



Universidad de Cuenca



UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

ESCUELA DE MUSICA

MAESTRÍA EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL

**“MÚSICA ECUATORIANA PARA DOS GUITARRAS, OBRAS ORIGINALES
SOBRE RITMOS ECUATORIANOS”.**

**TESIS PREVIA PARA LA OBTENCIÓN DEL
TÍTULO DE MAGÍSTER EN PEDAGOGÍA E
INVESTIGACIÓN MUSICAL**

AUTOR: DR. MARCELO EFRAÍN PACHECO BARRERA

TUTOR: MAGISTER WILMER FERMÍN JUMBO MEDINA

CUENCA-ECUADOR

2014





RESUMEN

La presente tesis se enfoca en el proceso creativo de “componer”, mismo que trata de no alejarse de la esencia de la música ecuatoriana, respetando todo lo referente a estructuras, armonía, rítmica, escalas, modos propios y característicos de la misma, vinculándose a la técnica guitarrística. Incluiremos secciones con recursos compositivos diferentes como aporte de este trabajo.

En el formato planteado, se utilizara efectos tímbricos propios del instrumento, rasgueo, tambora, armónicos, pizzicatos, sull ponticello, staccatos; en cuanto a las líneas melódicas se trabajan ornamentaciones con trinados, trémolos y apoyaturas en dos cuerdas que rememoran “el estilo” ya característico de la música ecuatoriana ejecutada en la guitarra o en el requinto.

Estructurada en tres capítulos, en el primero, evocamos aspectos elementales de la diversidad cultural en el país, tomando en consideración el término “cultura” en una doble acepción, tanto como “conglomerado humano” y “como conjunto de conocimientos”: para luego, mediante el método histórico, describir aspectos fundamentales de la conquista española y su influencia en la música. Concluye, enumerando y describiendo brevemente los géneros de música ecuatoriana y los elementos compositivos utilizados.

El capítulo segundo, mediante el método histórico describe aspectos significativos de la evolución de la guitarra en el mundo y en Ecuador.

El capítulo tres, es el desarrollo mismo de las composiciones, resaltando las secciones más importantes de cada obra y que merecen atención. Finaliza con las conclusiones y recomendaciones a las que llegamos en la elaboración del presente trabajo.

Palabras claves: GÉNEROS MUSICALES, RITMOS, MÚSICA ECUATORIANA, FORMAS MUSICALES, GUITARRA, COMPOSICIONES MUSICALES.



ABSTRACT

This thesis focuses on the creative process of "composing" which is not departing from the spirit of the Ecuadorian music, respecting all matters relating to structures, harmony, rhythm, scales, modes and characteristic own this music, linking the guitar technique. Will include sections with different compositional resources as a contribution of this work.

In the present format, own timbral effects of instrument used, the ras - gueo, drums, harmonics, pizzicato, ponticello Sull, staccatos; as to the melodic lines with trills ornamentation, trills and grace notes are working in two horns that recall the "style" as characteristic of Ecuadorian music played on guitar or requinto.

Divided into three chapters, the first, we recall the basic aspects of cultural diversity in the country, considering the term "culture" in a double sense, both as a "human cluster" and "as a body of knowledge" for then, using the historical method, describe key aspects of the Spanish conquest and its influence on music. Concludes by listing and describing briefly Ecuadorian music genres and compositional elements used.

The second chapter, by the historical method describes significant aspects of the evolutions of the guitar in the word and in Ecuador.

Chapter three is the same development of the compositions, highlighting the most important sections of each work and they deserve attention. It ends with the conclusions and recommendations that arrived in the preparation of this work.

Keywords: MUSICAL GENRES, RHYTHMS, ECUATORIANA MUSIC, MUSICAL FORMS, GUITAR, MUSICAL COMPOSITIONS.



INDICE

RESUMEN	2
ABSTRACT	3
INDICE	4
AGRADECIMIENTOS	9
DEDICATORIA	10
“MÚSICA ECUATORIANA PARA DOS GUITARRAS, OBRAS ORIGINALES SOBRE RITMOS ECUATORIANOS”	11
INTRODUCCIÓN	11
CAPITULO I	13
1.- LA MÚSICA ECUATORIANA	13
1.1. Diversidad cultural en el Ecuador	13
1.2.- La diversidad cultural y su relación con la música	20
1.3.- Situación actual de la música ecuatoriana	22
1.4.- La necesidad de identidad nacional	24
1.5.- La Música Ecuatoriana en la Conquista y en la Colonia	25
1.6.- El nacionalismo: breves consideraciones	30
1.7.- Ritmos ecuatorianos	32



1.8.- Breves consideraciones sobre la Música Ecuatoriana en su aspecto compositivo.....	55
CAPITULO II.....	69
2.- LA GUITARRA EN LA MÚSICA UNIVERSAL	69
2.1.- Breve Historia de la guitarra	69
2.2.- La guitarra en el siglo XX	70
2.3.- La guitarra en América.....	71
2.4.- La Guitarra en Ecuador: exponentes	74
2.5.- Técnica de ejecución guitarrística en el Ecuador colonial	82
2.6.- La Afinación de la guitarra en algunas regiones del Ecuador	83
2.7.- Guitarristas que aportaron a la difusión de la música ecuatoriana en el siglo XX.....	86
CAPITULO III.....	102
3.- “MÚSICA ECUATORIANA PARA DOS GUITARRAS, OBRAS ORIGINALES SOBRE RITMOS ECUATORIANOS”.	102
3.1.- Proceso creativo, análisis estructural, armónico del pasillo denominado Pasillo “No me olvides”.	102
3.2.- Proceso creativo, análisis estructural, armónico del pasillo denominado “Pasillo I”. ..	115
3.3.- Proceso creativo, análisis estructural, armónico, de la obra: “Tonada de mi Pueblo”	126
3.4.- Proceso creativo, análisis estructural y armónico de la obra “Sanjuanito”.	142



3.5.- Proceso creativo, análisis estructural y armónico, de la obra “Danza del Jíbaro”.	163
3.6.- Proceso creativo, análisis estructural, armónico, contexto social, de la obra “Invocación, y Danza”	181
3.7.- Proceso creativo, análisis estructural y armónico de la obra “Danza”	194
3.8.- Conclusiones y recomendaciones	213
3.8.1.- Conclusiones	213
3.8.2.- Recomendaciones	215
BIBLIOGRAFÍA	217
BIBLIOGRAFÍA ESPECIALIZADA Y PARTITURAS	218
DISCOGRAFÍA	218
CIBERGRAFÍA.....	219
ANEXOS	



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, Marcelo Efraín Pacheco Barrera, autor de la tesis titulada "MÚSICA ECUATORIANA PARA DOS GUITARRAS, OBRAS ORIGINALES SOBRE RITMOS ECUATORIANOS", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5, literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Magister en Pedagogía e Investigación Musical. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Marcelo Efraín Pacheco Barrera

C.I. 010273593-3

Cuenca, 18 de Febrero del 2014.

Cuenca Patrimonio Cultural de la Humanidad. Resolución de la UNESCO del 1 de diciembre de 1999

Av. 12 de Abril, Ciudadela Universitaria, Teléfono: 405 1000, Ext.: 1311, 1312, 1316

e-mail cdjbv@ucuenca.edu.ec casilla No. 1103

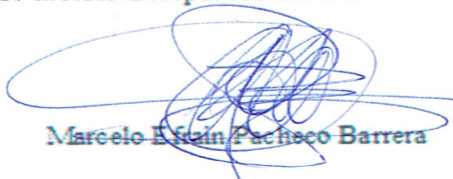
Cuenca - Ecuador



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, Marcelo Efraín Pacheco Barrera, autor de la tesis titulada "MÚSICA ECUATORIANA PARA DOS GUITARRAS, OBRAS ORIGINALES SOBRE RITMOS ECUATORIANOS", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación, son de exclusiva responsabilidad de su autor.



Marcelo Efraín Pacheco Barrera

C.I 010273593-3

Cuenca, 18 de Febrero del 2014.

Cuenca Patrimonio Cultural de la Humanidad. Resolución de la UNESCO del 1 de diciembre de 1999

Av. 12 de Abril, Ciudadela Universitaria, Teléfono: 405 1000, Ext.: 1311, 1312, 1316

e-mail cdjbv@ucuenca.edu.ec casilla No. 1103

Cuenca - Ecuador



AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi agradecimiento a todo el personal Docente y Administrativo de la Facultad de Arte, Escuela de Música y en especial al Maestro Wilmer Jumbo Medina, quién con su conocimiento y experiencia en el arte musical ha guiado el presente trabajo.



DEDICATORIA

El presente trabajo está dedicado a mis padres, SIXTO GONZALO PACHECO CEVALLOS y a mi madre MARIANA BARRERA TORRES, quiénes me han brindado siempre su apoyo en todos los momentos más difíciles de mi vida, así como a mi hermano DIEGO PATRICIO PACHECO BARRERA quién me ha apoyado para que este trabajo llegue a su fin.



“MÚSICA ECUATORIANA PARA DOS GUITARRAS, OBRAS ORIGINALES SOBRE RITMOS ECUATORIANOS”.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo vincula aspectos de la música ecuatoriana plasmados en composiciones para guitarra, se halla dividido en tres partes. En la parte teórica del mismo, se describe la situación de la Música Ecuatoriana en general, desde épocas primitivas hasta la colonia tomando como antecedente lo referente a la diversidad cultural en el Ecuador, ya que a lo largo de la historia, en nuestro territorio se han asentado muchas culturas que hicieron aportes significativos, influenciando indudablemente en lo musical, esto se sabe por los vestigios encontrados en excavaciones que hacen referencia a instrumentos musicales con los cuales adoraban a sus deidades, tratando con ello de encontrar armonía con la naturaleza y con eventos o fenómenos desconocidos o inexplicables en esas épocas.

Al comentar sobre la conquista española, existieron aspectos negativos y positivos que vivieron nuestros indígenas y la música que hasta esa época se había creado. Es la labor de los Padres Jesuitas la que posibilitará que la misma no se pierda en el tiempo y en su totalidad, manifestada en la adaptación de sus cantos orientados hacia la educación cristiana, pues la música siempre llamó la atención de nuestros indígenas que eran muy hábiles en su ejecución.

En la actualidad, aún existen comunidades denominadas “no contactadas”, que han preferido seguir alejadas de la civilización, conservando todavía esa armonía con la naturaleza y todo su bagaje de conocimientos ancestrales, así como también otros grupos humanos que han salido a las grandes ciudades, pero que de alguna forma siguen fieles a sus costumbres y tradiciones, manteniéndolas a pesar de la influencia de los medios de comunicación, pues, éstos han provocado que muchos pierdan su identidad.

En nuestro país, se hallan reconocidas, de acuerdo a la documentación revisada, 17 nacionalidades o “etnias” que están asentadas en nuestro territorio, cada una con sus propias características, constituyéndose en una fortaleza que tiene el Ecuador, protegidas inclusive por nuestra Constitución, para que se mantengan intactas, con relación a sus



costumbres y aspectos culturales, en ellas, se conservan todavía, reminiscencias de aquellas culturas ancestrales que poblaron nuestro territorio. Esta multiculturalidad aporta de manera positiva con nuestro tema de estudio que es la Música.

Otro aspecto que resalta, el valor que tuvieron las corrientes nacionalistas en Europa y que después influenciaron el trabajo de músicos y compositores de América, quienes descubren la riqueza sonora que les rodea, aprovechando ese acervo cultural que tienen al alcance de sus manos, logrando cimentar la identidad cultural musical, alcanzando un gran posicionamiento en el contexto internacional. Para finalizar este capítulo, se hacen breves consideraciones sobre los “ritmos ecuatorianos”, con la descripción de todos éstos específicamente en lo que concierne a: elementos armónicos, melódicos, rítmicos, de estructura, instrumentación, movimiento y estilo.

El capítulo dos se refiere a la guitarra, con un breve recuento de su historia hasta el siglo XX en Europa, y su llegada a América, reconociendo también los principales exponentes en nuestro país. Se menciona la labor realizada por: Carlos Bonilla, Homero Hidrobo, Terry Pazmiño y Riuhey Kobayashi, en virtud de que sus grabaciones y partituras sobre arreglos de Música Ecuatoriana, sirvieron de base para concepción de las composiciones del presente trabajo.

