del albazo *Tormentos*

Tonalidad	Em/ Mi menor (pentatónica)
Forma (A B C D C D)	<p>Estribillo (4 compases)</p> <p>Parte A Instrumental (9 compases)</p> <p>Estribillo (4 compases)</p> <p>Parte A voz (9 compases)</p> <p>Estribillo (4 compases)</p> <p>Parte B voz (11 compases)</p> <p>Estribillo (4 compases)</p> <p>Parte C (12 compases)</p> <p>Estribillo</p> <p>Parte D (13 compases)</p> <p>Estribillo (4 compases)</p> <p>Parte D instrumental 13 compases.</p> <p>Estribillo (4 compases)</p> <p>Se repite las partes C y D para fin.</p>
Compás	Ternario 6/8
Tempo	Albazo ♩ = 90 BPM
Extensión voz	E3 hasta A4
Textura	Melodía acompañada
Patron rítmico	

⁸² Cesar Osvaldo Sarmiento, Benítez & Valencia Tormentos albazo, 2015, https://www.youtube.com/watch?v=GxfmQAUk1_4&t=7s.

Estructura del ensamble	Dúo Benítez y Valencia Arpa, Requinto, Guitarra, Bajo Redoblante, Platillos.
Recursos melódicos	Uso de terceras, cuartas y sextas en dúo Uso de tensiones Escala pentatónica Intervalos de segunda tercera mayores y menores, sexta menor, cuarta justa (quinta aumentada). Apoyaturas Figuras blancas con punto, negras, corcheas, silencio de corchea.
Recursos armónicos	Cadencia perfecta (V7 al Im) en final Enlace de tres acordes Im, bVI, IVm y Im
Progresiones armónicas	Estribillo Em (Im) Parte A C Am Em (bVI IVm Im) Parte B C Am Em (bVI IVm Im) Parte B Am Em (IVm Im) Parte C C Am Em (bVI IVm Im)

Fuente: Realizada por el autor


Análisis del albazo *Ingratitud*

El albazo *Ingratitud* escrito por Luis Romero y la composición de Gonzalo Moncayo está en la tonalidad de La menor con un ritmo allegro.⁸³ En cuanto a su forma es binaria ABB de la cuales se repiten, tanto instrumental como en dúo. Las voces

⁸³ Esto es Ecuador, Ingratitud albazo Miño Naranjo, video en YouTube, 2016
https://youtu.be/PwrX_p6lCE.

utilizan el registro medio y agudo, alternando entre la segunda y tercera voz con movimientos de terceras, cuartas y sextas dobles. A continuación, la tabla con más información de su estructura:

Tabla 10: Análisis del albazo *Ingratitud*

Tonalidad	Am/ La menor	
Forma (A B B)	Parte A Instrumental (16 compases) Estribillo (8 compases) Parte A voz (24 compases) Estribillo (8 compases)	Parte B voz (24 compases) Parte instrumental B (24 compases) Estribillo (8 compases) Parte B voz (24 compases)
Compás	Ternario 6/8	
Tempo	Albazo ♩ = 110 BPM	
Extensión voz	E3 hasta A4	
Textura	Melodía acompañada	
Patron rítmico		
Estructura del ensamble	Dúo Miño Naranja Requinto, guitarra, bajo y redoblante.	
Recursos melódicos	Uso de terceras, cuartas y sextas en dúo. Uso de tensiones, Apoyaturas. Escala menor natural y armónica. Intervalos de segunda tercera mayores y menores, sexta menor, cuarta justa (quinta aumentada). Figuras blancas con punto, negras, corcheas, silencio de corchea.	
Recursos armónicos	Cadencia perfecta (V7 al Im) en final Dominante deceptivo (V7/Im bVI) Dominante secundaria V7/IVm)	

<p>Progresiones armónicas</p>	<p>Enunciación parte A</p> <p>E7 C E7 Am (V7/Im bVI V7/Im Im)</p> <p>Am F Adim Em (IVm bII IVdim Im)</p> <p>Estrillo</p> <p>Em (Im)</p> <p>Parte A</p> <p>C E7 Am (bVI V7/Im Im)</p> <p>E7 C E7 Am (V7/Im bVI V7/Im Im)</p> <p>F Adim Em (bII IVdim Im)</p> <p>Parte B</p> <p>C (bVI)</p> <p>E7 C E7 Am (V7/Im bVI V7/Im Im)</p> <p>F Adim Em (bII IVdim Im)</p>
--------------------------------------	--

Fuente: Realizada por el autor

Anexo 2: Scores de los arreglos musicales híbridos

Score del pasillo *Ángel de luz*

Score

ÁNGEL DE LUZ

BENIGNA DÁVALOS
WILSON CAJO

INTRO
♩ = 90 bpm

The score is for an introduction in 3/4 time, marked *p* (piano) and 90 bpm. It features a descending chromatic scale in the guitar and accordion parts. The trumpet parts have melodic lines with some grace notes. The vihuela part has a rhythmic accompaniment. The strings (Violin I, II, III, and Alto) are marked *p* and have rests throughout the introduction.

