



Escuela de Creación Musical y Artes Sonoras

Composición Musical con Itinerario en Producción Musical

Perlita del Pacífico: Composición y arreglos de pasillos ecuatorianos empleando recursos de Armonía Mixta

Yanick Ernesto Lara Mejía

M.Sc. David Hernán Sarmiento Oyola

Guayaquil, Ecuador - 2023

Resumen

En este proyecto la idea principal es explorar, analizar y usar los diferentes recursos y elementos teórico-armónicos que existen en el pasillo ecuatoriano e implementar nuevos conceptos armónicos de vanguardia para componer dos temas inéditos de índole folclórico dentro de ese contexto. Para ello, se propone un enfoque desde diversos puntos de vista armónicos, ya sean tonales como la armonía contemporánea y la armonía negativa o atonales como el concepto de movimiento simétrico; el uso de estos enfoques tonales + atonales es lo que se conoce como armonía mixta. Esta investigación comprende también dentro de sus líneas un enfoque cuantitativo con respecto a la información de investigaciones previas sobre conceptos de armonía musical y composiciones del género propuesto y a la vez busca tener un enfoque cualitativo para ahondar dentro de la creación y sistematización de la composición de los temas creados en el del formato: voz tenor, bajo, requinto y guitarra respectivamente.

Palabras Clave

Pasillo, Armonía, Contemporánea, Negativa, Mixta.

Abstract

In this project the main idea is to explore, analyze and use the different resources and theoretical-harmonic elements that exist in the ecuadorian pasillo and implement new avant-garde harmonic concepts to compose two unpublished themes of a folkloric nature within that context. To this end, an approach is proposed from various harmonic points of view, whether tonal such as contemporary harmony and negative harmony or atonal such as the concept of symmetrical movement; the use of these tonal+atonal approaches is what is known as mixed harmony. This research also comprises within it's lines a quantitative approach with respect to the information of previous research on concepts of musical harmony and compositions of the proposed genre and at the same time seeks to have a qualitative approach to delve into the creation and systematization of the composition of the themes created in the of the format tenor voice, bass, requinto and guitar respectively.

Keywords

Pasillo, Harmony, Contemporary, Negative, Mixed.

1. Introducción

1.1. Historia, formas y estructuras del pasillo.

1.1.1. Prefacio

Previo al iniciar con la exposición de las obras de este proyecto, hay que tener en cuenta los diferentes tipos de conceptos y herramientas de composición, que formaran parte del esqueleto armónico de las mismas. Entonces para ello, es importante conocer que existen diversos grupos para la clasificación de la armonía, dentro de los más comunes están la Tonal y Atonal. El primer grupo se basa en un centro tonal y relaciones funcionales alrededor de un centro, aquí también entra la armonía negativa; en lo que respecta a la armonía Atonal, no existe un centro tonal, pero puede existir ejes, el resto de elementos o notas, más bien se encuentran muy dispersos con un sentido aparentemente aleatorio. Tal como el dodecafonismo, serialismo, que a pesar de tener bases matemáticas como en el caso de Bela Bartok y su obra Música para Cuerdas, Percusión y Celesta, Sz. 106. Y su estudio de composiciones en base a la proporción aurea; la composición musical de dicha obra, aunque puede ser simétrica en sus compases y notas, no termina de tener un sentido práctico y sobre todo funcional melódico - estético, comparado con una obra tonal. En cambio, obras de compositores como el Preludio en C Op.28 No.1 de Chopin, que de manera inconsciente logran una simetría en sus obras, visible e identificable en la partitura y podemos deducir que más allá de la simetría calculada se parte de una construcción sonora capaz de dar un sentido al ser interpretada.

1.1.2. Breve resumen del origen del pasillo ecuatoriano

El origen del pasillo en Ecuador, tiene sus bases durante la época republicana, cuando se formó como nación; el pasillo como tal comenzó en Colombia y se popularizó durante los primeros años de la república en 1830, pronto se enraizó aquí este género musical de la hermana nación del norte. Los primeros pasillos en Ecuador tuvieron todo lo que caracterizaba a los de Colombia, que se distinguen por su ritmo más rápido y su melodía. (Delgado Cepeda, 2021). Es un género musical que se encuentra arraigado a la cultura ecuatoriana y forma parte del proceso evolutivo de su música, ha sido compuesto e interpretado por diversos músicos reconocidos nacional e internacionalmente.

Uno de los compositores que aportó el sonido que caracteriza al pasillo en Ecuador fue Carlos Amable Ortiz (1859-1937), músico quiteño; compuso varias obras tanto de perfil académico y populares para su época, pero es quien delineó las primeras características del sonido del pasillo en Ecuador, como ejemplo tenemos su pasillo “Reír Llorando”. (Ciget, 2015).

Otro compositor destacado fue Francisco Paredes Herrera (1891-1952) músico cuencano, apodado “El Rey del Pasillo Ecuatoriano”, cuando se radicó en Guayaquil obtuvo gran fama en lo que respecta a música y ritmos nacionales, musicalizó los versos de destacados poetas nacionales y extranjeros como Elías Cedeño Jervis, Merardo Ángel Silva, Juan de Dios Peza entre otros, y sin duda compuso muy conocidos pasillos como “Alma en los Labios”, “Horas de Pasión”, “Manabí” (Pino, 2013) (Granda, 2004).

Ya entrando en la época dorada y bohemia del pasillo y ritmos nacionales esta Homero Hidrobo (1939-1979), siendo intérprete de múltiples temas junto a varias agrupaciones musicales junto a otros músicos y cantantes como Eduardo Erazo, Héctor Jaramillo, Olga Gutiérrez, Carlota Jaramillo y muchos más tuvo un sinnúmero de giras por Latinoamérica, siendo los grupos más destacados “Los Brillantes”, “Cuerdas Andinas” y “Los Reales” (Ecuador, s.f.), por último también se encuentra el cantante Julio Jaramillo (1935-1978), también apodado “El Ruiseñor de América” “Jota Jota”, “La Voz de Oro”, quien popularizó varias piezas de ritmos y estilos nacionales durante su corta carrera de 1952 a 1978 (Wikipedia, 2019). Dentro de toda esta pequeña gama de personajes musicales históricos del Ecuador, se puede comprender que aportaron una identidad única al pasillo ecuatoriano, cabe también recalcar que muchas de las obras de pasillo en Ecuador, fueron temas de índole popular algunos no tenían un trasfondo académico analítico,

científico/musical y pasaban de generación en generación, como en el caso del pasillo “El Aguacate”, que cuyo autor Cesar Guerrero Tamayo si tuvo una educación académica musical clásica, compuso esta obra junto a otras más y formo parte de estudiantinas junto a otros músicos de la época, pero su obra paso por muchas generaciones e interpretaciones a nivel popular entre la gente del país. (Carrión, 2003 2014)

1.1.3. Estructura y armonía del pasillo

El pasillo en la época nacionalista adquirió un sonido pentafónico, que bien pudo ser influenciado en los compositores de ritmos como el Yaraví. (Mullo Sandoval, 2009).