Tomando en consideración estos antecedentes, en el capítulo tercero se analizan las obras, con los elementos señalados anteriormente. Las obras presentan el siguiente orden: “No me olvides” (Pasillo), “Pasillo I”, “Tonada de mi Pueblo” (Tonada), “Sanjuani-to”, “Danza del Jíbaro” (Yumbo), Invocación y Danza.



CAPITULO I

1.- LA MÚSICA ECUATORIANA

1.1. Diversidad cultural en el Ecuador

La historia del hombre es remota, que se han realizado muchos estudios a través de los cuales se ha tratado de determinar la antigüedad de éste en nuestro país, existen varias teorías y enfoques sobre su origen, que, gracias a la evolución tecnológica en la que vivimos, nos muestran resultados más cercanos a la realidad.

Los primeros registros que se tiene sobre el hombre en el Ecuador datan de hace 12.000 A.C. aproximadamente en la que aparece como nómada, se alimentaba de la recolección de frutos así como de la caza y la pesca, para en lo posterior convertirse en sedentario y empezar a constituir los primeros núcleos familiares, asentándose en lugares determinados junto con otros grupos que provenían de pueblos o países vecinos, mismos que se integraban y acrecentaban la población. Esta integración permitió avances relevantes en aspectos relacionados con la sobrevivencia y seguridad de sus miembros, siendo además, el punto de partida a lo que, científicos e historiadores han denominado “las culturas”, cada una con distintos aportes al desarrollo humano gracias a esa pluralidad de ideas y costumbres que tenían cada grupo. Por ello, es necesario analizar el concepto de “cultura”.

El Diccionario de la Real Academia de la Lengua, concibe a la cultura en los siguientes términos: *“Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.”.*

En este concepto, encontramos elementos que resultan importantes, para nuestro análisis resaltaremos lo concerniente a:

1.- Grupo social.

2.- Conocimiento y grado de desarrollo artístico.

1.- Como “grupo social”.- Existieron muchos asentamientos poblacionales en nuestro territorio denominados por los historiadores como “culturas”, mismas que han sido clasificadas por periodos (de acuerdo a su antigüedad), y que a continuación las visualizamos en el siguiente cuadro:



Culturas que se asentaron sobre el territorio ecuatoriano¹

Epoca aborígen en el Ecuador		
Periodos	Culturas-vestigios musicales	Principales rasgos
Paleoindio o precerámico (12.000 a 3.500 a.d.C)	Las Vegas Churo (strombus)	Economía de simple cooperación: recolección o caza y pesca. Utilización de artefactos líticos (obsidiana, basalto y pedernal). Organización social: grupo u horda Campamento-taller de cazadores-recolectores. Presencia de restos humanos: los animales de Sumpa, en las Vegas. Sitios arqueológicos: El Inga y el Ilaló (Pichincha), Cubilán (Azuay y Loja), Chobshi (Azuay); Las Vegas (Guayas).
Formativo (3.500 a 1.500 a.d.C)	Valdivia (Guayas, El Oro, Manabí, sur de Esmeraldas), trompeta de concha, sonajero. Chorrera (Costa): sonajeros, flautas verticales, especies de rondadores, botellas, silbatos. Cerro Nario (Chimborazo) Machalilla (Guayas, Manabí) Cotacollao (Pichincha) Los Tayos (Pastaza)	Etapas de predominio agroalfarero: cultivos agrícolas organizados (maíz, papa, fréjol, quinua, ocas) y aplicación de técnicas decorativas en la alfarería (figurillas, botellas y silbatos). Vida sedentaria. Formas aldeanas de doblamiento: viviendas de bahareque. Contactos con Mesoamérica a finales del periodo

¹ Cuadro adaptado de la página <http://es.scribd.com/doc/60217750/Escuela-Superior-Politecnica-de-Chimborazo>, y de de “Enciclopedia de la Música Ecuatoriana” de Pablo Guerrero.



Epoca aborigen en el Ecuador		
Periodos	Culturas-vestigios musicales	Principales rasgos
Desarrollo Regional 500 a.d.C. 500 d.C.	<p>Bahia (Manabi): ocarinas, rondadores, botellas silbato, idiófonos de sacudimiento y entrechoque.</p> <p>Guangala (Guayas): silbatos, flautas de hueso, ocarinas y representaciones plásticas sobre temática musical y danza.</p> <p>Jama-Coaque (Manabi): rondadores gigantes, figuras de danzantes, idiófonos de raspamiento.</p> <p>Tuncahuán: ocarinas, sonajeros, figurillas de indígenas tocando una especie de rondador (Chimborazo, Bolívar).</p> <p>La Tolita (Esmeraldas).</p> <p>Cerronarrio (Cañar, Azuay, Loja).</p> <p>Jambeli (Guayas, El Oro).</p> <p>Cosanga-Pillaro (Napo).</p>	<p>La agricultura es la actividad de producción básica. Perfeccionamiento de técnicas de cultivo y aplicación del calendario agrícola. Utilización de la coca con fines ceremoniales. Mayor desarrollo de la alfarería. Empleo de moldes y sellos para producción en serie.</p> <p>Surgimiento de la orfebrería (oro, platino, cobre). Aparecimiento de centros urbanos. Perfeccionamiento de la navegación. Desarrollo textil. Uso de las técnicas positiva y negativa en la cerámica. Aleaciones de oro y cobre.</p> <p>Aprovechamiento de la concha Spondylus con fines alimenticios, suntuarios y de trabajo.</p> <p>Desarrollo de la industria lítica. <u>Elaboración de instrumentos musicales</u>. Utilización del cobre.</p> <p>Cerámica policromada, decoración biomorfa y geométrica. Técnica de modelado para las estatuillas.</p>
Integración 500 d.C. 1.500 d.C.)	<p>Milagro - Quevedo (Guayas, El Oro).</p> <p>Cuasmal o Tusa (Carchi, Imbabura): cascabeles de cobre, metalófonos, flautas globulares, flautas horizontales, ocarinas, silbatos.</p> <p>Manterío- Huancavilca (Manabi, Guayas)</p> <p>Atacames (Esmeraldas).</p> <p>Cosanga-Pillaro (Carchi, Imbabura, Pichincha, Tungurahua, Chimborazo, Napo).</p> <p>Puruhá (Chimborazo, Tungurahua, Bolívar).</p> <p>Cara (Pichincha, Imbabura).</p> <p>Paltas-Catamayo (Loja).</p> <p>Fase Guayaquil: flautas de hueso y cerámica, ocarinas y silbatos</p>	<p>Formación de confederaciones con marcada estratificación social. Agricultura: empleo de calendario, utilización de terrazas, camellones y tarimas, sistema de riego con reservorio y represas, selección de semillas, diversificación de cultivos.</p> <p>Especialización de la cerámica, que posibilita un intercambio comercial.</p> <p>Manifestación del dualismo andino en sus representaciones religiosas. Utilización de algodón con diversas técnicas en la producción textil. Desarrollo de la orfebrería (cobre). Notable progreso en la arquitectura: construcción de canales de riego y aprovechamiento de tierras anegables para los cultivos.</p>

Cuadro Nro. 1

De estas culturas, han quedado vestigios arqueológicos muy importantes, en especial, del Periodo de Desarrollo Regional, entre los cuales se cuenta una gran variedad de instrumentos musicales, tales como los aerófonos fabricados de barro y hueso, con los cuales se acompañaban ritos, ya sea de agradecimiento a la naturaleza o para mejorar las lluvias o cosechas, que en ciertos momentos escaseaban. Otros vestigios han ayudado a



conocer aspectos relacionados con la forma de vida, costumbres, alimentación, ritos religiosos, etc., que hacían diferentes unos pueblos de otros, por lo tanto, todas estas improntas culturales han sido de mucha relevancia para determinar el desarrollo cultural y social de aquellos pueblos que conformaron nuestro territorio.

Estas diferencias se daban según el lugar o región en que convivían, como menciona el historiador Segundo Luis Moreno en su obra *“La Música en el Ecuador”*, *“existen ciertos agentes de orden externo que influyen en la modalidad peculiar y en el desarrollo de las bellas artes”*². Estos agentes externos como son: las condiciones climáticas y sociales en las que se desenvolvían, posibilitaban que el hombre ocupe su tiempo libre en actividades de recreación, entre ellas las artísticas estableciendo un desarrollo distinto entre pueblos asentados en un mismo territorio a lo cual se sumaba la experiencia de otros miembros que posteriormente se integraban.

Lucía de la Torre dice: *“éstos asentamientos y fusiones con otros grupos humanos, ocasionaron que se de una diversidad cultural, que proviene de ese proceso de adaptaciones a una gran variedad de hábitat y relaciones sociales, de migraciones de grupos indígenas de países vecinos, del arribo de los españoles en el siglo XVI, hecho que dio lugar al mestizaje y, finalmente, del arribo, poco mas tarde de africanos”*.³

Es por ello que, son todos esos procesos migratorios y asentamientos en distintas regiones del Ecuador, los que han hecho que nuestro país se constituya en una sociedad multicultural, que deja como un patrimonio inmaterial una basta concentración de conocimientos, entre los cuales esta la música, como una prueba de esa diversidad cultural.

² MORENO, Segundo Luis, *“La Música en el Ecuador”*, pag. 6 párrafo 2.

³ DE LA TORRE, Lucía; BALSLEV, Henrik, *“La diversidad cultural del Ecuador”*, <http://es.scribd.com/doc/76609071/2886-Culturas>



En la actualidad, estas culturas se hallan representada por 17 pueblos, cada uno con un origen y formas de organización distinta, con un territorio y un dialecto diferente, dominado por el quichua. En el aspecto cultural, constituyen una fortaleza para nuestro patrimonio inmaterial.

Estos 17 pueblos o “culturas” que coexisten simultáneamente se los ha denominado como nacionalidades, no obstante el término más adecuado es el de “etnia” que de acuerdo al Diccionario de la Real Academia de la Lengua significa “Comunidad humana definida por afinidades raciales, lingüísticas, culturales, etc.”.

Estas etnias se hallan agrupadas a través de organizaciones políticas y sociales, alcanzando representatividad en el país y como consecuencia de ello, han mejorado su calidad de vida.

En el siguiente cuadro las detallamos (tomado del documento electrónico: “La diversidad cultural del Ecuador”, de los autores Lucía de la Torre y Henrik Balslev).

Etnias asentadas en el Ecuador⁴

Región	Etnia	Lengua
Costa	Awa Chachi Tsachi Epera	Awapit Chafiki Safiki Eperapedede
Costa y Sierra Sierra	Afroecuatoriana Kichwa de la Sierra	Castellano Kichwa
Amazonia	Cofán Secoya Siona Kichwa del Oriente Wao Zápara (Sapara) Kandwash (Andoa) Shuar Achuar Shiwiar	Aingae Pai coca Pai coca Kichwa Wao tedado Zapara (Iayap) Simigae Shuar chicham Achuar chicham Shiwiar chicham
Todas	Mestiza	Castellano

Cuadro Nro. 2

⁴ <http://es.scribd.com/doc/76609071/2886-Culturas>



Según este cuadro, podemos observar la región en la que se asientan dichas etnias y el dialecto o lengua de cada una, así como su variedad étnica.

En gobiernos anteriores estaban en el olvido, no se las reconocía ni se les daba “el lugar” que se merecían, llegando a ser despojados de sus territorios por irrisorias cantidades de dinero o por la fuerza, haciendo que se desintegren y pierdan sus costumbres e identidad, todo esto a pretexto de un falso desarrollo que se vivió en el siglo pasado con el “boon” petrolífero.

Conscientes de la fortaleza que constituyen estos pueblos en nuestro acervo cultural, en los últimos años, con la vigencia de la Constitución de 1998 y en la actual (2007), se dedica un capítulo especial en la cual se consagra el respeto y la independencia a estos pueblos para que se rijan por sus propias normas y puedan alcanzar la justicia en la medida que sus costumbres lo posibiliten.