Chords: P_{Im} Dm, $bVII$ C, bVI B \flat , Vm Am, IVm Gm, $bIII$ F, $IIdim$ E $^{\circ}$, Im Dm

Escala menor cónica descendente

Trumpet in B \flat 1 *p*

Trumpet in B \flat 2 *p*

Vihuela *p*

Guitarra *p*

Accordion *p*

Violin I *p*

Violin II *p*

Violin III *p*

Alto *p*

ESTRIBILLO
a tempo ♩ = 60 bpm

B \flat Tpt. 1
f

B \flat Tpt. 2
f

Vih.
f

Gtr.
f

Acc.
f

Vln. I
f

Vln. II
f

Vln. III
f

A
f

9

f Im \flat VII \flat VI Vm IVm \flat III II m7(\flat 5) SusV7/ Im6 (dórico)
Dm C B \flat Am Gm Fmaj Em7(\flat 5) Eb7 Dm6

9 Dm C B \flat Am Gm F Em7(\flat 5) Eb7 Dm6

9 Dm C B \flat Am Gm F

ÁNGEL DE LUZ

17 **A**

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Vih.

Gtr.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

A

Em7(b5) A7 Dm6 Dm Dm7/C B \flat 7 A7 A7 E $^{\circ}$ 7 E \flat 7

Em7(b5) A7 Dm6 Dm Dm7/C B \flat 7 A7 A7 E $^{\circ}$ 7 E \flat 7

Cambio de rítmica

f *f*

f *f* *f*

Em7(b5) A7 Dm Dm7/C B \flat A7 A7 E $^{\circ}$ 7 E \flat 7

Án gel de fu u uz dea ro masy de ni ve man cho tus la bios con flo resdeambro

Falsete

25

B

B \flat Tpt. 1 *mf* *f*

B \flat Tpt. 2 *mf* *f*

Vih. *mf* *f*

Gtr. *mf* *f*

Acc. *mf* *f*

Vln. I *mf* *f*

Vln. II *mf* *f*

Vln. III *mf* *f*

A *mf* *f*

si a tus pu *f* pi las ro mán ti cas au ro ras , que en o rie te i

Im9 Dm(add9) Im6 Dm6 V7/IV Mixolidio D7 \flat VII $^{\circ}$ 7 C $^{\circ}$ 7 V7/IV D7 IVm Gm7 IVm7 Gm7 /III C7 \flat III maj7 Fmaj

Dm(add9) Dm6 D7 C $^{\circ}$ 7 D7 Gm7 Gm7 C7 Fmaj

Dm(add9) Dm6 D7 C $^{\circ}$ 7 D7 Gm(add9) Falsete voz

ÁNGEL DE LUZ

33 C

B \flat Tpt. 1 *mf*

B \flat Tpt. 2 *mf*

Vih. *mf*

Gtr. *mf*

Acc. *Mixolidio*

Vln. I

Vln. II

Vln. III

A

Fmaj *Fmaj* *Two five* *Im7(b5)* *V7* *Im* *Dm6* *Im7(b5)* *V7*
Em7(b5) *A7* *Dm* *Em7(b5)* *A7*

Fmaj *Fmaj* *Em7(b5)* *A7* *Dm* *Dm6* *Em7(b5)* *A7*

Em7(b5) *A7* *Dm(add9)* *Dm(add9)* *Em7(b5)* *A7(b9)*

i *i* *se rán el bo dí a* *den tro tu pe cho guar das con cier tos de*

41

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Vih.

Gtrr.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

A

no tas__ per fu me__ de nar dos__ de flo res__ al bor mi pe choes un se pul cro__ de ro sas mar

41

Im7
Dm7

Dm7/C

IIIm7(b5)
Em7(b5)

V7
A7

Im6
Dm6

V7
D7

IVm7
Gm7

bVII7
C7

Dm7

Dm7/C

Em7(b5)

A7

Dm6

D7

Gm7

C7

41

Dm7

Fmaj/C

Em7(b5)

A7(b9)

Dm(add9)

D7

Gm7

C7

ÁNGEL DE LUZ

ESTRIBILLO 2

49

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Vih.