La estructura del pasillo rítmicamente se encuentra en compas ternario de 3/4 e inicia con una introducción que suele tener una duración de 8 a 12 compases y que suele estar en tonalidad menor. Posteriormente, aparece la parte A, de esta sección de la estructura estará escrita también en tonalidad menor, y en algunos casos suele tener una progresión armónica, la cual por ejemplo se puede componer de la siguiente manera: bVI – bIII – V – Im (Godoy Muñoz, 2012), aunque puede tener variaciones dependiendo del compositor. Luego continua con la parte B, la cual es bastante peculiar, ya que en algunos casos puede modular brevemente a tonalidad mayor y en este punto de expresión es donde el tema llega a su clímax, para finalizar, inicia una parte C como una variante de la A, e incluso puede tener más partes. Para ejemplificar esto tenemos la estructura de “El Aguacate” que posee la estructura A, B, C, D, teniendo su composición la siguiente estructura:

Progresión Sección										
Intro	IVm	%	Im	%	V7	%	Im	%	bVI	
A	V	%	Im	%	V7	%	Im	%	bis	
B	IVm	%	Im	%	V7	%	Im	%	bis	
C	bVI	%	V7/bIII	bIII	V7/v	%	V7	%		
D	V7	%	Im	%	IVm	%	Im	V7	Im	%
Puente	IVm	%	Im	%	V7	%	Im	%		
C	bVI	%	V7/bIII	bIII	V7/v	%	V7	%		
D	V7	%	Im	%	IVm	%	Im	V7	Im bis	Im

Tabla 1 estructura de las partes y progresiones de El Aguacate

Otro ejemplo de estructura la tenemos en “Alma en los Labios”:

Progresión Sección	ALMA EN LOS LABIOS								
Intro	Im	bVII7	bVI	V7	%	IIIm7b5			
A	Im	%	V7	%	bIII	V7	Im	%	
B	Im	V7/IVm	IVm	%	bIII	V7	Im		
Puente	Im	V7	Im	V7	Im				
C	V7	%	Im	%	bVII7	%	bIII	%	
D	Im	IVm7	bVII7	bIII	%	V7/v	%	V7	
	bIII	V7	Im						
Puente	Im	V7	Im	V7	Im	%			
A	Im	%	V7	%	bIII	V7	Im	%	
B	Im	V7/IVm	IVm	%	bIII	V7	Im	%	
C	V7	%	Im	%	bVII7	%	bIII	%	
D	Im	IVm7	bVII7	bIII	%	V7/v	%	V7	
	bIII	V7	Im	%					

Tabla 2 estructura de las partes y progresiones de Alam en los Labios

2. Materiales y Métodos

2.1. Conceptos armónicos, instrumentación y formatos.

2.1.1. Armonía contemporánea

Lo que se comprende por armonía contemporánea, son todos aquellos conceptos estudiados por la armonía tradicional o clásica fusionados con conceptos modernos, nacidos a partir del estudio académico del jazz; ya que la segunda no podría existir sin la primera, sin embargo, para simplificar un poco, nos referiremos a ella como armonía contemporánea.

La armonía trata del estudio de los acordes y su relación entre ellos, el entendimiento de la práctica armónica es esencial para la comprensión del lenguaje de la música. Como cuando se intenta aprender cualquier otro idioma, lo primero en adquirir es el proceso del desarrollo de vocabulario. Una parte de este son las escalas, cuya estructura son una serie de notas ascendentes o descendentes paso a paso en patrones; la escala mayor es la madre de todas las escalas, con su estructura surgen muchas otras, como los modos la menor natural, la menor armónica, la menor melódica entre muchas otras más. (Nettles, Harmony 1, 1987, págs. 3-25)

Por otra parte, las triadas y cuatriadas son descritas como un conjunto de tres y cuatro notas respectivamente que en posición fundamental están separadas en intervalos de tercera que al tocarlas al mismo tiempo se las denomina como acorde. Dentro de una escala diatónica se forman siete acordes que cumplen una función, en base a la tónica de una tonalidad y se dividen en grados escritos en números romanos. Estas funciones se utilizan tanto para la composición como para la rearmonización, dependiendo de justamente de su función dentro del contexto tonal de una obra. estas funciones son de Tónica (I, III, VI), Subdominante (II, IV) y Dominante (V, VII). (Nettles, Harmony 1, 1987, págs. 26-32,43)

I maj7	II min7	III min7	IV maj7	V7	VI min7	VII min7b5
Cmaj7	Dm7	Em7	Fmaj7	G7	Am7	Bm7(b5)

<i>Jonico</i>	<i>Dorico</i>	<i>Frigio</i>	<i>Lidico</i>	<i>Mixolidio</i>	<i>Eolico</i>	<i>Locrio</i>
---------------	---------------	---------------	---------------	------------------	---------------	---------------

Anexo 1 escala mayor de C armonizada en tetradas

I min7	II min7b5	bIII maj7	IV min7	V min7	bVI maj7	bVII7
Am7	Bm7(b5)	Cmaj7	Dm7	Em7	Fmaj7	G7

<i>Eolico</i>	<i>Locrio</i>	<i>Jonico</i>	<i>Dorico</i>	<i>Frigio</i>	<i>Lidico</i>	<i>Mixolidio</i>
---------------	---------------	---------------	---------------	---------------	---------------	------------------

Anexo 2 escala menor natural de A armonizada en tetradas

I min maj7	II min7b5	bIII +maj7	IV min7	V7	bVI maj7	VII dim7
A m(maj7)	B m7(b5)	C aug(maj7)	D m7	E7	F maj7	G#dim7

<i>Eolico n7</i>	<i>Locrio n6</i>	<i>Jonico #5</i>	<i>Dorico#4</i>	<i>Frigio n3</i>	<i>Lidio #2</i>	<i>Mixo #1</i>
------------------	------------------	------------------	-----------------	------------------	-----------------	----------------

Anexo 3 escala menor armónica de A armonizada en tétradas

I min maj7	II min7	bIII +maj7	IV7	V7	VI min7b5	VII min7b5
A m(maj7)	B m7	C aug(maj7)	D7	E7	F#m7(b5)	G#m7(b5)