Entre los principios constitucionales que se consagran en el Ecuador hacia estas etnias, están los siguientes: la diversidad cultural y étnica, la oficialidad de lenguas indígenas en sus territorios, de la educación intercultural, de los derechos colectivos, de la administración de justicia, y de las circunscripciones territoriales. Por lo tanto, somos todos los ecuatorianos los llamados a rescatar, promover y mantener su cultura, formas de gobierno, administración de justicia, territorio, costumbres, usos, lenguas y pensamiento, para que con ello se preserve y desarrolle el aspecto cultural como patrimonio invaluable del Ecuador.

De ahí que, al constituirse una minoría poblacional se las debe respetar, tratando de que tengan el respaldo del país y se conserven intactas todas aquellas características que enriquecen nuestro acervo cultural-ancestral y que nos convierten en un Estado Plurinacional.

2.- “La Cultura”, como un conocimiento y grado de desarrollo artístico.

Otro elemento importante del concepto de “cultura” enunciado en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua es el que se refiere a que, se la entiende también como “un conjunto de conocimientos”, éstos son de variada índole, que le dan a un grupo humano la posibilidad de identificarse y diferenciarse de otros, ya que cada uno de dichos cono-



cimientos, no será el mismo, determinando de este modo características que las vuelven hasta cierto punto “únicas e irrepetibles” en el mundo, es así que en la historia del hombre cada pueblo o asentamiento humano, ha construido su propia identidad en base al desarrollo de todo lo que le rodea y que puede ser captado por sus sentidos, buscando explicaciones a todo lo que percibe y cuando no tiene respuestas a ciertos acontecimientos de la naturaleza las traslada al mundo de lo místico y mágico. Carlos Pérez en su obra “Justicia Indígena”⁵ dice: *“la cultura expresa la experiencia histórica particular de cada pueblo y encarna sus resultados”*. Entonces la cultura no es un ente abstracto, es la suma de conocimientos que se han transmitido de generación en generación y que hacen posible la integración y convivencia de un determinado grupo humano, impregnándoles ya sea valores, normas de comportamiento, en un marco organizador de la autoconciencia nacional.

Nuestra diversidad cultural es un proceso histórico, que concentró en las culturas que aparecieron en las distintas regiones del país, una gran cantidad de información de variada índole sobre distintos aspectos de la vida que han sido transmitidos oralmente hasta nuestros días. Toda esta información es recogida por el hombre y compartida con su grupo social generando un entorno propio que diferencia una etnia de otra.

Ante este planteamiento realizado sobre la diversidad cultural, también es necesario que se señale una definición del término <<*Multicultural*>>, que para el antropólogo Gonzalo Machado en su obra **“El Nuevo Estado del Siglo XXI”** dice que: *“es todo ese conglomerado humano en donde conviven grupos de diferente cultura, tradiciones, costumbres que a su vez esta cruzada con algunas características del capitalismo como son clases sociales, niveles de conocimiento, de poder y de influencia social, que determinan que ciertos grupos “sean vistos” como más desarrollados que otros”*⁶.

⁵ PÉREZ, Carlos, “Justicia Indígena”, Editorial de la Universidad de Cuenca, 2006. Cuenca-Ecuador. Pag.141

⁶ <http://www.definicionabc.com/general/multiculturalismo.php>



Con relación al concepto señalado por el autor sobre la “*multiculturalidad*”, cabe señalar que los factores que se toman en consideración, sí determinan el grado de desarrollo de un grupo con relación a otro, pues es incuestionable que el nivel de conocimiento que tenga una sociedad será un elemento influyente para determinar su posicionamiento en el contexto histórico y social, sin embargo, en el aspecto cultural cada grupo humano ha realizado aportes que han tenido notable significación e influencia para la formación de la cultura de un país, en donde se puede considerar que todos estos “plus” culturales se dan de manera igualitaria, sin considerar que un grupo sea o no desarrollado, sino que todos son perfectamente válidos para contribuir al enriquecimiento cultural, de ahí la importancia de la multiculturalidad: crear, desarrollar y mantener una cultura de síntesis. Todo aporte es válido porque enriquece a una sociedad. No interesa si procede de un grupo netamente mestizo, tal vez autóctono, o de otras latitudes. Lo que interesa es la forma en que todo éste acervo influye en las diversas manifestaciones propias de determinado entorno. En definitiva, diferentes enfoques y cosmovisiones generando como parte de un solo conglomerado social.

1.2.- La diversidad cultural y su relación con la música

El Ecuador es un país multicultural en el cual convergen varias manifestaciones sociales políticas, culturales, artísticas, religiosas, que desde diferentes etnias, han contribuido a que toda aquella riqueza cultural, genere un conocimiento paralelo que constituye el patrimonio inmaterial del país y por lo tanto una fortaleza que debe ser conocida y difundida por todos los ecuatorianos. La música no es, ni buena ni mala, o de mayor o menor calidad, como menciona el compositor Diego Luzuriaga “cada una tiene su público” que da muestra de esa multiculturalidad en la que vivimos y que hace posible esa diversidad de propuestas artísticas.

La diversidad cultural, en la música nos permite:

1.- Conocer la riqueza sonora-rítmica.- la música, al ser un lenguaje, se basa en códigos culturalmente establecidos por cada sociedad o grupo humano, cuentan con características propias en el aspecto sonoro y rítmico, que les permite identificarse de otras manifestaciones, tal es el caso de la música de los afro ecuatorianos en comparación con la música de la Sierra, o de los pueblos del oriente, cada una aporta con elementos varia-



dos, permitiendo catalogar de diversa forma, las melodías, escalas y secuencias rítmicas que utilizan en sus composiciones.

2.- Comprender el panorama social, político y religioso.- en la historia, la música siempre ha estado ligada con “el sentir del hombre”, reflejando sus emociones, alegrías, tristezas, temores, victorias, etc., exteriorizadas en cantos y bailes que, de acuerdo a la ocasión se daban de forma pública o privada. Es así que, algunas etnias la practican cuando se preparan para la siembra, es decir con un fin social, buscando la prosperidad para todos los miembros, y, en forma privada, con cantos que invocan deidades, que los sanen de enfermedades o que calmen fenómenos de la naturaleza, inexplicables para ellos y, sólo así, volver a la tranquilidad; otros que acompañan a ritos colectivos, buscando un acercamiento entre los miembros de la colectividad y fortalecer así, los lazos del núcleo humano.

3.- Investigar sobre otros instrumentos musicales y su construcción.- nuestro país se halla dividido en tres regiones muy marcadas que son: costa, sierra y oriente, cada una con características climáticas y de vegetación muy distintas. Las culturas y etnias a lo largo de la historia se han asentado sobre estas, haciendo que se beneficien de todo aquello que les rodea para su bienestar individual y colectivo. Es por ello que, en cuanto a lo musical, el hombre se ha aprovechado de todos aquellos materiales que la naturaleza le ha proporcionado, elaborando instrumentos musicales, sean éstos, idiofónos, de viento, de percusión, etc., que, en la costa por ejemplo utilizan restos de algunos animales marinos; en oriente, de algunas pieles de animales; en la sierra, de algunas maderas, arcilla y huesos de animales que se cazaban, obteniendo con ello diversos timbres, que, a pesar de tener los mismos principios técnicos para producir el sonido serán diferentes en cuanto a sus características sonoras, dependiendo las mismas de la región en la que se elaboró.

4.- Fusionar instrumentos autóctonos con los modernos.- este aspecto se relaciona con el punto anterior, esto es, la búsqueda de otros timbres que se los incluya en nuevos formatos musicales, obteniendo nuevos colores en la música, sea esta académica o popular.

5.- Incorporación de otros elementos a las nuevas creaciones musicales.- al haber quedado gran cantidad de vestigios (instrumentos musicales NO TEMPERADOS), leyendas,



cuentos, ritmos, tímbricas, cantos (transmitidos oralmente), escalas, melodías, etc, éstos han influenciado en las nuevas generaciones de compositores que ven en ello, una forma de generar impresiones sonoras nuevas para el público, así como sucedió en las corrientes nacionalistas, “recuperando” todo ese patrimonio sonoro y cultural que tiene el país.

Las personas al estar concientes de todas estas posibilidades enumeradas, podrán valorar el potencial que encierra la diversidad cultural así como sus manifestaciones artísticas, razón por la cual deben ser conocidas y difundidas hacia las generaciones futuras y de esta manera encontrar su valor artístico y estético, permitiendo su fortalecimiento en el contexto nacional e internacional.

De allí, que se hace necesario la gestión de recursos a través de algún Ministerio, de tal forma que se motive la investigación y la elaboración de proyectos para publicar la música de estas etnias que todavía conservan características y formas de vida que están en armonía con la naturaleza y que deben ser objeto de estudio por los profesionales de la música.

1.3.- Situación actual de la música ecuatoriana

En los últimos años con la ayuda de dispositivos de audio y video se ha conseguido grabar material de variada índole, entre ellos, los que hacen relación a la música, en un intento de preservar “el mayor número de obras instrumentales y vocales”, así como los resultados de investigaciones que se han realizado referente a las distintas etnias existentes y a través de estas, crear conciencia ciudadana sobre la importancia cultural que tienen en la sociedad.

Los compositores (académicos) procuran integrar en sus trabajos musicales, componentes característicos que identifican a un género determinado o grupo étnico, entre ellas las rítmicas, las escalas, instrumentos musicales, inclusive componiendo sobre textos que son de nuestra propia literatura.

En cuanto a las instituciones que conforman el nivel superior en el país, se puede observar que en sus currículos de estudio en las áreas de música, se contempla también la práctica de ritmos y géneros de nuestra música como: el yumbo, el danzante, la tonada, el capizhca, el sanjuanito, etc., que de alguna manera, van a influir en los estudiantes en



su forma de pensar y de concebir el valor cultural de las mismas, resaltando su importancia en la identidad de un pueblo y reafirmando así nuestras raíces.

En los Conservatorios, como parte del repertorio para graduarse, se incluyen obras de música ecuatoriana que son de mucha aceptación, debido a que los estudiantes se sienten identificados con “algo suyo”, adaptando la técnica de ejecución instrumental con la interpretación, buscando mejores resultados en el escenario.

Los compositores e intérpretes de música popular, orientan su labor hacia lo comercial, incorporando sonidos y ritmos nuevos, que se los graba en sintetizadores y secuenciadores, haciendo que se escuchen “modernos”, de allí su éxito en el público joven del país, ejemplo de ello tenemos el tema titulado “Las Torres Gemelas”, del intérprete ecuatoriano Delfín Quizhpe, que a nuestro criterio, utiliza secuencias propias del ritmo de sanjuanito, con una construcción melódica basada en una escala pentafónica, a la cual se le agrega elementos tecnológicos computarizados (tímbricos y rítmicos), que los hacen interesantes.

Sobre los arreglos: es fácil escuchar composiciones musicales de nuestro país, transformadas y recreadas con nuevos elementos que van desde el uso de instrumentos electrónicos hasta la rearmonización y más aún, la adaptación de temas musicales ecuatorianos a ritmos de moda, pero a pesar de todo este “maquillaje” y valor agregado, observamos que la esencia no ha cambiado, es la misma que nos sigue identificando en cualquier lugar del mundo, ejemplo de ello encontramos en canciones como “La Boci-na”, “Collar de Lágrimas”, “La Vasiya de Barro”, que a pesar de haber sido compuestas en un contexto histórico - social diferente al de hoy, con un sentido melancólico y triste, se les ha dado un aire alegre, encontrando así, nuevas formas de renovación que implican la incorporación de estos elementos sonoros, que facilitan su vigencia y permanencia en el tiempo.

Los cambios (ritmo, armonía, formatos), que han sufrido nuestras canciones, hacen que éstas sigan siendo escuchadas, de tal forma que no han desaparecido, adaptándose a las transformaciones que forzosamente se van observando en todas las sociedades, fruto del desarrollo tecnológico, “la identidad en sí es la misma, cambia la forma de expresarla”.



De allí, que es necesario orientar a la juventud que se educa de manera individual dentro de este contexto globalizado, para que no pierda “esa capacidad” de identificarse con aquellos elementos que se han integrado a lo largo del tiempo en nuestra cultura pero que buscan mantener vigente el patrimonio musical de nuestro país.