Gtr.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

A

49

bIIIImaj7 Im7 IIIm7(b5) V7 Im9 Dm6 IVm7 V7/bIII

Fmaj Dm7 Em7(b5) A7 Dm(add9) Dm6 Gm7 C7

49

Fmaj Dm7 Em7(b5) A7 Dm(add9) Dm6

49

Fmaj Dm7 Em7(b5) A7 Dm(add9)

chi tas a ni ma e sas flo res con be sos dea mor

f

f

f

f

f

f

73

B♭ Tpt. 1 *mf*

B♭ Tpt. 2 *mf*

Vih. *mf*

Gtr. *mf*

Acc. *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vln. III *mf*

A *mf*

V7/I D7 *bIIIm7 Cm7* *V7 D7* *Im7 Gm7* *Gm7(add9)* *bIIImaj7 Fmaj* *IIIm7(b5) Em7(b5)* *V7(b9) A7(b9)* *Im/ Dm7* *mf Dm6*

Círculo de cuartas ascendentes

cresc. *f* *mf*

89

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Vih.

Gtr.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

A

IVm7
Gm7

susV7/I
E♭6

IIm7
Dm7

bIIImaj7
B♭maj

IIm7(b5)
Em7(♯5)

V7
A7

IIm6
Dm6

Gm7

E♭6

Dm7

B♭maj

Em7(♯5)

A7

Dm6

89

89

f

mf

f

mf

f

mf

89

Gm7

Dm7

B♭maj

Em7(♯5)

A7

Dm(add9)

pul cro de ro sas mar chi tas a ni ma e sas flo res con be sos dea mor

ÁNGEL DE LUZ

Fine

96

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Vih.

Gtr.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

A

suV7/I
E \flat maj7

Im7(b \flat)
Em7(b5)

V7(b9)
A7(b9)

Im6
Dm6

E \flat maj7

Em7(b5)

A7(b9)

Dm6

Score de pasillo *Alma en los labios*

Score

Alma en los labios

Pasillo híbrido

Medardo A. Silva/
Francisco Paredes H.
W R C Ch

Huapango ♩=90 



Trumpet in B \flat 1

Trumpet in B \flat 2

Vihuela

Guitarron

Accordion

Violin I

Violin II

Violin III

Tenor

Alto

IVm7 Cm7 bVII7 F7 bIIIImaj7 B \flat maj bVIImaj7 E \flat maj *Intercambio modal* G frigio bII7 A \flat 7 *Two five* IIIm7(b5) V7 Am7(b5) D7

simile

Alma en los labios

2
9 **Estribillo 1**

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Vih.

Gtr.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

T

A

bIII bVII7 bVIImaj7 V7 G frigio bVII7 bVI7 V7/V V7

B♭maj F7 E♭maj D7 Gm7 Fmaj E♭7 A7 D7

B♭maj F7 E♭maj D7 Gm7 Fmaj E♭7 A7 D7

Alma en los labios

17

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Vih.

Gtr.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Mixolidio

T

17

Im7 Gm7 bVIImaj7 Ebmaj V7 D7 VIIm7 Cm7 bIIImaj7 Eb7 V7 D7 IvIm7 Cm7 V7 D7(b9)

Alma en los labios

4

25

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Vih.

Gtr.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

T

Im 6
Gm6

Gm6

Im6
Gm7

V7/IV
G7

IVm6
Cm6

Cm6

bIIIImaj7
B \flat maj7

V7(9)
D7(9)

Alma en los labios

Estríb 2

The musical score for page 5 of 'Alma en los labios' includes the following parts and details:

- Brass:** B♭ Tpt. 1 and B♭ Tpt. 2. Both parts play a melodic line starting at measure 33.
- Guitar:** Vih. and Gtrr. The guitar part features a rhythmic accompaniment with chords: Gm6, F7, B♭6, A7, D7, Gm7, D7, and E♭7. Above the Vih. staff, the notes for these chords are indicated: Im7/Gm6, bVII7/F7, bIIIImaj7/B♭6, V7/V/A7, V7/D7, Im7/Gm7, V7/D7, and G frigio/bIII7/E♭7.
- Violins:** Vln. I, Vln. II, and Vln. III. The violin parts play a melodic line with 'pizz.' (pizzicato) markings starting at measure 33.
- Other:** Acc. (Acoustic guitar) and T. (Trumpet) parts are also present, with the T. part starting at measure 33.

Alma en los labios

6

41

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Vih.

Gtr.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

T

8

V7 D7

Im Gm

Im Gm

V7 D7

D7

Im6 Gm6

V7/IV G7(b9)

IVm7 Cm7

D7

D7

Gm6

G7(b9)

Cm7

Alma en los labios

49

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Vih.

Gtr.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

T

49

bVII7 F7

bIIIImaj7 B♭maj

B♭maj

V7/IV G7(b9)

IV Cm6

bVII7 F7

bIIIImaj7 B♭maj

8

Alma en los labios

8

57

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Vih.