<i>Dorico n7</i>	<i>Frigio n6</i>	<i>Lidio #5</i>	<i>Lidio b7</i>	<i>Mixo b6</i>	<i>Locrio n2</i>	<i>Jonico #1(alt)</i>
------------------	------------------	-----------------	-----------------	----------------	------------------	-----------------------

Anexo 4 escala menor melódica de A armonizada en tétradas

Existen otros tipos de acordes con función dominante, que se emplean en la resolución de acordes de una escala diatónica, ya que el primer grado tiene su dominante en el quinto grado, pero también se puede sustituir ese quinto grado por otro acorde de cualidad dominante; estos son llamados dominantes secundarios y sustitutos tritonales. (Nettles, Harmony 2, 1987, págs. 3-5) (Nettles, Harmony 3, 1987, págs. 2-4). Aún quedan más elementos dentro de la armonía contemporánea que no son expuestos; de estos están, el intercambio modal, modulación, patrones disminuidos/disminuidos secundarios, relativo II, entre otros, dado que la intención es exponer los conceptos más básicos utilizados en el pasillo de Ecuador.

V7/II => II min7	V7/III => III min7	V7/IV => IV maj7	V7/V => V7	V7/VI => VI min7
A7 Dm7	B7 Em7	C7 Fmaj7	D7 G7	E7 Am7

Anexo 5 dominantes secundarias en la escala de C mayor

Se puede también añadir que, sin duda, una herramienta muy valiosa es el análisis junto con el estudio de composiciones de otros autores añade nuevos recursos para composiciones propias en relación a la funcionalidad de las notas en una escala y acordes que se forman diatónicos a ella. Los conceptos básicos para comprender la armonía son: tonalidad, intercambio modal y modulación, es importante también estudiar el equilibrio de las proporciones de las distintas partes de una pieza u obra musical. Hay que mencionar también que existe la armonía modal, basada por supuesto en los modos que surgen a partir de las escalas madres. (Schlesinger, 2009)

2.1.2. Armonía negativa.

Otro elemento armónico a implementar en la composición de los temas es la armonía negativa, ya que nos facilita la explicación y construcción de acordes funcionales que en su mayoría están ligados al atonalismo o la armonía no funcional. Esta teoría se basa en la gravitación tonal y sostiene que debido a la frecuencia e importancia de aparición de las notas en la serie de parciales se infiere o define que la quinta de una tonalidad es igual de importante que la raíz, por tanto, tiene el mismo peso de atracción gravitacional y por ende genera las mismas funciones a partir de ella.

En base a esto logramos decir que la nota C es proporcional a G; la adhesión de los conceptos de la armonía positiva y negativa en una sola teoría funcional se la denomina como armonía mixta, este nuevo concepto nos permite la creación de estructuras tanto melódicas, armónicas de progresiones de acordes en donde cada una de sus notas mantiene una dualidad, para así poder comprender su posible integración en acordes, melodías y modos, donde de ser analizado dentro de los límites de la armonía normal, se considerarían errores. (Sarmiento, 2021)

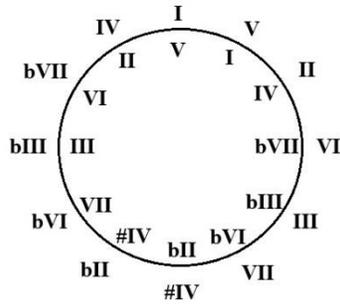
NOTA	C	C#	D	D#	E	F	F#	G	G#	A	A#	B	C	POSITIVO
NOTA	G	Gb	F	E	Eb	D	Db	C	B	Bb	A	Ab	G	NEGATIVO

Tabla 3 escalas cromáticas desde 2 puntos de vista armónicos

Es notable que mientras que desde C las notas van ascendiendo y desde G va en sentido contrario, dando origen cada una a sus contrapartes negativas.

En el libro, Armonía Negativa una guía práctica para su uso, se expone:

La relación dominante tónica, sugiere que existe a la vez una fuerza de atracción similar y opuesta entre el primer grado y el quinto. Es entonces donde surge la idea de la armonía negativa, al establecer un punto medio entre C y G que sería el eje donde las fuerzas de atracción se igualan y reflejan las notas, cuyo resultado serían notas de diferente sonoridad, pero con igual funcionalidad y gravitación tonal inversa. Como resultado de estas nuevas relaciones podemos generar un círculo de quintas, donde la cara externa contenga las notas de armonía positiva y la cara interna sus equivalentes en armonía negativa.



Anexo 6 círculo de quintas con sus respectivas notas positivas reflejando las negativas.

$$C = C E G \quad = \quad G E b C = C m$$

Como podemos observar las notas que conforman los acordes negativos empiezan desde la melodía hacia abajo, incluso las tensiones se van añadiendo en el registro grave. Esto es importante para la formación de acordes, pero el registro mismo de las notas no interfiere para nada en la disposición final que el compositor decida para el voicing. Debido a la sonoridad de los acordes negativos, se recomienda utilizar acordes tanto positivos como negativos dentro de cadencias y progresiones mixtas para equilibrar su sonoridad. Además, debido a la inclusión de notas consideradas avoids dentro de la estructura de acordes negativos, aparecen dos tipos de rearmonizaciones lógicas.

Rearmonización melódica: Para este tipo de rearmonización se debe respetar la nota de la melodía. Esta condicionante requiere que el acorde negativo a ser utilizado contenga la nota de la melodía ya sea como nota de su arpeggio o como parte de sus tensiones negativas disponibles. Las notas que estén presentes en la estructura o tensiones de un acorde positivo y en la estructura o tensiones de un acorde negativo será llamado common tones, y serán nombradas de acuerdo al intervalo positivo que formen.

Ejemplo:

Acorde positivo	=	Acorde negativo
Abmaj7 (9, #11,13)	=	- Cmaj7 (9,11,13)
Ab C Eb G (Bb D F)		C E G B (D, F, A)

Common tones: C= 3 G=7 D= #11 F= 13

Rearmonización: Cuando una sección musical no tiene una melodía específica, podemos rearmonizar dicha parte sin límites armónicos. (Sarmiento, Armonía Negativa: Guía Práctica para su uso, 2019, págs. p. 7, 8)

De acuerdo al campo antes mencionado, este proyecto no seguirá los lineamientos funcionales de la *rearmonización melódica* en armonía negativa, puesto que esto se usa para reinterpretar y modificar una armonía ya escrita respetando la melodía de esta; en cambio en las melodías de las composiciones en este proyecto, serán compuestas desde cero. La intención de la exposición de los tipos de rearmonización en armonía negativa, es ilustrar que existe la posibilidad dentro de sus lineamientos explicado desde un punto de vista concreto.