1.4.- La necesidad de identidad nacional

Para esbozar a cabalidad un criterio de lo que debemos entender por identidad nacional, es necesario analizar lo que consideramos como “nación”. Según importantes autores como Smith, se dice que es: *“un conjunto de personas que comparten un conjunto de símbolos culturales (lengua, religión, tradiciones, costumbres, etc....) con un origen común y una trayectoria histórica, asentados en un mismo territorio”⁷*.

Es decir, la nación es un conglomerado social interrelacionado por aspectos comunes como la cultura, que es el elemento base para el análisis de nuestro trabajo.

De acuerdo con el mismo autor, la identidad nacional, es entonces, la identificación compartida que un grupo de personas ha adquirido, como han internalizado los símbolos nacionales (himno, bandera, etc.) de forma que puedan actuar como un grupo o unidad en situaciones que afectan a su identidad nacional compartida y a sus símbolos nacionales compartidos.

A comienzos del siglo pasado, se empieza a fomentar la idea de crear una nación basada fundamentalmente en la recopilación de aquellos elementos de carácter cultural e histórico, que servirían de base trascendental para la formación de la nación ecuatoriana, tarea que fue desarrollada por ideólogos e intelectuales valiosos de aquella época, buscando la inserción de dichos elementos en la cultura universal.

Es en esta etapa, en donde a través de la lírica y la poesía, se comienza a escribir cuentos y novelas de autores ecuatorianos como Benjamín Carrión, Cevallos García, Huerta Rendón, Pareja Diezcanseco, que contribuyeron a desarrollar áreas del conocimiento importantes de nuestro país, como es la historia, la poesía, el periodismo, la música, tra-

⁷ <http://www.buenastareas.com/ensayos/Seminario-De-Arte-Mexicano/1307128.html>



tando de configurar con dichos sucesos, las características principales de la cultura ecuatoriana, surgiendo entonces la idea de la identidad nacional.

La cultura está íntimamente relacionada con la identidad nacional, reflejada por las tendencias artísticas (pintura, escultura, arquitectura, etc.) que en cada época se forjan y que, al ser exteriorizadas van quedando en la memoria colectiva, fortaleciendo aquellas experiencias comunes vividas por sus miembros y que seguirán siendo el sustento de las futuras generaciones que ven en ellas, un nexo con el pasado, permitiendo que comprendan “ese sentir común” que les posibilite defenderlos como una unidad en casos emergentes o que comprometan la seguridad nacional.

La música al ser una forma de expresar un pensamiento, siempre refleja una realidad histórica y social, compartida y comprendida por los miembros de una sociedad. Cada composición musical se identifica con ese conglomerado de personas que ven en éstas, el testimonio de su desarrollo y crecimiento, a pesar de haber sido compuestas en una época diferente; ejemplo de ello tenemos a los “Himnos”, que resaltan hechos históricos y gloriosos que influenciaron en “la construcción del Estado”, procurando resaltar elementos propios de la cultura, así como el patriotismo y la lealtad hacia el territorio.

1.5.- La Música Ecuatoriana en la Conquista y en la Colonia.

Hablar sobre la historia de nuestra música, es sin duda centrar la atención en varios temas como: la prehistoria o el estudio de las culturas y periodos en el que se desarrollaron, lo que haría muy extenso su análisis. Sin embargo, comentaremos algunos aspectos que van únicamente a ilustrarnos sobre la importancia y el impacto que tuvo la conquista española y la colonia en la música de nuestros aborígenes.

El historiador Segundo Luis Moreno en su obra “la Música en el Ecuador”, nos dice *“conocidas las condiciones de elevada cultura a que habían llegado el Reino de Quito, que en sus últimos años formó parte principalísima del Imperio de los Incas, cuya capital llegó a ser entonces la que es hoy de nuestra República, no será aventurado suponer*



que la música hubo llegado en esta nación a un grado relativamente superior de progreso”⁸.

Es evidente que la música formó parte de las manifestaciones culturales de todas las civilizaciones en el mundo, nuestros pueblos también tuvieron sus melodías propias con las cuales acompañaban ritos y ceremonias, teniendo los músicos un papel muy importante dentro del estrato social.

El pueblo inca, tenía mucho apego al arte de la música y la danza para solemnizar cualquier acto público o privado, razón por la que la unión de nuestros ancestros con este, significó un cambio muy importante, considerando que no fueron receptores pasivos, determinando un desarrollo considerable en varios aspectos de la vida diaria y lo social. Este entorno se vió afectado de forma negativa por la conquista de los españoles, en donde, en un primer momento se somete a los pueblos y se destruye muchos elementos propios de esa cultura (idioma), así como también se altera su organización social y su religión.

Sobre esto, el investigador Néstor Guestrin manifiesta, al referirse a la situación de los pueblos indígenas conquistados; *“para el dominado el choque es dramático, es despojado de sus pautas culturales y las ve reemplazadas por las que impone el dominador. Se borra su pasado, su historia, se destruye su cultura como se hace con su economía y organización social”⁹.*

Han quedado muchas huellas y vestigios arqueológicos de la magnificencia y el grado de desarrollo alcanzado por las culturas del Ecuador, pero, en lo referente a la música todo desapareció, quedando algunas melodías que fueron conservadas por la tradición oral y la enseñanza de generación en generación de padres a hijos, que posteriormente serían recogidas por algunos cronistas españoles y mestizos que se preocuparon de dejar documentados ciertos acontecimientos sociales de la época incluyendo la música. En lo que se refiere a los instrumentos musicales, los silbatos, caracoles, bocinas dan testimo-

⁸ MORENO, Segundo Luis, “la Música en el Ecuador” pag. 4 párrafo 3

⁹ GUESTRIN, Néstor, “La Guitarra en la música Sudamericana”, editorial Ricordi, Argentina, 2001. pag. 3.



nio del grado de complejidad de su música, afinación, el uso de sus escalas, timbres y modalidades utilizadas en sus composiciones.

Durante la conquista no existió ningún interés por recopilar el patrimonio musical indígena debido a:

- a.- La fuerte oposición y resistencia que tuvieron los indígenas determinando que la mayor parte del tiempo los españoles piensen en tácticas de combate para conquistar a esos pueblos.
- b.- Que los primeros españoles que llegaron a América fueron personas que habían salido de cárceles por delitos cometidos, eligiendo este viaje hacia tierras desconocidas en vez de terminar sus días en prisión.
- c.- Que muchos españoles venían únicamente con el objetivo de encontrar tesoros y riquezas para de esta manera mejorar económicamente.
- d.- Que los pocos intelectuales que arribaron al Ecuador veían a estos pueblos como “salvajes”, de los cuales no se podía aprender nada nuevo, y mas bien, necesitaban ser educados y de esta forma mejorar en algo sus vidas.

En realidad esta primera etapa (conquista española), fue de mucha destrucción y de derramamiento de sangre, ya que la mayoría de pueblos conquistados prefirieron la muerte antes que ser doblegados y humillados por los nuevos pobladores que arrasaron con todo aquello que les impedía la consecución de sus intereses.

Luego de la conquista militar, vendría la conquista espiritual, en la que interviene un factor muy importante desarrollado por los misioneros y jesuitas, quienes impulsados por la vocación de la enseñanza religiosa, aportarán en muchas esferas de lo social, enseñando a leer y a escribir, así como también artes y oficios a los indígenas entre los cuales estaba la música como parte de su formación espiritual.



Esta segunda conquista (espiritual), fue como dice el Historiador Segundo Luis Moreno, *mucho mas “suave, dulce, caritativa”, ya que venía animada de un verdadero espíritu evangélico*¹⁰

Fue mucho más fácil conquistar a éstos pueblos por el lado del arte que por el uso de la fuerza y de las armas, los indígenas que en sus cantos utilizaban únicamente monodias y la antifonía (canto y ejecución instrumental en distintas octavas), quedaban sorprendidos ante los cantos religiosos polifónicos que acompañaban a las misas y ceremonias religiosas por parte de los españoles. De esta manera los indios eran más dóciles y abiertos a la nueva religión que se les enseñaba.

Además, de una manera muy inteligente y con fines pedagógicos en la enseñanza de la música, los jesuitas procedieron a transcribir melodías indígenas sagradas y profanas, modificando sus textos con el idioma español y el contenido religioso que ellos profesaban, y de esta manera captar el interés de los “educandos”, futuros candidatos a ocupar un lugar en la iglesia como maestros de capilla, en los nuevos templos que se edificaban en el naciente Ecuador.

El objetivo de esta actividad de transcripción, fue encaminada a la labor pedagógica, pero hay que destacar, que sin ella, no se hubieran rescatado melodías indígenas, que podrían haberse perdido definitivamente.

En un inicio, se formaron músicos empíricos con quienes se trataba de llenar únicamente necesidades en la iglesia y de difundir la música española, pero con el pasar de los años la población indígena creció en número determinando que de alguna manera, sea la música del pueblo conquistado la que comience a dominar y a ser popularizada entre todos los pobladores del Ecuador, sin importar el lugar de donde venían.

Como manifiesta Segundo Luis Moreno: *“comenzaron por adaptar las melodías indígenas a las plegarias y cánticos piadosos, y escribir otros nuevos sobre la escala pentafó-*

¹⁰ Ob cit.



nica menor. Luego siguieron por componer yaravíes con todo el carácter y sabor autóctono, sin afectar en nada la estructura de la gama pentafónica, pero confiriendo a la línea melódica mayor soltura y variedad.”¹¹

Es evidente que existió predisposición para la música indígena, siendo los mismos españoles quienes van a tomar ciertos temas y, a escribir nuevos, utilizando la escala pentafónica (que dominó la música de los pueblos conquistados) y que ganaba espacio por su “sencillez” y elaboraciones melódicas.

Con el pasar de los años, vemos que toda esa apertura a la música indígena evolucionó de la gama sonora de cinco sonidos a siete, lo cual fue un hecho muy importante ya que se completa la escala, ampliando los recursos sonoros y ganando en lo que se refiere a medios de expresión.

En cuanto a su estructura, al no haber mucha documentación sobre la música de nuestros indígenas, las pocas melodías recogidas por cronistas de la época y en especial de acuerdo a lo que nos dice Segundo Luis Moreno; “*era de un periodo,*” en el cual estaban los sonidos de la pentafonía, dibujando melodías sencillas, compuestas con mucha creatividad y sentido, las cuales eran repetidas en muchas ocasiones, para después, en aquellas melodías compuestas por los españoles, incluir un segundo periodo que determinará una obra que trata de tener un mayor sentido estético, gramático, semántico, que vincula elementos de las dos culturas, que ya conviven en armonía y que se ve reflejado en la música.

La cultura musical de nuestro país es muy remota, y es visualizada a través de cantos e instrumentos encontrados en vestigios arqueológicos que dan testimonio de toda esa variedad sonora del Ecuador influenciada de la riqueza natural de sus regiones, que favorecen y generan la inspiración para la creación artística musical.

Debido a la falta de interés de los conquistadores por la música indígena, muchas melodías, cantos sagrados y profanos se perdieron, teniendo que haber transcurrido algunos

¹¹ Ob cit, pag 37, párrafo 4.



años para que éstos sean transcritos por los jesuitas o por mestizos que conocían la escritura musical.

1.6.- El nacionalismo: breves consideraciones

En el siglo XIX, fruto de los cambios sociales e invenciones que se dieron, aparecen varias corrientes en el arte que van a producir cambios en las concepciones tradicionales, los artistas buscan nuevos materiales y elementos que posibiliten “variedad” en relación con las obras ya existentes, es por ello que, “todos esos nuevos elementos” los incluyen en sus obras, obteniendo resultados que tendrán por objetivo modificar el arte, ofreciendo al público otras posibilidades en las que cada uno pueda identificarse, motivando las capacidades creativas de los artistas, que hasta cierto punto se habían truncado, dando la impresión de que todo giraba en torno a lo que ya existía y no había la posibilidad de salir de ese círculo.

Estas corrientes denominadas “ismos”, cada una de ellas aportó con algo “refrescante” al arte, entre las más importantes tenemos: atonalismo, dadaísmo, dodecafonismo, serialismo, surrealismo, impresionismo, cubismo, puntillismo, minimalismo, muralismo, futurismo, nacionalismo, etc.