Gtr.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

T

8

57

Im7
Gm7

V7/V
A7

V7(9)
A7(b9)

V7
D7

dom. decept.
D7

bIIIImaj7
B \flat maj

V7
D7

Im7
Gm7

Gm7

A7

A7(b9)

D7

D7

B \flat maj

D7

Gm7

Alma en los labios

65 $\text{To} \frac{\text{S}}{\text{y}} \text{O}$ Fine

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Vih.

Gtr.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

T

A

Im bIIIImaj7 V7(9) Im6(9) Im6

Gm6 Gm B \flat maj D7(b9) Gm6(9) Gm6

Gm6 Gm B \flat maj D7(b9) Gm6(9) Gm

Score de pasillo *Sombras*

Score

Sombras Pasillo híbrido

Letra: Rosario Sansores
Música: Carlos Brito
Arreglos: W R C Ch

Pasillo ♩ = 90

The musical score is arranged for a large ensemble. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked as Pasillo with a quarter note equal to 90 beats per minute. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Trumpet in B♭ 1, Trumpet in B♭ 2, Vihuela, Acoustic Guitar, Guitarron, and Accordion. The second system includes staves for Violin I, Violin II, Violin III, Tenor, and Alto. The Vihuela, Acoustic Guitar, and Guitarron parts feature a rhythmic pattern of eighth notes. The Accordion part has a melodic line with grace notes. The Violin parts have a melodic line with slurs and accents. The Tenor and Alto parts are currently blank.

IVm7 V7 IIImaj7 bIIImaj7 susV7/I V7
Dm7 G7 Cmaj Fmaj B♭7 E7

Dm7 G7 Cmaj Fmaj B♭7 E7

Dm7 G7 C F B♭7 E7

2
9

Spirito ♩ = 75

mf

accel. Sombras

f mp

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

17

Sombras *rit.*

Cantabile ♩ = 90

tr

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

17

Im6

A_m6

A_m6

Vih.

Ac.Gtr.

Gtr.

17

Acc.

17

Vln. I

Vln. II

Vln. III

17

T

cuan do

Sombras

33

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Vih.

Ac. Gtr.

Gtr.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

T

8

V7 Im11 Am6 V7 susV//I Im7

E7 Am11 Am6 A7 E \flat 7 Dm7 Dm(add9)

E7 Am11 Am6 A7 E \flat 7 Dm7 Dm

con midolora so las e vocaré,ese,i di lio con las a zu les ho ras cuandotute,hayas i do

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Sombras'. It features a vocal line at the bottom with lyrics in Spanish. Above the vocal line are staves for various instruments: B-flat Trumpet 1 and 2, Violin I, II, and III, Accordion, Acoustic Guitar, and Electric Guitar. The electric guitar part includes a chord chart with chords such as V7, Im11, Am6, A7, E-flat7, Dm7, and Dm(add9). The score includes measure numbers 33 and 8, and a page number 5 at the top right.

6 **Estribillo** **Sombras**

41

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Vih.

Ac.Gtr.

Gtr.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

T

8

—me,envolveránlas sombras

V7 E7 susV7/I B \flat 7A \flat m6 V7 E7 Im7 A \flat m7 susV7/I B \flat 7 Im7 V7/III bIIIImaj7 bVII V7 A \flat m7 G7 Cmaj Dm7 E7

mf

mf

mf

mf

Sombras

8

57

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Vih.

Ac.Gtr.

Gtr.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

T

8

va ga de la pe que ña, al co ba dón de, una ti bia tar de me, a ca riaste to da te bus ca re mis

Sombras

65

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Vih.

Ac. Gtr.

Gtr.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

T

8

E7 B \flat 7 Am A7 Dm7 G7 Cmaj7 C

bra zos te be sa rá mi bo ca y,as pira_re, enel ai re a quel ora ro sa cuandote,hayas

Sombras

10
73



1. 2.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Vih.

Ac.Gtr.