2.1.3. Concepto de movimiento simétrico

La siguiente herramienta compositiva que estará presente es el de concepto de movimiento simétrico (Symmetric Movement Concept), que cuyas características apuntan a una propuesta interesante; el músico jazzista Steve Coleman autor del concepto, muestra que las notas tendrán un punto de eje o axis alrededor del cual gravitan grupos de notas con relación a este eje, llamando a estos grupos como espirales y sumatorias.

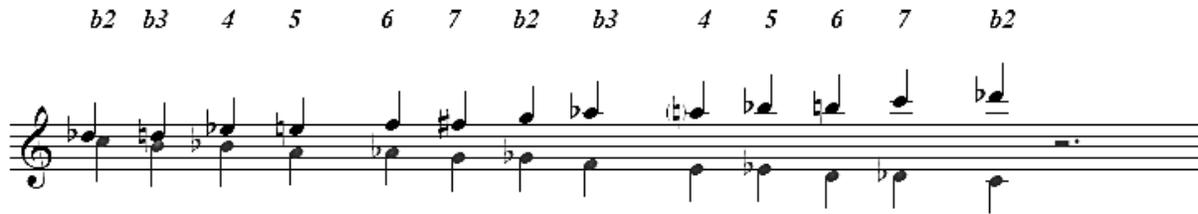
El concepto en si es una teoría basada en el movimiento de las melodías que implican una expansión y contracción de una escala con relación a una nota eje o notas ejes (axis); es decir alrededor de un punto central. La expansión y contracción implicadas son casi siempre iguales a ambos lados del eje, de ahí el termino *simétrico*. Se trata básicamente de un sistema melódico que obedece a sus propias leyes de movimiento. El sistema básico consiste en lo que Coleman llama espiral que son clasificadas en dos grupos. Son escalas que se mueven hacia afuera o separándose igualmente por semitonos desde un eje.

Entonces si el eje de la primera espiral es el unísono de la nota C, se puede manifestar que, desde ese C unísono, se mueve hacia afuera o se va separando cada nota en dirección contraria por medio tono o semitono; es decir del unísono C y C, se va un semitono hacia abajo que sería B y C# que va un semitono hacia arriba, luego Bb abajo y D arriba y así sucesivamente hasta repetir las notas. En esta secuencia de notas va generando intervalos que, al llegar a la octava, estos intervalos comienzan a ir en reversa a como empezaron; es como si se reflejaran ante un espejo. Por ejemplo, en el siguiente gráfico se puede apreciar de mejor manera su interpretación dentro de la partitura:



Anexo 7 escala de la espiral # 1 y sus intervalos

Ahora en la espiral #2 los puntos de partida cambian, ya que la intención es obtener los intervalos faltantes en la primera espiral. Entonces el punto de partida para este es el C y Db como el eje, luego de la misma manera que en la espiral #1, se van separando por semitonos.



Anexo 8 escala de la espiral # 2 y sus intervalos

Otro de los conceptos propuestos por Coleman dentro del movimiento simétrico es el de Sum Notation, que hace alusión a las sumatorias de notas mediante la numeración de cada nota desde el 0, en el, trata de generar material armónico referenciando siempre a un centro o eje en el que gravitan las demás notas.

Para simplificar un poco, el concepto de *sum*, este resulta de la suma de 2 notas cuyos valores individuales se obtienen al ordenar de manera numérica y consecutivamente escogiendo un eje por ejemplo C, podemos agregarles un valor numérico a las notas en orden cromático con dígitos del 0 al 12. (Coleman, 2015)

	CONCEPTO DE MOVIMIENTO SIMÉTRICO												
NOTA	C	C#	D	D#	E	F	F#	G	G#	A	A#	B	C
VALOR	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Tabla 4 valor de las notas dentro de 12 dígitos de un eje desde C

En el trabajo compositivo Alquimia: Suite para power trio, integrando elementos de armonía mixta expone:

Los ejes de reflexión siempre implican la existencia de dos notas, por esto pueden ser simples y estáticos, con un unísono o el tritono de dicho unísono como *axis* o referencia, o también pueden ser complejos y variables con intervalos de notas distintas como guía. Es importante denotar que este eje (*axis*) puede estar presente o no dentro de una obra.

Debemos tener en cuenta que *sum* es un resultado final y que desde el enfoque de la armonía tradicional y/o contemporánea la fórmula para hallar el valor de un *sum* sería:

$$2a = c; \text{ o } a + b = c \text{ y si } c \geq 12 \text{ entonces } r = c - 12$$

Siendo *a* el valor de una nota cualquiera, *b* el valor de otra nota cualquiera, *c* el resultado condicionado de la suma de dos notas y *r* el resultado final.

Toda la sumatoria de dos notas cuyo resultado sea *x*, será simétrica al eje cuya suma de unísonos

resulte en el mismo valor x .

Los tritonos son equivalentes al resultado de la suma de los unísonos y pueden ser considerados *axis* de igual valor e importancia. Ejemplo:

Siendo Do = 0:

$$(La+La) = 9 + 9 = 18$$

Como el resultado de la sumatoria anterior es mayor a 12, a este se le resta 12 para mantener sus valores dentro de la octava: $18 - 12 = 6$

$$(Mib+Mib) = 3 + 3 = 6$$

$$(Mi+Re) = 4+2 = 6$$

$$(Fa+Do\#) = 5+1 = 6$$

$$(Sol\#+La\#) = (8+10) - 12 = 18 - 12 = 6 \text{ (Sarmiento, 2021)}$$

2.1.4. Formato e instrumentos

En sus comienzos el pasillo era de naturaleza instrumental, su ejecución realizada en el piano o también en los instrumentos básicos de la música andina: bandola, triple y guitarra a veces complementados con violín. Subsiguiente aparece el pasillo vocal que incluye letras de gran contenido poético e incluso son poemas musicalizados.

Comúnmente el formato musical en el que el pasillo tuvo su acogida más pronunciada, fue guitarra, requinto, contrabajo, que acompañaban de manera armónica a una voz con la melodía. Al inicio del tema participaba el requinto realizando una introducción, que también podía compartir la misma a la par de una sección de cuerdas, o un acordeón, para después dar paso a la melodía principal que ya era interpretada por una voz femenina o masculina. (Delgado Cepeda, 2021)

También existe un formato de menor instrumentación, en el cual están los famosos tríos o duetos, en estos participaban un requinto acompañado de una guitarra y un contrabajo o un requinto y dos guitarras, de acuerdo al género y estilo de la canción a interpretar se utilizaban unas maracas, en este último formato era muy popular en agrupaciones como los Panchos y los Tres Reyes. (wikipedia, 2023)

Para las obras que serán expuestas aquí, se ha escogido un formato similar, para no perder la sonoridad característica del pasillo. El formato de instrumentación es el siguiente: Voz tenor, Requinto, Guitarra, Bajo.