En lo referente a la música, el Nacionalismo es un movimiento que hasta el momento no ha perdido vigencia, solo se encuentra debilitado. La riqueza del Nacionalismo se basa en la búsqueda de “materiales culturales propios” de un país, sea este: sonoro, inclusión de instrumentos musicales autóctonos, escalas y acordes; elementos mitológicos, histórico-culturales: leyendas, mitos, cuentos, y, melodías populares, que servirán para trabajos más elaborados, tratando de romper las sonoridades de la música académica.

Muchos compositores nacionalistas europeos, tomaron conciencia del poder y la riqueza de la propia música -“nacional”-, Bela Bartók, Rimsky Korsakov, Albéniz, Falla, Chopin, Wagner, etc. se dedicaron a investigar sobre el folklore propio, encontrando elementos rítmicos, melódicos, armónicos, mitológicos, culturales que posibilitaron el desarrollo de esta corriente.



Estudiantes del “nuevo continente” viajaron auspiciados por los gobiernos de sus países, hacia las principales ciudades europeas, para aprender y estudiar composición con grandes maestros de la época, en países como: Francia, Alemania, Italia, España, etc.

Entre los compositores latinoamericanos influenciados por el nacionalismo europeo tenemos a: Alberto Nepomuceno, H. Villa-Lobos, Alberto Williams, Pedro Humberto Allende, Manuel Ponce, Alberto Ginastera, Astor Piazzolla, de quienes, sus maestros, al observar sus habilidades y talentos, les sugirieron desarrollar su trabajo creativo, buscando elementos en la música propia (popular o folklórica) de cada uno, “ya que no tenían nada que aprender”. El trabajo que ellos realizaron en sus países de origen, fue fructífero, puesto que dedicaron su obra a rescatar elementos de su cultura y ponerlos a consideración en los grandes escenarios del mundo, para que sea éste, el lugar en donde se juzgue toda la riqueza de esas obras y de los aspectos culturales que tiene cada país, actualmente se los estudia por la importancia que tienen, como un modelo a seguir dentro del arte, especialmente en la música.

Este movimiento es importante a tal punto que ha tenido en nuestro país muchos seguidores, quienes han investigado y recogido en sus obras muchos fragmentos de nuestra música que pudo perderse por aquel criterio impositivo de los conquistadores que manifestaban que esta sociedad estaba atrasada y que nuestra música era para la “adoración de falsos dioses y demonios”, por lo cual, no se debían conservar dichas melodías y cantos de adoración.

En el Ecuador, existen músicos destacados que siguieron las corrientes nacionalistas entre ellos los compositores e investigadores: Segundo Luis Moreno, Sixto M. Durán, Pedro Traversari, Luis H. Salgado, Francisco Salgado, Pablo Muñoz, quienes sin escatimar recursos recopilaron información valiosa que ha perdurado hasta nuestros días y nos han permitido redescubrir todo ese patrimonio que parecía irrecuperable por todos los efectos que trajo la conquista española. El trabajo de ellos ha posibilitado que algunos elementos del origen de nuestra música, sea conocido en todo el país y por que no decirlo en el mundo, plasmando en ella toda la riqueza que encierra y que nos identifica de entre todos los conglomerados humanos existentes.



Con esta breve noción sobre la importancia del Nacionalismo y sus aportes a la música ecuatoriana, analizaremos los “Ritmos” o “Géneros” que posee nuestro país, tratando de extedernos un poco más, en aquellos utilizados en nuestro trabajo creativo.

1.7.- Ritmos ecuatorianos

El desarrollo histórico del país ha tenido muchas etapas de transición, en las que el hombre ha tenido un papel relevante, pues, al tratar de mejorar su condición de vida, ha transformando el entorno, obteniendo logros significativos en diversas áreas, gracias a su inteligencia y capacidad creativa.

Las culturas que surgieron, se extendieron por todo el territorio, enriqueciéndose unas a otras en cuanto a conocimientos, gracias a los movimientos migratorios de los individuos y la fusión con otros grupos, como fueron los incas y el pueblo negro, dando como consecuencia que la población crezca en número y que la gente se vaya agrupando, aportando de muchas formas en el diario convivir social, provocando cambios en los factores culturales posibilitando que todos ellos se beneficien de las experiencias que traían estos nuevos miembros.

Estos avances en el Ecuador prehispánico se los conoce por los vestigios materiales encontrados, debiendo resaltar los instrumentos musicales, que dan muestra del acercamiento del hombre con la música, contruidos, en “ese afán” de imitar a los sonidos de la naturaleza, para lo cual, busca los mecanismos necesarios para expresarlos, valiéndose de materiales que encuentra a su paso, conchas marinas, maderas, huesos de animales, arcilla, etc, instrumentos con los cuales va creando motivos musicales sencillos que serán transmitidos de generación en generación, pero que, con el pasar de lo años desaparecerán y otras se adaptarán al nuevo sistema musical, recogiendo el sentir de un pueblo.

Las melodías escritas, de acuerdo a la idea o sentimiento que la inspiran, toman variados títulos, que ayudan a la persona que la escucha a comprender y descifrar el mensaje que llevan implícito, para luego, ser aceptadas y tener como recompensa el hecho de “quedar grabadas en el recuerdo” de quién la pudo apreciar, y en lo posterior, en la memoria colectiva de un pueblo. En el caso de la música europea, específicamente denominada música clásica, o académica, ésta ha sido recogida por una materia que se denomina “Formas Musicales”, en la cual se hace un análisis detallado de características parti-



culares de las composiciones en lo que se refiere a estructura, movimiento, compás, y tono, tomando denominaciones como: suite, concierto, sonata, fantasía, chacona, sinfonía, y no como sucede en nuestra música que tomará el nombre de la idea generadora o de inspiración de la obra, de allí la diferencia con las composiciones populares.

En nuestro caso, las melodías han sido agrupadas o clasificadas dentro de lo que popularmente se denominan “los ritmos”, que, por ser creados en el Ecuador, o fuera de él, por músicos de esta nacionalidad las denominamos “ecuatorianos”, por lo tanto, comprenden aquellos géneros o ritmos autóctonos, con características que serán descritas en el desarrollo del presente trabajo investigativo.

Segundo Luis Moreno al comentar sobre los ritmos ecuatorianos dice: *“Sería sumamente difícil señalar con precisión el orden cronológico de las danzas y cantares criollos que fueron apareciendo sucesivamente en el país, durante la dominación ibérica, ya que en cada zona –como sucede con los frutos naturales- se producían diferentes danzas y cantares apropiados al ambiente social y cultural de sus habitantes, siendo muy pocos.....los que lograron propagarse en una regular extensión del territorio”*¹².

Cronistas de la colonia como Guamán Poma en sus trabajos ya describen al yaraví como típico de los indígenas, es así que, los ritmos más antiguos conocidos en el país son el sanjuanito y el yaraví (precolombinos), este último, a futuro dará origen a otros como el albazo, bomba, capizhca, cachullapi y aire típico. En la Sierra esta la tonada, el alza, el pasillo, el danzante. En el oriente, el yumbo, el nampek y el anent. Además ritmos de influencias: europeas como el valse, pasodoble y villancico; americana, como el fox incaico.

Al hablar de “ritmos ecuatorianos”, (términos que en la actualidad se ha generalizado en la mayoría de músicos populares), o como formalmente los llamaríamos “géneros musicales”, ya se hablaba a principios del siglo XX, por músicos nacionalistas destacados de la época como eran: Segundo Luis Moreno, Sixto M. Durán, Pedro Traversari, Luis H.

¹² MORENO, Segundo Luis, “la Música en el Ecuador” pag. 52 párrafo 3



Salgado, Francisco Salgado, Pablo Muñoz, entre otros, que aportaron con investigaciones de mucho contenido informativo, pero que a su vez también propició confusiones, ya que, lo que para unos era un yumbo, para otros era un danzante, o denominaciones como “aire” de albazo o sanjuán, para otros era “tempo” de albazo o sanjuán. *“El compositor Gerardo Guevara en los años cincuenta agrupa todos estos géneros de nuestro país, dentro del término “ritmo”, por su marcada presencia en las melodías, es por ello que actualmente se los denomina como ritmo de albazo, ritmo de alza, ritmo de yumbo, etc..., según el caso”*¹³.

De acuerdo con estas ideas, ensayaremos un concepto propio sobre lo que deberíamos entender por “ritmos o géneros ecuatorianos”, relacionado desde el punto de vista de su funcionalidad en una melodía, para lo cual diremos que: “son todas aquellos diseños rítmicos que se han creado dentro de nuestro territorio, fruto de un desarrollo histórico o, que, por su marcada influencia han sido adoptados como propios, para que sirvan de base rítmica a una melodía, caracterizado por ser: pre-establecido, convencional, estable, marcado, repetitivo, e insistente”. Además, cada ritmo tiene particularidades propias en cuanto a forma, movimiento (tempo), compás y tonalidad que deben ser tomados en cuenta para estar dentro de “los modelos” aceptados y reconocidos como autóctonos de nuestro país. Es así que las composiciones que han enriquecido nuestro pentagrama nacional, se encuentran enmarcadas dentro de estos esquemas y diseños rítmicos de acuerdo al caso.

Por lo expuesto, en el lenguaje popular el término “ritmo” y “género” son sinónimos, pero dentro del análisis que presentaremos, optaremos por usar “género” cuando hablemos de: “pasillo”, “tonada”, etc., y “ritmo”, al referirnos al compás en el que está escrita la obra.

Antes de comentar los ritmos de nuestro país, es necesario que tomemos en cuenta cinco aspectos de relevancia histórica, que permitirán el desarrollo de nuestra música:

¹³ GUERRERO, Gutiérrez Pablo, “Enciclopedia de la Música Ecuatoriana”, Tomo II, Editorial COMUSICA, Quito, 2004-2005, pag. 676.



- 1.- El Ecuador es una mezcla de distintas etnias y mestizajes, que a lo largo de la historia, han contribuido en el desarrollo de nuestra sociedad en distintas áreas de la cultura, en las que se encuentra la música. De allí que ya había producción musical de nuestros ancestros como manifestación propia de cada pueblo.
- 2.- La conquista de los incas, aportó (aunque por poco tiempo) en muchos aspectos sociales, a través de las ceremonias y ritos que se realizaban como parte de su desarrollo cultural.
- 3.- La conquista española, que fusionó la escala pentafónica con la occidental, así como los ritmos foráneos con los autóctonos
- 4.- La llegada de los negros a nuestro territorio, escapando de aquellos sistemas esclavistas europeos, que los oprimían, sin darles oportunidades para que desarrollen sus capacidades y derechos más esenciales.
- 5.- Los avances tecnológicos ocurridos en el siglo XX, que a través del internet, propiciaron que la información se pueda difundir de manera rápida y directa por nuevos canales de emisión y recepción, sea esta en audio, video, o documental, pudiendo ser consultada de manera inmediata, logrando que este disponible todo aquello que es de nuestro interés.

Tomando en cuenta estos acontecimientos en los cuales hubo mezclas y fusiones, (en lo que se refiere a costumbres y ritos), así como cambios, debemos manifestar que existen ritmos tradicionales como: el alza, sanjuanitos, yaravíes, danzantes, albazos, capizhcas, tonadas, pasillos, pasacalles, aires típicos, yumbos; y en el pueblo negro, la bomba. Todos con variados orígenes sociales y culturales provenientes de los pueblos indígenas, de la Costa, Sierra y Oriente, de los afroamericanos y otros ritmos que han tenido influencias europeas enriqueciendo nuestro pentagrama nacional.

La diversidad de culturas asentadas en las regiones geográficas del país, han aportado en el desarrollo musical, sus variados climas influyen en el quehacer del hombre, determinando que hayan pueblos que de acuerdo con el periodo climatológico dediquen mayor tiempo a la creación musical, no solo de manera independiente, sino también para acompañar a la danza, así como a las distintas ceremonias.