Gtr.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

T

Sombras

81 **To A y** **Ø** **Ø** *Soly voz* **Fine**

B^b Tpt. 1

B^b Tpt. 2

Vih. E7 E7 E7(♯9) A_m6

Ac.Gtr. E7 E7 E7(♯9) A_m6

Gtr. E7 E7 E7 A_m

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

T 81
8
cuando me, en vol ve rán _____ las som bras _____

Score del albazo *Amaneciendo*

Score

Amaneciendo

Albazo híbrido

Letra y música:
Carlos Chavez Bucheli
Arreglos: Wilson Cajo

♩ = 90

Chorus Intro

Trumpet in B \flat 1

Trumpet in B \flat 2

Vihuela

Guitarron

Accordion

Alto

Tenor

Violin I

Violin II

Violin III

E Frigio
Im7 Em7 Em7 Dm7

f

p

a no che ce ya ma ne ce noa ca ba dea no che cer

a no che ce ya ma ne ce noa ca ba dea ma ne cer

2

Amaneciendo

Acord 2

The musical score is arranged in a system with ten staves. The top two staves are for Bb Tpt. 1 and Bb Tpt. 2, both in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The third staff is for Vih. (Violin) in treble clef, and the fourth is for Gtr. (Guitar) in bass clef. The fifth staff is for Acc. (Accordion) in treble clef. The sixth and seventh staves are for A (Alto Saxophone) and T (Tenor Saxophone) in treble clef. The eighth, ninth, and tenth staves are for Vln. I, Vln. II, and Vln. III in treble clef. A final staff is at the bottom. The score is divided into two measures by a bar line. Above the Vih. staff, the following chords are indicated: $bVIIIm7$ $Dm7$, $bIIImaj7$ $Fmaj7$, $Fmaj7$, $Im7$ $Em7$, $Em7$, $Im7$ $Em7$, $Em7$, and $bVIIIm7$ $Dm7$. The Vln. I, II, and III staves feature a *p* dynamic marking and a slur over a half-note chord in the second measure. The Vln. I and II staves also have a *pizz.* marking in the final measure.

Amaneciendo

The musical score is for the piece "Amaneciendo" and is page 3. It features the following parts and markings:

- B♭ Tpt. 1 & 2:** Both parts are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). They enter at measure 17 with a forte (*f*) dynamic. A box labeled "A trpts" is placed above the first measure of the first trumpet part.
- Vih. (Violin):** Treble clef, key signature of two sharps. It features a "simile effect" and a "simile Son Huasteco" section. Chord symbols above the staff include *bVIIIm7*, *bIIImaj7*, *Im7*, *Im6*, *bVI*, and *Vm7*. Below the staff, the notes are labeled with chord symbols: *Dm7*, *Fmaj7*, *Fmaj7*, *Em7*, *Em7*, *Em6*, *C*, *C*, and *Bm7*.
- Gtr. (Guitar):** Bass clef, key signature of two sharps. It features a "simile effect" and a "simile Son Huasteco" section. Chord symbols below the staff are: *Dm7*, *Fmaj7*, *Fmaj7*, *Em7*, *Em7*, *Em6*, *C*, *C*, and *Bm7*.
- Acc. (Accordion):** Treble clef, key signature of two sharps. It features a "simile effect" and a "simile Son Huasteco" section. The notes are labeled "escala de blues" and "escala de blues". The dynamic is marked *mf*.
- A. (Alto Saxophone):** Treble clef, key signature of two sharps. It is silent throughout the page.
- T. (Tenor Saxophone):** Treble clef, key signature of two sharps. It is silent throughout the page.
- Vln. I, II, III (Violins):** Treble clef, key signature of two sharps. They play a rhythmic pattern of eighth notes. The first violin part has a *f* dynamic. The second and third violin parts have *f* dynamics. There are markings for *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) in the first and second violin parts.
- Bottom Staff:** Treble clef, key signature of two sharps. It is silent throughout the page.

Amaneciendo

Puente

33

Trpts.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Vib.

Gtr.

Acc.

A

T

Vln. I

Vln. II

Vln. III

33

Im7 bIIImaj7 V7(b9) Im V7 Im7 V7

E \flat m7 Gmaj Gmaj Gmaj B7(b9) E \flat m B7 E \flat m7 B7

E \flat m7 Gmaj Gmaj Gmaj B7(b9) E \flat m B7 E \flat m7 B7

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

A voz

Amaneciendo

49

B \flat Tpt. 1 *mf* *f*

B \flat Tpt. 2 *mf* *f*

Vih. *bVIImaj7* *V7* *Im6* *bVIImaj7* *bIIImaj7 V7* *Im6*
Cmaj *Cmaj* *B7* *E \flat 6* *Cmaj* *Cmaj* *Gmaj* *B7* *E \flat 6*

Gtr. *Cmaj* *Cmaj* *B7* *E \flat 6* *Cmaj* *Cmaj* *Gmaj* *B7* *E \flat 6*

Acc. *mf* *f*

A *mf* *f*
f a no che ce ya ma ne ce noaca ba dea ma ne cer

T *mf* *f*
che ce ya ma ne ce noaca ba dea ma ne cer a no che ce ya ma ne ce noaca ba dea ma ne *f*er *mf*etirs

Vln. I *mf* *f*

Vln. II *mf* *f*

Vln. III *mf* *f*

49 *mf* *f*

57 A1

B \flat Tpt. 1 *mf* *f*

B \flat Tpt. 2 *mf* *f*

Vih. *mf* *f*

Gtr. *mf* *f*

Acc. *mf* *f*

A *mf* *f*

T *mf* *f*

Vln. I *mf* *f*

Vln. II *mf* *f*

Vln. III *mf* *f*

57 *mf* *f*

bIIIImaj7 Vm7 bIIImaj7 Im7 bIIIImaj7 V7 Im7 V7 bVIImaj7 V7 Im7
 Gmaj Bm7 Fmaj Em7 G B7 Em7 D7 Cmaj B7 Em7

que tris te can tan los ga llos vien do mia mor pa de cer ya
 tes can tan lo ga llos vie do mia mor pa de ce er que tris tes can tan los ga llos vien do mia mor pa de cer ya