3. Resultados

3.1. Proceso compositivo, estructura y formato de trabajo, aplicación de conceptos analizados.

3.1.1. Pasillo # 1 “La Partida” y #2 “Los Tortolines”.

Durante el proceso de creación para las obras, se realizó una investigación sonora o auditiva, para recopilar datos y referencias.

En la primera obra toma como referencia a dos pasillos muy bien conocidos en la cultura ecuatoriana que son El Aguacate y Alma en los Labios, tanto en su sonoridad como en sus progresiones armónicas.

En su forma tendrá el siguiente orden:

Secciones	No. de compases
Intro	13
A	8
B	8
b'	6
C	12
Intro	10
A	8
B	8
b'	6
C	12
Intro	10
D	19
Intro	8

Tabla 5 forma y no. de compases La Partida

Como curiosidad si se suman en su totalidad todos los compases de las secciones, da como resultado 128.

En la segunda obra toma como referencia al pasillo Guayaquil de mis Amores.

En su forma tendrá el siguiente orden:

Secciones	No. De compases
Intro	12
A	16
a'	8
B	16
a'	8
A	16
a'	8
B	16
a'	8
b'	18
B	7

Tabla 6 forma y no. de compases Los Tortolines

A continuación, el formato de trabajo para ambos temas:

Primero:

Se hace uso de una progresión armónica con armonía positiva en la tonalidad de Gmin y en el otro tema Bmin, que será ejecutada por el requinto y la guitarra, para mantener coherencia tanto armónica como rítmica del pasillo, añadiendo un movimiento de bajo característico dentro del acompañamiento de la guitarra más el uso de una técnica de cambio de acordes denominada “llamadas” que se trata de un movimiento en el bajos en el acorde para acercarse al siguiente, este puede ser de manera cromática, pasando por notas de la escala o utilizando notas en común del arpeggio del mismo acorde. El requinto además se encargará de una melodía que responderá a una principal en este caso la voz tenor.



Anexo 9 composición armónica de guitarra y requinto La partida



Anexo 10 respuesta a la melodía principal por parte del requinto La Partida

A

T
8 des per tar de las ca ran to ñas de u na pie za que da mos

Req. 13 14 15 16

Gtr.

Bass

Anexo 11 respuesta a la melodía principal por parte del requinto Los Tortolines

Segundo:

En el bajo se hará uso de armonía negativa siguiendo los lineamientos de sus reglas para evitar sonoridades que usen demasiada tensión y buscando el uso de common tones y cambios hacia la armonía positiva, entre la armonía positiva del requinto/guitarra y la armonía negativa del bajo respectivamente.

Em D7 Cm7

1 2 3 4

mf *a tempo*

F#m7(b5) Cmaj7 Eb D7

5 6 7 8

Anexo 12 sección de introducción del bajo La Partida

A

G#m7 G#m7 C#m7(b5) Bm7

14 15 16

Emaj7 Bmaj7

17 18 19 20

Anexo 13 sección A del bajo Los Tortolines

Tercero:

La voz tenor estará realizando una melodía con axis en G más la del segundo tema en B, y tendrá su forma en las sumatorias que parten del *concepto de movimiento simétrico*, entonces se hará uso de varios *sum* y se intercambiaron según la obra lo requiera para evitar alguna disonancia con la armonía de los demás instrumentos.

Musical score for Anexo 14, showing a tenor vocal line in 3/4 time. The score includes measures 1 through 21. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'a tempo'. The lyrics are: Me ha da do Un be so la muer te Con sus la bíos fa tuos Oh quel for tui to ca Pro.

Anexo 14 composición de melodía principal La Partida

Musical score for Anexo 15, showing a tenor vocal line in 3/4 time. The score includes measures 23 through 29. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: fun do en su sue ño lar go Ne gra la so le dad Y es e lla quien nos mues tra La tie rra que nos con vi da.

Anexo 15 composición de melodía principal La Partida

Musical score for Anexo 16, showing a tenor vocal line in 3/4 time. The score includes measures 11 through 18. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'a tempo'. The lyrics are: Al des per tar de las ca ran to ñas de u na pie za que da mos Ser cam po de a gra man te.

Anexo 16 Composición de melodía principal Los Tortolines

3.2. Análisis armónico y melódico

Es preciso entender, que para estas composiciones el análisis en general, tanto armónico como melódico, no se encuentran dentro de los estándares de la música académica ya sea desde un punto de vista o pensamiento unilateral de la armonía o como parte de un consenso. Se están empleando recursos relativamente novedosos para llevar a cabo el análisis pertinente.

El método analítico a usar es totalmente científico y numérico con relación a la melodía, más los recursos que otorga toda la teoría contemporánea armónicamente; sin suponer darle un origen al azar o subjetivo a la tradición de atribuirle su uso al tiempo de existencia del mismo, ya que si, los más grandes compositores de épocas anteriores de acuerdo a sus conocimientos de ese entonces, seguían patrones con ciertas reglas, haciendo uso de esto, en algunas ocasiones sin siquiera saberlo. Y es esto mismo, un motivo para el aprendizaje e investigación.

3.2.1. Análisis armónico

En el análisis para armonía mixta, se utilizarán dos perspectivas: la del análisis convencional, que incluye la armonía actual, que hace referencia a los estudios realizados en la armonía contemporánea y las últimas décadas del siglo XX, y la del análisis de armonía negativa que incluye a la armonía positiva, ya que son dos caras de un mismo elemento.

Estas dos herramientas dan un nuevo sentido de perspectiva para comprender de manera no abstracta y subjetiva lo que sucede en una composición o la partitura.

Y en conjunto se usarán dos términos para delinear el análisis general dentro de un compás. La *adaptación telúrica* y la *concepción absoluta*. La adaptación telúrica se refiere a la comprensión del análisis de elementos usados en un compás dentro de un contexto armónico Tonal y la concepción absoluta comprende el análisis de los elementos armónicos en su verdadera función desde los puntos de vista que están dentro de lo que se aborda en la armonía mixta.

Análisis armónico de “La Partida” y “Los Tortolines”:

Para el análisis se utilizaron las siguientes tablas de acordes positivos, donde se representan por sus grados, tensiones, notas en común y sus variantes negativas.