Esta es una breve descripción de cada uno de los ritmos ecuatorianos citados, enfatizando aquellos que han sido utilizados en este trabajo:

1.7.1.- Alza: de origen mestizo y que aparece a finales del siglo XVIII. Su métrica es binaria y ternaria, es de movimiento alegre y bailable. Segundo Luis Moreno, explica su estructura y su baile de esta manera: *"El baile tiene forma especial típica, algo exótica y suelto como todas las danzas criollas"*¹⁴, también indica que ésta era una danza cantada que no tenía versos propios, pues cada cantor usaba los que más le parecían, haciendo menciones o alusiones a la condición física, moral o social de la pareja que lo interpretaba.

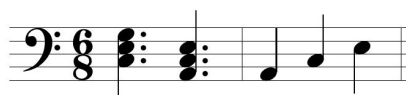


Gráfico Nro. 1.

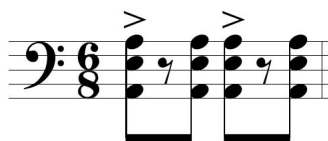
1.7.2.- Yaraví: de origen indígena, precolombino, compás: 6/8; movimiento: lento muy melancólico y con un movimiento mas rápido al final, es por ello que la última parte es generalmente un albazo. Etimológicamente proviene de la palabra quichua *aya-arui-hui*, de donde *aya* significa difunto, *yaru* significa hablar, por lo tanto, *yaraví* significa: "el canto que habla de los muertos", de allí que es una melodía que se canta en los funerales.



Gráfico Nro. 2.

1.7.3.- Danzante: de origen indígena en la época pre-colonial y luego mestiza en la colonia, hasta nuestros días. Compás: 6/8; movimiento: moderato; de carácter ritual, también este término hace alusión a la persona que lo baila y que viste con un traje muy elegante, por lo cual es siempre un honor ser elegido danzante.

¹⁴ MORENO, Segundo Luis; "Música y danza autóctonas del Ecuador"; Biblioteca de la Fundación Cultural "Ballet Andino Ecuador", Editorial Duma, Quito Ecuador, 1998.



En el L.P. “Tesoros de mi Ecuador”, Vol. 1, sello “Orion” se registra la canción “La Venada”, en ritmo de capizhca pero presenta otra rítmica:

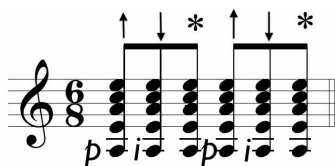


Gráfico Nro. 5.

Esto difiere por ejemplo del Capizcha que se tocaba en el norte del país en el cual la estructura rítmica es ternaria:



Gráfico Nro. 5ª.

O en ocasiones así:



Gráfico Nro. 5b.

Un ritmo que es de carácter alegre, festivo pero que sigue conservando la tonalidad menor.

Incluso aparecen formas interesantes de tratar este ritmo como el que a continuación insertaremos con un ejemplo, tomando un fragmento del capizhca “Siempre los dos” que inmortalizó el popular dúo Benítez y Valencia en discos Rondador.

SIEMPRE LOS DOS

D.R.A.

Piano



Gráfico Nro. 5c.

1.7.6.- Tonada: compás: 6/8; movimiento: alegre; que se baila por la pareja con mucha elegancia y majestuosidad. Tiene un origen mestizo, conocida y popularizada en el siglo XX.

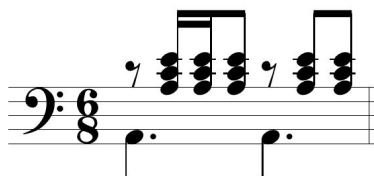


Gráfico Nro. 6.

1.7.6.1.- Generalidades y características

Al referirnos a la tonada, en cuanto a su origen, señalaremos que también ha sido muy discutida por los musicólogos, que buscan conexiones en los ritmos de otros países, e inclusive su denominación “Tonada” sugiere orígenes europeos, pero lo cierto es que en nuestro país ha tomado características propias con las cuales se ha desarrollado, llegando a todo tipo de público, ya que las composiciones escritas en este género o ritmo son cantadas y poseen una lírica muy característica, que además por su rítmica mas rápida que el



danzante también se la baila, y hace ver en la pareja que realiza el baile, ciertos pasos marcados, dibujando un aire de elegancia.

Es un género musical de origen mestizo, que surgió como una derivación del danzante, escrito en 6/8, pero más rápido, con el pasar de los años, los compositores la van individualizando, para de esta manera darle vida propia en la lista de géneros nacionales. Por ello, el compositor Luis Gerardo Guevara Viteri, citado por Pablo Guerrero en su Diccionario, manifiesta sobre la tonada lo siguiente *“el ritmo de tonada es un desarrollo que lograron los mestizos a base del ritmo de danzante”*¹⁷.

Se conoce que a finales del S XIX, existían ya partituras de yaravíes (o también conocido como “tono”), en los cuales en la sección final, como último movimiento se incluía a la “Tonada” que anunciaba el fin del género yaraví. Situación que en lo posterior cambiaría y más bien se incluiría al albazo, para de esta manera hacer que la Tonada se independice como un género individual de características propias, esto sucedería dentro de los primeros veinte años del siglo pasado. La provincia en donde más acogida y difusión tiene es en Chimborazo

En la Enciclopedia de Música Ecuatoriana escrita por Pablo Guerrero, se dice que puede tener por origen al ritmo de la zamueca, conocido entre nosotros como “chilena”, que era muy popular a final del S XIX y principios del S XX, mismo que estaba estructurado en tono mayor. Pero al florecer en nuestro territorio se adaptó a nuestro sentimiento y costumbres, es decir en tono menor en su parte A, con una modulación a tono mayor en la parte B, como estructura base, de la cual nuestros compositores académicos han conseguido realizar variaciones, tanto rítmicas como melódicas, buscando enriquecerla pero sin alterar su esencia.

Entre las tonadas más conocidas están: “La naranja”, “Ojos Azules”, “Poncho Viejo”.

¹⁷ Ob cit. Pag 1361

Poncho Viejo

Tonada Ecuatoriana



Gráfico Nro. 7. (Arreglo: Marcelo Pacheco Barrera)

1.7.7.- Aire Típico: Es conocida en el siglo XIX y su origen es indígena, en lo posterior mestizo. Aparece en algunas melodías indígenas ejecutadas en arpa, en el norte del Ecuador. Escrita en compás de 6/8; movimiento: alegre; guarda mucha relación con el albazo. El tratadista Luis Humberto Salgado Torres, manifiesta que a éste ritmo se le ha denominado como cachullapi. Tiene una métrica ternaria y binaria que la diferencian de los otros ritmos.



Gráfico Nro. 8.

1.7.8.- Yumbo: se lo escribe en compás de 6/8, y la cifra metronómica es de negra con punto =124; movimiento: rápido, vivo, con carácter guerrero. De origen indígena.

Es característico de la región Oriental, se lo interpreta con un pito acompañado de un tamborcillo.

Sobre su escritura rítmica, todavía no hay un consenso, en la actualidad, se observan partituras de algunos yumbos en los cuales se utilizan figuraciones como: dos corcheas con un silencio de corchea, que se repite para llenar el compás de 6/8: y en otras, una corchea y una negra que también se repiten, pero en los dos casos, se coincide en que el primer sonido va acentuado. Otros compositores han utilizado el compás 3/8, ya que se dice, que se adapta mejor a este compás, por el aire guerrero y movido que presenta.

Su origen, es prehispánico, quizá pueda ser el ritmo mas primitivo de todos los que existen en el Ecuador, ya que su rítmica yámbica así nos hace pensar, pues al tratarse de un

sonido corto (acentuado) y otro largo, que se repite insistentemente, se podría pensar como una célula rítmica que aparece, en primer lugar para tratar de generar movimiento y exaltar a las masas en determinados momentos de la convivencia humana.

Muchos pueblos andinos ya lo ejecutaban en ciertos ritos propios de cada comunidad de aquellas épocas. Inicialmente tenía un periodo, pero en lo posterior tuvo que adaptarse a los nuevos cambios. Un músico de una comunidad del Oriente, señalaba que, “el yumbo sigue el ritmo de los latidos cardíacos y se lo ejecuta como una expresión guerrera, que marca el carácter bravío de determinadas comunidades incitando a la cacería de ciertos animales por parte de todos los varones de las comunidades del Oriente ecuatoriano”.

En lo posterior, se lo va innovando, siendo una canción y baile mestizo, que se ha extendido por todo el territorio ecuatoriano, tratada inclusive en composiciones académicas, aprovechando las bondades rítmicas que ofrece el mismo. Se sostiene también que su nombre deriva de una etnia que habito en el noroccidente de la provincia del Pichincha. Así mismo, este término “Yumbo”, se utilizó por cronistas y viajeros que en sus expediciones a las selvas, zonas y comunidades del oriente, denominaban con este nombre a los habitantes indígenas de estas zonas que eran de difícil acceso.



Gráfico Nro. 9.

1.7.8.1.- Generalidades y características

La palabra yumbo (yumpu) tiene muchos significados, algunos de ellos, con mucha relevancia social en las comunidades indígenas y del Oriente, ya que se relaciona con personajes de prestigio y que son de mucho respeto en estas sociedades. Entre los significados mas conocidos y que señala el autor Mario Godoy Aguirre están: “*danzante, bailarín, saltador, brujo, curandero, yerbatero, yachag, danzante guerrero, indígena del*



noroccidente de Pichincha (la provincia de Yumbos mencionada por el historiador Pedro de Mercado), disfrazados que participan en varias celebraciones andinas”¹⁸

Yumbo hace relación a la persona que baila este ritmo, que generalmente lo hace con una vestimenta de colores muy llamativos y acompañado de una lanza. Hasta el siglo pasado se hallaban en discusión el yumbo y el danzante, ya que la mayor parte de gente y músicos los confundían, tal vez por la poca difusión de éstos, o debido a que denominaban a la persona que lo bailaba, pero a partir del 1960 se empieza a diferenciarlos, dando más importancia a ciertos aspectos de ritmo, carácter y de tempo. En la obra de Mario Godoy (ya citada), se dice de que fue la obra de Gerardo Guevara “Apamuy Shungu” (dame el corazón), y “Wawaki”, las que contribuyeron para que se configuren y se distingan uno de otro, plasmando en ellas todos los elementos que configuran musicalmente este género, además, siendo grabada por el coro de la Universidad Central de Quito, con gran difusión en los medios de comunicación, teniendo una acogida favorable por el público ecuatoriano.

¹⁸ GODOY AGUIRRE, Mario, “Breve Historia de la Música del Ecuador”, ob cit. Pag. 173

APAMUY SHUNGO

Versión para Guitarra sola de:
Diego PACHECO BARRERA

Gerardo GUEVARA

Guitar



Gráfico Nro. 10. “Apamuy Shungo”, Guerardo Guevara, arreglo para guitarra de Diego Pacheco Barrera.

1.7.9.- Pasacalle: compás: 2/4 movimiento: alegre; de origen mestizo y aparece en el S XIX-XX, aproximadamente. Exalta la belleza de las provincias del Ecuador, es por ello que se ha dicho que son “segundos himnos”. Tienen origen en el pasodoble español.



Gráfico Nro. 11.

1.7.10.- Sanjuanito: compás: 2/4; movimiento: alegre. Tiene un origen precolombino en la zona que hoy se conoce como la provincia de Imbabura, que se caracteriza por su rit-

mo alegre y su melodía melancólica. Cuando los Sanjuanitos son muy alegres y movidos reciben el nombre de *Saltashpa*.

Pueden ser instrumentales o cantados. Se los interpreta con instrumentos autóctonos como son: el pingullo, el rondador, la dulzaina, el bandolín, acompañados de otros como el bombo, quenás, zampoñas, guitarras, e instrumentos electrónicos, lo cual garantiza que siga en vigencia y que de esta manera no se pierda. Es un ritmo que se ha extendido por Sudamérica.



Gráfico Nro. 12.

1.7.10.1.- Generalidades y características.

En lo referente al origen del género sanjuanito, se han dado diversas discusiones por parte de importantes musicólogos nacionales y extranjeros, pues, algunos afirman que el sanjuanito surgió desde la época prehispánica, en donde los indígenas que habitaban el territorio ecuatoriano ya lo cantaban en sus fiestas de celebración del Inti Raymi y que en lo posterior, con la llegada de las colonias españolas, se sustituyó por la fiesta de San Juan, cada 24 de junio, de ahí su nombre, “por ser cantadas en el día de San Juan”, teniendo auge y apogeo en provincias como: Imbabura, Pichincha (Cayambe, Zuleta), Chimborazo, según la obra, “Breve Historia de la Música del Ecuador” del autor Mario Godoy Aguirre.