Amaneciendo

65 **A2**

B \flat Tpt. 1 *mf* *f*

B \flat Tpt. 2 *mf* *f*

Vih. B7 E \flat 7 B7 E \flat 7 B7 E \flat 7 B7 E \flat D7

Gtr. B7 E \flat 7 B7 E \flat 7 B7 E \flat 7 B7 E \flat D7

Acc. *mf* *f*

A
ves ya ves ya vesquememuroingra ta *f* por

T
ves ya ves ya vesquememuroingra ta ya ves ya ves ya vesquememuroingra *f* ta por

Vln. I *mf* *f*

Vln. II *mf* *f*

Vln. III *mf* *f*

mf *f*

73 **A3**

B \flat Tpt. 1 *mf*

B \flat Tpt. 2 *mf*

Vih. *Gmaj B7 Em7 D7 Cmaj Bm7 Gmaj B7 Em B7 Em*

Gtr. *Gmaj B7 Em7 D7 Cmaj Bm7 Gmaj B7 Em B7 Em*

Acc. *mf*

A
que ___ por que ___ por que no cu ras mis pe nas ___ ja más

T
que ___ por que ___ por que no cu ras mi pe na ___ ja más ja más ___ ja más se rás mu jer bue na laqueinsen

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vln. III *mf*

mf

Amaneciendo

81 **Falsete**

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Vih. **bIIIImaj7** Gmaj Gmaj Gmaj Gmaj Gmaj **E frigio** bIIImaj7 Im9 Em(add9) Em9

Gtrr. Gmaj Gmaj Gmaj Gmaj Gmaj Fmaj Em(add9) Em9

Acc. *f f*

A

T *f*

si ble e i i e me ma ta *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vln. III *f*

f

Estríb 2

89

B \flat Tpt. 1 *mf* *f*

B \flat Tpt. 2 *mf* *mp* *mp* *f*

Vih. *mf*

Gtr. *mf*

Acc. *mf*

A *mf*

T *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vln. III *mf*

89 *mf*

Im Em7 Vm7 Bm7 IVm7 Am7 Im7 Em7 bIII6 G6 Vm7 Bm7 bIIma7 Fmaj Im7 Em7

Nota pedal..... Cromático descendente

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Amaneciendo', page 12. It features a section titled 'Estríb 2' starting at measure 89. The score includes parts for B \flat Trumpets 1 and 2, Violin I, II, and III, Viola, Cello, Double Bass, and Accordion. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *f* (forte). A guitar part is provided with a chord chart above the staff, listing chords: Em7, Bm7, Am7, Em7, G6, Bm7, Fmaj, and Em7. The accordion part includes performance instructions: 'Nota pedal.....' and 'Cromático descendente'. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing rests for certain instruments.

Fine Intro 2

B♭ Tpt. 1 *ff* *mf*

B♭ Tpt. 2 *ff* *mf*

Vih. *Em7(add9)* *Em7* *Em7* *Dm7* *Dm7* *Fmaj7* *Fmaj7* *Em7* *Em7*

Gtr. *Em7(add9)* *Em7* *Em7* *Dm7* *Dm7* *Fmaj7* *Fmaj7* *Em7* *Em7*

Acc. *ff* *mf* *p*

A *ff* *mf*

T *ff* *mf*

Vln. I *ff* *mf*

Vln. II *ff* *mf*

Vln. III *ff* *mf*

ff *mf*

E Frigio *Im7* *bVIIIm7* *bIIImaj7* *Im7*

Amaneciendo

Al Fine 17 y Fine

The musical score for 'Amaneciendo' is arranged for a large ensemble. It begins at measure 130. The Bb Tpt. 1 and Bb Tpt. 2 parts feature a melodic line starting in measure 134, marked with a forte (*f*) dynamic. The Vih. and Gtr. parts provide harmonic support with chords: Em7, Dm7, and Fmaj7. The Acc. part has a melodic line starting in measure 134. The Vln. I, II, and III parts have melodic lines starting in measure 130, with dynamics ranging from *mf* to *f*. The bottom staff is empty.

Score del albazo *Tormentos*

Score

Tormentos

Albazo híbrido

Víctor Manuel Valencia Nieto

W R C CH

$\text{♩} = 90$ **Intro**

Trumpet in B \flat 1

Trumpet in B \flat 2

Vihuela

Guitarron

Em7 Dm7

Em7 Dm7

Accordion

Violin I

Violin II

Violin III

Tenor

pizz.

pizz.

pizz.