Acordes mayores:

Acordes positivos	Tensiones	Common Tones	Acordes negativos	Tensiones
bVIImaj7	9, #11, 13	3, #11, 13, 7	Imaj7	9, 11, 13
Vmaj7	9, #11, 13	#11, 7	bIIImaj7	9, 11, 13
IVmaj7	9, #11, 13	R, 9, 5, 13	bIIImaj7	9, 11, 13
bIIImaj7	9, #11, 13	9, 3, #11, 5, 13, 7	IVmaj7	9, 11, 13
bIIImaj7	9, #11, 13	7, #11	Vmaj7	9, 11, 13
Imaj7	9, 13	R, 5	bVIImaj7	9, 13
bVIIImaj7	9, #11, 13	R, 3, 5, 7, 9, 13	bVIIImaj7	9, 11, 13

Tabla 7 acordes mayores positivos y sus elementos equivalentes negativos. Nota: esta tabla fue extraída de, Armonía Negativa: Una guía práctica para su uso.

Acordes menores:

Acordes positivos	Tensiones	Common Tones	Acordes negativos*	Tensiones
VIm7	9, 11	b3, b7	Im7	11, b13
Vm7	9, 11	R, 9, b3, 11, b7	IIm7	11, b13
IVm7	9, 11	9, 5	IIIm7	11, b13
IIIm7	11		IVm7	11, b13
IIm7	9, 11	R, b3, 11, b7	Vm7	11, b13
Im7	9, 11	R, 9, 11, 5	VIm7	11, b13
VIIIm7	9, 11	9, 5	bVIIIm7	11, b13

Tabla 8 acordes menores positivos y sus elementos equivalentes negativos. Nota: esta tabla fue extraída de, Armonía Negativa: Una guía práctica para su uso.

Acordes dominantes:

Acordes positivos	Tensiones	Common Tones	Acordes negativos	Tensiones
V7/II	9, b13		Im7b5	9, b13
bVI7	9, #11, 13	#11, 13	bIIm7b5	b9, b11, b13
V7	9, 13	5, 7	IIm7b5	b9, b13
#IV7	9, #11, 13	R, 5, 7, 13	bIIIm7b5	b9, b11, b13
IV7	9, #11, 13	R, 9, 5, 13	IIIm7b5	b9, b11, b13
V7/VI	b9, b13	b9, 3, 5, b13, 7	IVm7b5	9, 13
V7/V	9, 13		Vm7b5	b9, b13
I7	9, #11, 13	R, 5, 13	VIm7b5	b9, b11, b13
V7/IV	9, 13	R, 5, 13	VIm7b5	b9, b13
V7/III	b9, b13	b9, b13	bVIIIm7b5	9, 13
bVII7	9, #11, 13	9, 3, 5, 13	VIIIm7b5	b9, b11, b13

Tabla 9 acordes dominantes positivos y sus equivalentes negativos. Nota: esta tabla fue extraída de, Armonía Negativa: Una guía práctica para su uso.

Acordes semi disminuidos:

Acordes positivos	Tensiones	Common Tones	Acordes negativos	Tensiones
VIm7b5	11, b13	b3, 11, b13, 7	I7	9, 11
Vm7b5	11, b13	R, 11	II7	9, 11
#IVm7b5	11, b13		bIII7	9, 11
IVm7b5	11, b13	b3, b5	III7	9, 11
IIIIm7b5	11, b13	b3, 11, b5, b13	IV7	9, 11
IIIm7b5	11, b13	b3, 11, b7	V7	9, 11
IIm7b5	11, b13		VI7	9, 11
VIIIm7b5	11, b13	b3, b5	bVII7	9, 11

Tabla 10 acordes disminuidos positivos y sus equivalentes negativos. Nota: esta tabla fue extraída de, Armonía Negativa: Una guía práctica para su uso.

Entonces tomando como referencia la armonía del requinto/guitarra, se rearmoniza con su equivalente negativo, en este caso no se reemplazarán los acordes de los dos instrumentos, si no más bien esta contraparte armónica será ejecutada por el bajo. Y para el análisis en su totalidad de cada compás se debe observar a las notas en conjunto de manera vertical, durante la adaptación telúrica se busca un cifrado de acordes en un contexto armónico positivo o armonía contemporánea, para la comprensión desde este punto de vista y para la concepción absoluta se busca dar un análisis armónico de la totalidad de lo que ocurre en el compás, basándose desde los equivalentes o contrapartes negativos de la armonía requinto/guitarra.

① *a tempo*

1 2 4 5 6

Tenor

Adaptación telúrica
concepción absoluta

Requinto Guitar

Classical Guitar

Bass Guitar

Chord charts for Requinto Guitar:

- Em7(9,b13)YG
- D7(11,13,b13)
- IVm7(9,11)
- Amdim(b9,11,b13,13)
- C7(9,11,13)
- Gm7(b13)₂
- Am7b5(+b9,11)
- F7(b9,b11,b13,+b13)
- Bbmaj7(9.11,13)

Chord charts for Classical Guitar:

- Am7(b5)
- Cm7
- F7
- Bbmaj7

Dynamic markings: *f*, *mf*, *mf*

Anexo 17 análisis armónico mixto; adaptación telúrica/concepción absoluta

Solo en los primeros dos compases se hará una rearmonización negativa del req/gtr del primer tema, en la adaptación telúrica se plantea el acorde de Em7/G (9,b13) en el lugar de Gm, la tensión b13 tiene su lugar en las tensiones negativas, luego en la concepción absoluta se indica que es un -Gm7(b13) que es el I grado negativo, luego en el tercer compás se obtiene un D7(11,13,b13) y su contraparte un -Am7b5(+b9,11), en este caso en el acorde negativo se especifica además que tiene una tensión positiva, el siguiente compás se utiliza un IVm7, para seguir los lineamientos de la rearmonización negativa, donde se indica que hay que balancear la carga armónica en ciertos compases, para evitar demasiada tensión dentro de la obra.

AT CA

Req.

Cl. Gtr.

Bass

Annotations: $bVIImaj7(9,13)$, $D7(b9,11,b13)/A$, $Am7b5(b9,11,13)$, $Em7b5(b9,11)$, $Em7b5(b9)$, $-Am7b5(+b9,11,+b13)$, $-D7(b9,+11,+13)$, $-Gm7(+b9,11)$, $-Gm7(+b9)$, E_b , $Am7(b5)$, $IVm7b5(11,b13)$, $V7(9,13)$, $D7$, $Im7(9,11)$, Gm , $Gm7$.

Anexo 18 análisis armónico mixto: adaptación telúrica/concepción absoluta

AT CA

Annotations: $C\#mb5(b13)/A\#$, $-A7(b9)$, $B(11,b13)$, $-Gmaj7(11,+b13)$, $bIIIImaj7(9,13)$.