Otros investigadores, en cambio sostienen que el sanjuanito es una derivación del huayno, género musical de amplia difusión en países como Perú y Bolivia, en donde, igualmente tenía una manifestación cultural relacionada con las costumbres de los pueblos indígenas de dichos países.

En el Diccionario de la Música ecuatoriana de Pablo Guerrero, hace mención al autor Gabriel García Cevallos que conjuntamente con el músico Pedro Pablo Traversari, comparten la idea de que el sanjuanito nació en San Juan de Iluman (Otavalo). Estas celebraciones también se dan en honor a San Juanito de Otavalo, San Juanito de Cotacollao.

Otros musicólogos sostienen que, este ritmo ya existió mucho antes de la conquista en la región andina, inclusive se dice que ya estuvo presente antes del imperio inca, de allí que se ha extendido, a más de países como: Perú, Bolivia, y Ecuador, a otros como, una parte de Argentina y Chile, así también a Colombia

1.7.10.2.-El Sanjuanito en el Ecuador.

Muchas de las primeras transcripciones de sanjuanitos, fueron recogidas por Juan Agustín Guerrero Toro, Pedro Pablo Traversari, Sixto María Durán y Segundo Luis Moreno, teniendo su mayor desarrollo en la parte norte, prueba de ello es que en algunas crónicas de extranjeros que han visitado estas zonas, se lo describe de una forma en la que se relatan, los instrumentos con los que se los interpreta, su carácter triste por estar en tono menor y por las características de su lírica, de tal forma que causó una impresión muy grande en esos visitantes que se preguntaban ¿como era posible que “bailan alegremente” melodías tristes?.

1.7.10.3.- Clases

Hay dos formas de interpretar este ritmo en la guitarra o instrumentos de cuerda:

- a) Como se lo describió en párrafos anteriores y en tempo rápido. Es el diseño original del ritmo



Gráfico Nro. 13.

- b) Utilizando el rasgueo, (llamado también Saltashpa), esto se da cuando se acelera el ritmo en toda la canción o en la última sección, es decir como un anuncio de que va a terminar la misma y con ello, conseguir que las parejas que bailan lo hagan, con movimientos más ágiles y rápidos. Variante 1 con rasgueo y chasquido (*).

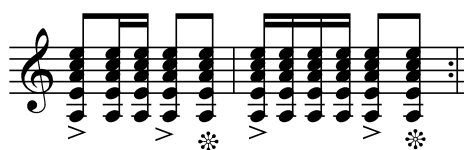


Gráfico Nro. 13a.

c) Variante 2 con rasgueo. Las variantes rítmicas y velocidad dependen de la región y del estilo del acompañante pues de este mismo ritmo se encuentran muchísimas versiones.



Gráfico Nro. 14.

Citaremos la composición de Luis Humberto Salgado titulada “Sanjuanito Futurista”, en donde este ritmo a trascendido a otro nivel, es decir “a lo académico” recreando aquellos procedimientos compositivos, basados en el dodecafonismo (utilización de los doce sonidos o series, ordenados en forma aleatoria por el compositor), sistema con el cual Salgado experimenta tratando de conciliar la escala diatónica y pentafónica que se utiliza en este género, frente al nuevo sistema europeo de Schoenberg, en el que se eliminan las relaciones tonales y jerarquías de ciertos acordes, para desencadenar en un tejido melódico más contrapuntístico. A pesar de que parecería que son dos sistemas distintos, diferentes y hasta cierto punto opuestos, Salgado rescata elementos rítmicos y melódicos característicos del sanjuanito.

De allí que, en la obra de Ketty Wong se dice que: *“el procedimiento docetonal se puede amalgamar con el autoctonismo primitivo, entresacando de la pentafonía figuras musicales, grupos acórdicos y ritmos peculiares indígenas que hagan inconfundible su procedencia andina”*¹⁹

¹⁹ Ob. Cit. Pag. 50



1.7.11.- Pasillo: compás: 3/4, en tonalidad menor, movimiento: lento, también se escribieron pasillos rápidos, y otros de dos movimiento lento-rápido, como es el caso de las composiciones de Enrique Espín Yépez. Además de ser cantados y tener un contenido poético muy alto, también se escribieron pasillos instrumentales de mucha dificultad como es el caso de “Reír Llorando”.



Gráfico Nro. 15.

1.7.11.1.- Generalidades y características

Sobre el origen del pasillo, se dice que deriva de varias vertientes que lo robustecieron y alimentaron, ocasionando diversos cuestionamientos, ya que algunos tratadistas sostienen que emigro de países como Colombia, Venezuela, Uruguay, Panamá, etc., y que, en



cada uno de ellos se presenta con características propias que los diferencian, pero podemos afirmar que, nuestro país es el que más se ha identificado con este género, en el que a través de un proceso histórico y de adaptación, consiguió la gran popularidad que actualmente tiene, con compositores que vieron en él, una fuente de inspiración para expresar sus sentimientos.

Su nombre se puede traducir como baile de pasos cortos. *“El pasillo es una variante de los vales europeos -el walzen (vals alemán) que significa “dar vueltas bailando” y landler (vals austriaco)- que se introdujeron en América a principios del siglo XIX”.*²⁰

Entonces nace como un baile, para luego convertirse en una canción mestiza.

Además, los primeros pasillos fueron instrumentales y en tono mayor.

En relación con el vals, el pasillo esta constituido de dos partes fuertes y una débil, contraria al vals.

Este género, al nacer de los estratos populares, no se lo registró en partitura y más bien, se los transmitía por tradición oral, es por ello que, son pocos los ejemplos que se tienen de los primeros pasillos, ya que en esas épocas eran pocos los músicos y compositores que escribían música.

1.7.11.2.- El pasillo en el Ecuador

En nuestro país, este género cuenta con sus propias características musicales que lo diferencian de pasillos que se han compuesto en otros países. Su esquema básico, cuando es ejecutado en la guitarra es: dos bajos principales (nota fundamental del acorde), un rasgueo, y dos bajos secundarios (la quinta voz del acorde) y otro rasgueo, con los cuales se cierra el compás, siendo este el ritmo original, ver gráfico 15.

²⁰ <http://iloapp.julio-bueno.com/blog/musicaecuatorialana?Home&post=15>, bajado el 12 de Diciembre del 2010, a las 18H30.

En grabaciones recogidas del dúo Gastón y Collazo, quiénes han sido grandes exponentes de este género en el país de Colombia durante los años ochenta, se puede apreciar, que el acompañamiento ejecutado en la guitarra es como se explicó en el párrafo anterior, es decir sin mayores detalles rítmicos.

En cambio, el pasillo ecuatoriano se lo ha contextualizado de una manera diferente, ya que a mas de ser ejecutado como se indicó anteriormente, usa las denominadas “llamadas”, o “bajos de paso”, que son conexiones o enlaces acordales, que realiza el instrumento que acompaña, generalmente con los sonidos graves (de allí su nombre de bajos de paso), siendo cromáticas o diatónicas, dibujando un camino melódico y de ornamento, que ayuda de manera especial al cantante a ubicar la afinación o entonación, estas “llamadas” evitan saltos grandes, directos e inesperados en la estructura rítmica del acompañamiento.

Rosario de Besos

Pasillo Ecuatoriano



Gráfico Nro. 16.

Estos bajos de paso, son los que le dan otro valor estético a nuestros pasillos, diferenciándoles de las composiciones de este mismo género, escritas en otros países. A más de enriquecer el acompañamiento, sirven también de ornamentación y llenan ciertos espacios en los cuales el cantante respira, o canta sílabas largas, así como sonidos largos, en melodías ejecutadas por cualquier instrumento musical.

En la actualidad, dentro de la música ecuatoriana, existen nuevas propuestas, en las que se trata de romper los parámetros ya establecidos, tratando de crear un estilo o sello úni-



co por parte de los compositores, como ha sucedido con otros compositores europeos, en los que es fácil identificarlos únicamente escuchando sus obras, de allí que, es positivo la idea de incluir nuevos elementos en las composiciones que se hagan a futuro sobre éste género.

1.7.11.3.- Clases de pasillos

Escrito en 3 tiempos (3/4), Moderato, tono menor, estructura A B B, a veces A-B-C.

De la documentación revisada (partituras y material sonoro), mismo que ha sido objeto de análisis por muchos estudiosos de nuestra música, se puede decir que hay una subdivisión de los pasillos que son: pasillo bailable, pasillo canción y pasillo de reto, este último se lo canta entre dos personas que tienen una rivalidad entre sí, con versos que son cantados de manera alternada (pregunta-respuesta) y que en la actualidad ha desaparecido.

De acuerdo a como fue apareciendo este género en nuestro país, hay dos clases de pasillos: instrumentales y con texto (vocalizados).

-Instrumentales: que eran los primeros que se escuchaban y bailaba en casa de las familias más destacadas de esa época. Eran escritos generalmente en tono mayor.

-Con texto y vocalizados: los compositores le ponen un texto, con el cual comienza su desarrollo y aceptación por el público ecuatoriano en general.

De allí que, con el pasar de los años se dieron otras innovaciones y cambios con relación al ritmo original, es así que:

-En la segunda parte (en tono mayor) se incorpora un cambio de movimiento, es decir un Allegro, como es el caso de “Pasional” de Enrique Espín Yépez, a quién se le atribuye dicha innovación, así como “Al morir de las tardes” de Ignacio Canelos.

"Pasional"

Pasillo Ecuatoriano

Enrique Espín Yépez

Violin

Lento

A m E7 A m A m E7

8 A m A7 D m A7 D m E7

15 A m E7 A m

22 **Allegro** CM E7

29 CM

Gráfico Nro. 17.

-La segunda parte modula al tono mayor pero del original, es decir, si estaba en La menor (Am), no modulaba la segunda parte al relativo Do M (CM), sino más bien a La mayor (AM), como por ejemplo el pasillo “el Lírico”.

En el siguiente fragmento, se puede observar que la parte A, se presenta en tono menor, para en lo posterior (señalado como parte B) modular a tono mayor.

El Lírico

Pasillo

Violin

A A m G F E7 Dm

8 A m Dm A m Dm A m E7 A m

15 Dm A m E7 AM **B** AM C#m

22 Bm E7 Bm E7

Gráfico Nro. 18.

Otros pasillos incluyen una tercera parte en tono mayor como es el caso del pasillo “Tú y yo” de Francisco Paredes Herrera. (marcado con la letra C),²¹

A continuación, fragmentos de la Introducción, la parte A, B, y C.

"Tù y Yo"

Francisco Paredes Herrera



Intro. EbM G7

7 Cm **A** Fm BbM

Bri lla tu fren te cual lum bre la mí aes pa li day mus tia tús res la paz yolaan

13 EbM BbM EbM etc....

gustia yoel a bismo tu la cum bre

19 **B** Cm Fm BbM EbM Cm

Es tehon doa mor de mi vi da pa rael co razon tan yer to es co mo flor que sea

25 G7 etc....

bier tos bredo

31 **C** CM Dm G7

38 CM Am E7 Am A7 etc....

Co moel fan goos deaos cu ra co pia del cie lo el ful gor las mar

Gráfico 19, Pasillo “Tú y yó”.

1.7.12.- Bomba: compás: 6/8, movimiento: alegre. Escrita para ser cantada y bailada, de origen afroecuatoriano de la población negra que se halla asentada en el Valle del

²¹ “Tú y Yo”: Pasillo de Francisco PAREDES HERRERA. Ediciones SADRAM. 1963. Guayaquil-Ecuador. Reimpresión bajo el título “Grandes Autores y compositores Ecuatorianos. Canciones, Letras y Partituras. Vol. 2” Archivo privado.

Chota, con sus propias costumbres y características, ameniza todos los programas que se dan en ese lugar.

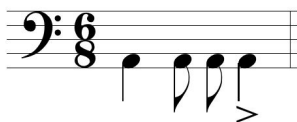


Gráfico Nro. 20.