Tormentos

Tema A

2
9

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Vih.

Gtrr.

Em7 Em7 Em7 Em7 Em6 Cmaj

Em7 Em7 Em7 Em6 Cmaj

9

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

T

Tormentos

Estribillo

3

17

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Vih.

Gtr.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

T

8

C6 Am7 Am7 Am7 Am7 F6 Em7 Em7

Em7

Tormentos

A

4
25

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Vih.

Gtr.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

T

25 B m 7 F maj 7 E m 7 G maj B m 7 A m 7 E m 6 E m 6

25 B m 7 F E m 7 G maj B m 7 A m 7 E m 7

tor men tos y pe nas

Tormentos

33

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Vih.

Gtr.

33

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

T

ras ras a — ya ya y — a ya — ay — mi pe cho mi pe cho mi pe chodes pe da za — do —

Cmaj Cmaj Am7 Am7 Am7 Am7 F6 Em7

Cmaj Cmaj/B Am7 Am7 Am7 Am7 F6 Em7

pizz

pizz

pizz

Tormentos

6

41

Estríb 1

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Vih.

Gtr.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

T

Em7 Em7 Em7 Em7 Em6

Em7 Em7 Em7 Em7 Em6

no

Tormentos

49 **B**

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Vih.

Gtr.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

T

8

fuerastandesgracia do no fuerastandesgracia do a ya yay a ya ya y ay co ra ay

Cmaj Cmaj Cmaj Cmaj Cmaj E7 Am7 Am11 Am7

Cmaj Cmaj Cmaj Cmaj Cmaj E7 Am7 Am11 Am7

arco

arco

arco


Tormentos
 Estri. 2

8

57

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Vih.

Gtr.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

T

Am11 F6 Em6 Em7 Bm7 Am6 Em6 Em7

Am11 F6 Em6 Em7 Bm7 Em6 Em7

1. 2.

co ra ay corazón si pen sa ras o tra

Tormentos

65 **C**

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Vih. Am6 Am6 Am6 Am6 Am6 Am6 Am6 Am6

Gtr. Am6 Am6 Am6 Am6 Am6 Am6 Am6 Am6

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

T

tengo, quien que rer dis cretay, meyor que vos no sabe, engañar a dos ni tam poco. espreten di da si, a sí

10
73 **Tormentos** **Estrb 3**

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Vih.

Gtr.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

T

Am6 Am6 Fmaj7 Em6 Em7

Am6 Am6 Fmaj7 Em6 Em7

tu, e res en __ ten di da fe liz que da te con Dios.

Tormentos

81

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Vih.

Gtr.

Em7 Em7 Em7 Em7 Cmaj Cmaj Cmaj Cmaj

81

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

T

fe liz que da te con Dios fe liz que da te con Dios que me, a

Tormentos

12
89

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Vih.

Gtr.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

T

89 Cmaj E7 Am7 Am11 Am7 Am11 Am7 Am11 Fmaj7

mor se,aca bó ya no se ré tu moles tia ya no se ré tu moles tia ya no soy tu,aman te

Tormentos

97 **Puente**

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Vih.

Gtr.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

T

— yo —

Chords: Em6, Em7, Bm7, Fmaj7, Em7, Gmaj, D7, F7, Em, Bm7, Fmaj7, Em, F7/C

14
105

Tormentos

D.S. al Fine **Fine**

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Vih.

Gtr.

Em7 Em 6 Em6 Em6 Em6 B7(b9) Em6

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

T

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Tormentos'. It begins at measure 14, with a rehearsal mark at measure 105. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into two main sections: 'D.S. al Fine' and 'Fine'. The 'D.S. al Fine' section starts at measure 105 and continues through measure 114. The 'Fine' section begins at measure 115 and ends at measure 118. The instruments are: Bb Trumpet 1 and 2, Violin I, II, and III, Viola, Guitar, and Accordion. The guitar part includes a chord progression: Em7, Em6, Em6, Em6, B7(b9), Em6. The violin parts feature melodic lines with accents. The trumpet parts play rhythmic patterns with accents. The accordion plays a steady accompaniment. The viola part is mostly rests.

Score del albazo *Ingratitud*

Score

Ingratitud

Albazo híbrido

Luis Romero y Gonzalo Moncayo
W R C CH

Lento ♩ = 60 Enunciación

The musical score is written for a hybrid albazo ensemble. It features eight staves: Trumpet in B♭ 1, Trumpet in B♭ 2, Vihuela, Guitarron, Accordion, Violin I, Violin II, Violin III, and Tenor. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The word 'Enunciación' is written above the first staff. The Guitarron part includes a series of chords: E7, Cmaj, E7(#9)/B, Am7, Fmaj, A#maj, and D#maj. The Violin I, II, and III parts have various articulations such as accents and slurs. The Trumpet and Tenor parts are currently blank.