T

Req.

Gtr.

Bass

Annotations: $A7$, $A7$, G , D .

Lyrics: Pre sos de la im pro pte dad Qui mé rri ca des ver güen za

Measure numbers: 21, 22, 23, 24.

Summation: sum 4, sum 10, sum 5, sum 2, sum 10, sum 3, sum 8.

Anexo 19 análisis armónico mixto; adaptación telúrica/concepción absoluta

AT E7(9,11)/B bIIImaj7(9,13) B(b13)/F# bVImaj7(9,#11,13)
 CA -Dmaj7(9,11,13) -Gmaj7(9,11,13)

17 sum 6 sum 5 18 sum 6 19 sum 2 sum 12 sum 3 20 sum 2

T Ser cam pó de a gra man te Me sa re vuel ta ,ti be rio

Req. D D G G

Gtr. Emaj 7 Bmaj 7

Bass

Anexo 20 análisis armónico mixto; adaptación telúrica/concepción absoluta

3.2.2. Análisis melódico

El análisis de la composición de las melodías, se utilizó la siguiente tabla de sumatorias basada en el concepto de movimiento simétrico.

Nota:	G	Ab	A	Bb	B	C	Db	D	Eb	E	F	Gb
Valor numérico:	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

SUMATORIAS:

Sum 2	Sum 3	Sum 4	Sum 5	Sum 6
G+A=2	G+Bb=3	G+B=0+4=4	G+C=5	G+Db=6
Ab+Ab=2	Ab+A=3	Ab+Bb=1+3=4	Ab+B=5	Bb+Bb=6
B+F=14-12=2	Gb+B=15-12=3	A+A=2+2=4	A+Bb=5	B+A=6
C+E=14-12=2	F+C=15-12=3	F+Db=16-12=4	Db+Gb=17-12=5	C+Ab=6
Db+Eb=14-12=2	E+Db=15-12=3	D+E=16-12=4	D+F=17-12=5	Eb+F=18-12=6
Bb+Gb=14-12=2	Eb+D=15-12=3	C+Gb=16-12=4	Eb+E=17-12=5	D+Gb=18-12=6
D+D=14-12=2		Eb+Eb=16-12=4		E+E=18-12=6

Sum 7	Sum 8	Sum 9	Sum 10	Sum 11
G+D=7	Eb+G=8	G+E=9	G+F=10	G+Gb=11
Ab+Db=7	D+Ab=8	Ab+Eb=9	Ab+E=10	Ab+F=11
A+C=7	Db+A=8	A+D=9	A+Eb=10	A+E=11
Bb+B=7	Bb+C=8	Bb+Db=9	Bb+D=10	Bb+Eb=11
E+F=19-12=7	B+B=8	B+C=9	B+Db=10	B+D=11
Eb+Gb=19-12=7	E+Gb=20-12=8	Gb+F=21-12=9	C+C=10	C+Db=11
	F+F=20-12=8		Gb+Gb=22-12=10	

Anexo 21 valores y sumatorias de la melodía principal La Partida

Nota:	<i>B</i>	<i>C</i>	<i>Db</i>	<i>D</i>	<i>Eb</i>	<i>E</i>	<i>F</i>	<i>Gb</i>	<i>G</i>	<i>Ab</i>	<i>A</i>	<i>Bb</i>
Valor numérico:	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

SUMATORIAS:

Sum 1	Sum 2	Sum3	Sum4	Sum5	Sum6
B+C=1	B+Db=2	B+D=3	B+Eb=4	B+E=5	B+F=6
Db+Bb=1	C+C=2	C+Db=3	C+D=4	C+Eb=5	C+E=6
D+A=1	D+Bb=2	Bb+Eb=3	Db+Db=4	Db+D=5	Db+Eb=6
Eb+Ab=1	Eb+A=2	A+E=3	E+Bb=4	F+Bb=5	D+D=6
E+G=1	E+Ab=2	Ab+F=3	F+A=4	Gb+A=5	Gb+Bb=6
F+Gb=1	F+G=2	G+Gb=3	Gb+Ab=4	G+Ab=5	G+A=6
	Gb+Gb=2		G+G=4		Ab+Ab=6
Sum 7	Sum 8	Sum 9	Sum10	Sum 11	Sum12
B+Gb=7	B+G=8	B+Ab=9	B+A=10	B+Bb=11	B+B=12
C+F=7	C+Gb=8	C+G=9	C+Ab=10	C+A=11	C+Bb=12
Db+E=7	Db+F=8	Db+Gb=9	Db+G=10	Db+Ab=11	Db+A=12
D+Eb=7	D+E=8	D+F=9	D+Gb=10	D+G=11	D+Ab=12
G+Bb=7	A+A=8	Eb+E=9	Eb+F=10	Eb+Gb=11	Eb+G=12
Ab+A=7	Ab+Bb=8	A+Bb=9	E+E=10	E+F=11	E+Gb=12
	Eb+Eb=8		Bb+Bb=10		F+F=12

Anexo 22 valores y sumatorias de la melodía principal Los Tortolines

En su composición, la melodía tendrá una disposición de frases de notas con numero par, ya que las sumatorias se realizan por grupos de 2, que pueden ser utilizadas consecutivamente, sin importar su orden ya que al sumar sus valores numéricos se obtiene el resultado del *sum* correspondiente; cabe mencionar que se puede hacer uso de una sola sumatoria, o bien hacer uso de más, cuidando un poco que no resulte en alguna nota que realice mucha tensión con relación a la armonía.

Anexo 23 análisis melódico La Partida

En la melodía del compás 22 y 23 se utilizan las sumatorias 7, 5, 3 y 4, cada par de notas posee su sumatoria respectiva, y si se suman los valores de cada una, da como total 19, en donde $19 - 12 = 7$, el resultado de la frase melódica es 7 que sería el sum central, en cambio a partir del compás 24 y 25 se utiliza solo notas que pertenecen a sum 5, ambas formas de composición de notas son simétricos ya que su valor sumado siempre dará una de las sumatoria que se ha escogido para armar una frase.

T

17 sum 6 sum 5 18 sum 6 19 sum 2 sum 12 sum 3 20 sum 2

8 Ser cam pío de a gra man te Me sa re vuel ta .ti be rio

Anexo 24 análisis melódico Los Tortolines

En esta ocasión la melodía hace uso de sum 6, 5 y 6, sumado resulta en 17, donde $17-12=5$, esto quiere decir que el sum 5 es el central en la frase, y si se suman los valores de la siguiente, $2+12+3=17-12=5$, entonces el sum 5 sigue siendo en este caso la sumatoria central de las 2 frases.