2

Ingratitud

Albazo $\text{♩} = 90$

Intro

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Vih.

Gtrr.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

T

Ingratitud

Estrillo

17

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Vih.

Gtr.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

T

Em7 Em7 F7 F7 Em7 Em7 F7 F7

8

Ingratitud

A

4
25

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Vih.

Gtr.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

T

1. 2.

Em7 Em7 Em7 Em6 C6 C6 E7(#9) Am

Em7 Em7 Em7 Em6 C C E7 Am

Ingratitud

33

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Vih.

Gtr.

33

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

T

C₆ C₆ E₇ A_m E₇ C₆ A \sharp ₇ A_m

Ingratitud

6

41

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Vih.

Gtr.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

T

Am6 Am(maj7) Am7 Am6 Fmaj7 Em7 E7 C6 A#7 Am

Am F Em7 E7 C6 A#7 Am

Ingratitud

Estríb. 2

49

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Vih.

Gtr.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

T

Am6 Am Fmaj Em7 Fmaj Fmaj Em7 Em7

pizz. pizz.

8

Acordeón

57

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Vih.

Gtr.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

T

1.

F maj F maj Em7 Em6 Em7 Bm7 Am7 Em7

pizz. arco

pizz. arco

pizz. arco

B

Ingratitud

65 2.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Vih.

Gtr.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

T

Em6 Cmaj Em7 Fmaj Cmaj Cmaj Cmaj Fmaj

arco

arco

arco

8

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Ingratitud'. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features eight staves: B \flat Trumpet 1 and 2, Violin, Guitar, Accordion, Violin I, II, and III, and Trombone. The music begins at measure 65 with a first ending bracket and a second ending. The B \flat trumpets play a melodic line with a slur. The violin part has a complex rhythmic pattern with slurs. The guitar part is marked with slashes, indicating a specific rhythmic pattern. The accordion part has a melodic line with a slur. The violin I, II, and III parts have a melodic line with a slur. The trombone part has a melodic line with a slur. The score includes a key signature change to G major and a section marked 'arco' for the violins. The page number 9 is in the top right corner.

73

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Vih.

Gtr.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

T

73 Cmaj E7 B $^{\circ}$ 7 A \sharp 7 Am7 Am7 G7 Fmaj A \sharp maj

Cmaj E7 B $^{\circ}$ 7 A \sharp 7 Am7 Am7 G7 Fmaj A \sharp maj

Ingratitud

81

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Vih.

Gtr.

Em E7 E7 A#7 Am7 Fmaj Dm7 A#maj

Em E7 E7 A#7 Am7 F Dm A#

81

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

T

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Ingratitud'. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It begins at measure 81. The instrumentation includes two B♭ Trumpets (Tpt. 1 and 2), Violin (Vih.), Guitar (Gtr.), Accordion (Acc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Violin III (Vln. III), and Trombone (T). The guitar part includes a chord chart above the staff with the following chords: Em, E7, E7, A#7, Am7, Fmaj, Dm7, A#maj. The first six measures of the guitar part consist of rhythmic slash marks, indicating a specific rhythmic pattern. The violin and trumpet parts have melodic lines with some dynamics markings like '81' and 'p'. The trombone part has a steady eighth-note accompaniment.

12
89

Coda

Ingratitud

1.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Vih.

Gtr.

Em D7 Em7 D7 Em7 Dm7 Em7 Fmaj

Em D7 Em7 D7 Em7 Dm7 Em7 Fmaj

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

T

Ingratitud

Fine 13

97 2. A la **A**y sigue

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Vih. Em7 Fmaj B7 Em6(add9) D7 Em6

Gtr. Em7 F B7 Em D7

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

T 8 *f*

The image shows a musical score for the piece 'Ingratitud', ending at measure 13. The score is arranged in a system with eight staves. The top two staves are for B-flat Trumpets 1 and 2. The third staff is for Violin, with a key signature change from one sharp to two sharps indicated by a double bar line. The fourth staff is for Guitar, with a key signature change from one sharp to two sharps indicated by a double bar line. The fifth staff is for Accordion. The next three staves are for Violins I, II, and III. The bottom staff is for Trombone, with a key signature change from one sharp to two sharps indicated by a double bar line. The score begins at measure 97 with a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The first ending leads to a section titled 'A la Ay sigue', which starts at measure 100. The piece concludes with a 'Fine' marking at measure 13. Chord symbols are provided for the Violin and Guitar parts. A dynamic marking of 'f' (forte) is present at the end of the Trombone part.

Anexo 3 Fotografías