4. Conclusiones

4.1. Cavilaciones y reflexión

Luego de toda la recopilación de información e investigación pertinente tanto de la historia como los análisis de composiciones nacionales y la implementación de los conceptos teorico-armonicos aprendidos en la carrera, se puede recalcar que el proyecto tiene como su fin un aporte académico investigativo, de búsqueda de dar nuevos enfoques y herramientas para la composición de temas u obras, no solo en los pasillos si no también de cualquier índole musical.

La incentivación del aprendizaje está en la comprensión de los elementos que forman parte de un esqueleto armónico de mayor grado de complejidad, y por supuesto de su entendimiento por métodos que están fuera de la subjetividad abstracta y basada en datos recopilados de varias investigaciones en la armonía musical.

Así mismo como en otras disciplinas, se aplican métodos científicos para su investigación, comprobación y divulgación, en la música no debería ser distinto, y debe de haber espacio para el debate de un elemento para llegar a conclusiones que plantean tener más clarividencia en su uso y el propósito de las mismas.

Con el resultado final de este proyecto se logra obtener una nueva sonoridad, sin dejar de lado a lo que caracteriza al género escogido o cambiarlo radicalmente, guardando su núcleo sonoro, pero refrescando un poco lo estandarizado con nuevas herramientas armónicas y compositivas.

5. Referencias Bibliográficas

Referencias

- Carrión, O. (2003 2014). *achiras.net.ec*. (E. Duma, Editor) Obtenido de <https://achiras.net.ec/el-aguacate-un-pasillo-ecuatoriano-sin-tiempo/>
- Ciget, Y. (7 de Diciembre de 2015). <https://www.ecured.cu>. Obtenido de https://www.ecured.cu/Carlos_Amable_Ortiz
- Coleman, S. (2015). Symmetrical Movement Concept. En S. Coleman.
- Delgado Cepeda, H. (2021). *Historia del Pasillo y su Identidad Cultural*. Guayaquil: Revista de la Universidad de Guayaquil.
- Dia, E. a. (1 de octubre de 2019). *Ecuador al Dia*. Obtenido de <https://www.ecuadoraldia.com.ec/?p=17893>
- Ecuador, A. (s.f.). <https://www.artecuador.com/index.php>. Obtenido de <https://www.artecuador.com/musica-homero-hidrovo-utop-a-hacia-la-guitarra-cl-sica-ecuatoriana-128-0.html>
- Godoy Muñoz, F. V. (2012). *Catalogo Y Antologia de la obra Coral de Gerardo Guevara*. Quito: Universidad de Cuenca trabajo de titulación.
- Granda, W. (2004). *El pasillo ecuatoriano: noción de identidad sonora*. Quito: Revista FLACSO.
- Mullo Sandoval, J. (2009). *Musica Patrimonial del Ecuador*. Quito: Fondo .
- Nettles, B. (1987). *Harmony 1*. Berklee College of Music.
- Nettles, B. (1987). *Harmony 2*. Berklee College of Music.
- Nettles, B. (1987). *Harmony 3*. Berklee College of Music.
- Pino, E. A. (2013). <https://www.encyclopediadelecuador.com/>. Obtenido de <https://www.encyclopediadelecuador.com/francisco-paredes-herrera/>
- Sarmiento, D. H. (2019). Armonia Negativa: Guia Practica para su uso. En D. H. Sarmiento Oyola.
- Sarmiento, D. H. (2021). *Alquimia: Suite para power trio, integrando elementos de armonia mixta*.
- Schlesinger, P. (Mayo de 2009). *pabloschlesingercom*. Obtenido de <http://www.pabloschlesingercom.blogspot.com>
- Wikipedia. (12 de noviembre de 2019). <https://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Portada>. Obtenido de https://es.wikipedia.org/wiki/Julio_Jaramillo
- wikipedia. (13 de Septiembre de 2023). *wikipedia.org*. Obtenido de https://es.wikipedia.org/wiki/Los_Panchos

6. Anexos

Anexo 1 escala mayor de C armonizada en tétradas.....	2
Anexo 2 escala menor natural de A armonizada en tétradas.....	2
Anexo 3 escala menor armónica de A armonizada en tétradas	2
Anexo 4 escala menor melódica de A armonizada en tétradas.....	2
Anexo 5 dominantes secundarios en la escala de C mayor	2
Anexo 6 círculo de quintas con sus respectivas notas positivas reflejando las negativas.....	2
Anexo 7 escala de la espiral # 1 y sus intervalos.....	2
Anexo 8 escala de la espiral # 2 y sus intervalos.....	2
Anexo 9 composición armónica de guitarra y requinto La partida.....	2
Anexo 10 respuesta a la melodía principal por parte del requinto La Partida	2
Anexo 11 respuesta a la melodía principal por parte del requinto Los Tortolines.....	2
Anexo 12 sección de introducción del bajo La Partida	2
Anexo 13 sección A del bajo Los Tortolines.....	2
Anexo 14 composición de melodía principal La Partida	2
Anexo 15 composición de melodía principal La Partida	2
Anexo 16 Composición de melodía principal Los Tortolines	2
Anexo 17 análisis armónico mixto; adaptación telúrica/concepción absoluta	2
Anexo 18 análisis armónico mixto: adaptación telúrica/concepción absoluta	2
Anexo 19 análisis armónico mixto; adaptación telúrica/concepción absoluta	2
Anexo 20 análisis armónico mixto; adaptación telúrica/concepción absoluta	2
Anexo 21 valores y sumatorias de la melodía principal La Partida.....	2
Anexo 22 valores y sumatorias de la melodía principal Los Tortolines.....	2
Anexo 23 análisis melódico La Partida.....	2
Anexo 24 análisis melódico Los Tortolines	2
Tabla 1 estructura de las partes y progresiones de El Aguacate	2
Tabla 2 estructura de las partes y progresiones de Alam en los Labios	2
Tabla 3 escalas cromáticas desde 2 puntos de vista armónicos.....	2
Tabla 4 valor de las notas dentro de 12 dígitos de un eje desde C.....	2
Tabla 5 forma y no. de compases La Partida	2
Tabla 6 forma y no. de compases Los Tortolines.....	2
Tabla 7 acordes mayores positivos y sus elementos equivalentes negativos	2
Tabla 8 acordes menores positivos y sus elementos equivalentes negativos.....	2
Tabla 9 acordes dominantes positivos y sus equivalentes negativos.....	2
Tabla 10 acordes disminuidos positivos y sus equivalentes negativos.....	2