1.7.13.- Fox Incaico: compás: 4/4, 2/2, movimiento: moderato. Su origen tal vez fue influenciado por la presencia de intérpretes de música norteamericana en el siglo XIX, concretamente del fox trot, pero en cambio, el fox incaico presenta características propias en lo que se refiere a armonía, que le dan individualidad e independencia con relación al fox trot. En general, son cantos de agradecimiento y de exaltación a las madres y a la mujer.



Gráfico Nro. 21.

1.7.14.- Valse: compás: 3/4, movimiento: moderato; que tiene la misma estructura rítmica que los vales europeos, que llegaron en el siglo XVIII y XIX como bailes de salón, pero que en lo posterior, nuestros compositores los adaptaran al sentir de un pueblo, con una realidad distinta a los de Europa.



Gráfico Nro. 22.

1.7.15.- El Villancico: más que un ritmo, se lo considera una canción, con letras que resaltan aspectos de la religión católica y que son interpretados en el mes de Diciembre, ya sea en eventos públicos como “en las Pasadas”, o privados como son las “Velaciones al Niño”, siendo bailados por niños que se disfrazan de pastores, de ángeles y otros durante las procesiones que se realizan en las calles, acompañados de bandas musicales “de



pueblo”. Al predominar el catolicismo en nuestro territorio, vemos que este tipo de canción se ha compuesto en los más variados ritmos, de dos (como el sanjuanito), tres (vals) y seis tiempos (albazo). En Cuenca han predominado estos últimos, pero con una marcación en 2 y 3 tiempos.

En la región amazónica también existen asentamientos humanos con variadas características y que constituyen la riqueza multicultural de nuestro país, los cuales dentro de muchas de sus ceremonias y ritos que practican, los acompañan de cantos ya sean profanos o sagrados, que les permiten entrar en contacto con lo místico, desconocido y con la naturaleza. Estos cantos se los practica en algunas nacionalidades como son quichuas del Oriente, Siona-Secoya, Cofán, Huaorani y Achuar.

1.7.16.- El Anent: es un canto sagrado, en el que se trata de mejorar algunas actividades productivas que a diario se realizan, como son la caza, la pesca, las cosechas, por la cual se la vincula con el rito. Es por ello que se lo realiza en privado o en presencia de familiares o amigos de acuerdo a la ocasión. En la actualidad, con la llegada de muchos colonizadores foráneos y la influencia de la religión, se han incluido a estos cantos, elementos del pensamiento cristiano.

1.7.17.- El Nampet: contrario al anent, este se vincula más con lo profano, es un canto que sirve para expresar la alegría y felicidad, que incluyen invitaciones, mensajes y metáforas que son cantados en eventos, en algunos trabajos o actividades cotidianas y bailes públicos.

Deriva de nampek que significa “emborracharse, estar ebrio”. De allí que, en los bailes que se realizan en estas comunidades, se toma mucha chicha hasta embriagarse y es este momento el que inspira estos cantos.

1.8.- Breves consideraciones sobre la Música Ecuatoriana en su aspecto compositivo.

Para concluir, comentaremos algunos elementos de orden musical y compositivo que nos ayudarán a entender a la música ecuatoriana como un arte que ha ido evolucionando y que, con el pasar de los años a establecido características propias que expresan “el sentir de un pueblo”.



La mayor parte de las composiciones se han creado basadas en una textura homofónica, en donde prima la inspiración, el buen gusto, la sencillez y calidad motívica en la construcción melódica, exponiendo el material sonoro y rítmico de una forma muy condensada y resumida, permitiendo que los escuchas los asimilen y graben en su memoria.

Recordemos que cualquier creación, por más pequeña que sea, debe contener los tres elementos de la música: melodía, armonía y ritmo, siendo la melodía el elemento sonoro mas notorio y que tiene libertad en moverse, por tanto, su direccionalidad será ascendente y descendente; mientras que el acompañamiento se basa en estructuras rítmicas estables, continuas, marcadas, repetitivas (cuando se acompaña con instrumentos de percusión), no obstante que en el aspecto armónico, el movimiento de las voces de los acordes es mas limitado, determinado por el plan de acordes y la resolución de las voces acordales.

Las melodías de nuestra música por naturaleza son melancólicas y la mayor parte de ellas no tiene ornamentaciones, elemento característico del periodo Barroco. La poca ornamentación melódica obedece a que, fueron creadas para ser cantadas.

1.8.1. - Textos

La mayor parte de obras ecuatorianas que se escribieron en el siglo XX tenían un texto, por lo cual eran cantadas. Destacaban aspectos de la vida diaria del hombre y su entorno, el artista se inspiraba y escribía verdaderos poemas que luego eran musicalizados describiendo sentimientos como el amor, la traición, la amistad, y resaltando la belleza de lugares y provincias del país, “líricas” que ayudan al escucha, a identificarse con determinada canción o género.

1.8.2.- Música Instrumental

Es aquella en donde se omite la letra o “lirica”, dando predominio al ejecutante o ejecutantes. En estas composiciones se pone mas énfasis en dificultades técnicas, propias de cada instrumento, buscando explotar al máximo los registros, efectos, sonoridades y todos los recursos musicales existentes. En este tipo de música se observa la preparación y conocimientos que tiene el instrumentista.

En nuestro país, las primeras grabaciones musicales que se realizan son de bandas militares y de pueblo, destacándose los instrumentos de viento (típicos de este formato), y la

música de salón que era utilizada para el baile, generalmente de compositores europeos y que darán origen a las composiciones que se escribirán a futuro.

Muchas melodías se popularizaron por la difusión que se hacían de ellas a través de espacios públicos los fines de semana, ejecutadas por bandas en las glorietas y parques.

1.8.3.- Elementos estructurales de los “Géneros Ecuatorianos”

La estructura de nuestra música (en la mayoría de las formas, géneros o comúnmente llamados “ritmos” ecuatorianos) es la siguiente:

1.8.3.1.- El Estribillo: es una sección en la que se puede recoger elementos de la misma composición o se expone de manera instrumental una nueva melodía, que precede a las secciones cantadas (A-B). Es expuesta en cuatro hasta ocho compases. Ejm Aguacate, en la que se recoge una sección que tiene lírica y es tomada como estribillo.

"El Aguacate"



Gráfico Nro. 23.

1.8.3.2.- La parte A: llamada también “primera parte”, está generalmente en tono menor, aquí se expone los motivos que dan origen a la obra. Ejm la tonada “Poncho Viejo”.

"Poncho Viejo"

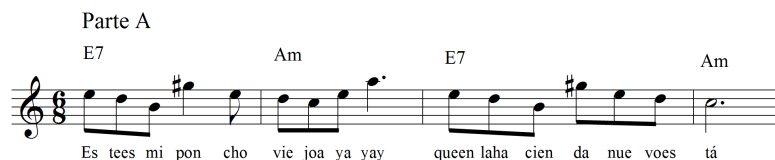


Gráfico Nro. 24.

1.8.3.3.- La parte B: llamada también “segunda parte”, esta compuesta en tono mayor, buscando el contraste con A, que caracteriza a toda obra musical. Ejm el sanjuanito “Cantando como yo canto”.

"Cantando como yo canto"



Gráfico 25

En la música que tiene lírica, el texto se coloca en la parte A y B.

También esta estructura puede variar, es decir sin el estribillo, que intercala A y B.

En la actualidad, estas estructuras se han visto ampliadas en las obras de los compositores académicos, quienes han incluido otros elementos que son utilizados en “las grandes formas musicales” y de los cuales se han valido para acrecentar la duración de las mismas y buscar contraste, determinando amplias secciones expositivas y desarrollos, como es el caso de Corsino Durán, Gerardo Guevara, Carlos Bonilla, Arturo Rodas, Milton Estévez entre otros y que a continuación serán definidos:

1.8.3.4.- Introducción

La introducción, es una sección que recoge elementos melódicos y rítmicos de lo que será la obra, en la que se puede cambiar algunos elementos como: tono, velocidad, el movimiento de la obra, aplicación de agógicas sean éstas ritardandos y acelerando, con lo cual dan al oyente, una presentación breve de lo que va a ser la obra misma.

Por lo tanto, la Introducción, es una sección que se presenta al comienzo de la obra y que no se va a intercalar (como el estribillo), en el desarrollo de la obra.

El tratadista Joaquín Zamacois, al referirse a la Introducción y la Coda nos dice lo siguiente: *“una frase puede presentar, antes de su comienzo y después de su término, un fragmento –no esencial y, por tanto, suprimible- que sirva para preparar su entrada o para redondear su final. En el primer caso constituye una introducción; en el segundo,*



*es costumbre denominarla Coda. Señalando además que, tanto la introducción como la Coda pueden ser brevísimas –unas simples notas- o relativamente extensas; cuando no están adscritas a una sola frase, sino a un amplio tipo formal, llegan a adquirir considerable importancia. Cabe que una y otra se integren en la frase como el primero o el último de sus períodos o que, por el contrario, evidencien claramente su condición de postizos.*²²

1.8.3.5.- Puente

Es una sección de transición, en la que se incluyen elementos rítmicos, melódicos nuevos o diferentes a los planteados en la obra, y que en ocasiones trata de dar un descanso al oyente del material presentado, para que la obra no se torne monótona. Ejm la obra titulada “Pasacalle cuencano” de Diego Pacheco.

²² ZAMACOIS, Joaquín, “Curso de Formas Musicales”, pag. 23.

126 15 Puente

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

130

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

135 16 17

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4



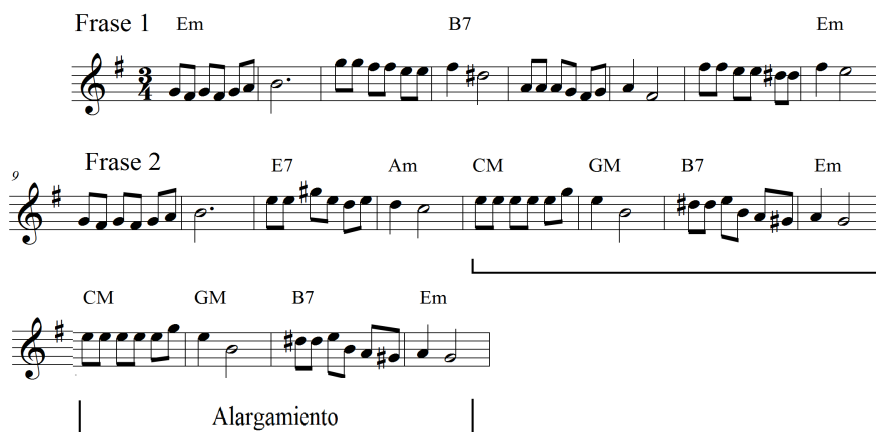
Gráfico 26

1.8.3.6.- Alargamiento

Con este elemento lo que se trata es de “alargar” la duración de la obra. Es un valor adicional que se incorpora a los periodos. Al ser “adicional” puede o no estar en la obra, ya que con él o sin él, los periodos y la música tienen sentido. Al realizar estos alargamientos puede alterarse la fraseología de las obras, es decir, que ya no serán de 8 compases,

tornándose algunas frases regulares en irregulares. Ejm. El pasillo “Romance de mi destino”

"Romance de mi destino"



The musical score is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of two phrases. Phrase 1 starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. Chords Em, B7, and Em are indicated above the staff. Phrase 2 starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. Chords E7, Am, CM, GM, B7, and Em are indicated above the staff. A section labeled 'Alargamiento' (Alargamiento) is marked with a bracket below the staff, spanning from the first measure of Phrase 2 to the end of the piece.

Gráfico 27.

En el análisis de la estructura de algunas obras nacionales, tenemos las siguientes divisiones fraseológicas:

Regulares

En dos compases: denominados también motivos, que vienen a constituirse en pequeñas fórmulas rítmicas y melódicas de diferente extensión, género y categoría, siendo de mucha importancia, ya que constituyen el elemento generador de la composición, en su mínima expresión expuesto en uno o dos compases. Toda obra musical sin importar el género o estilo tiene este elemento. El tratadista Joaquín Zamacois lo define de la siguiente manera “*para unos equivale a tema, y para otros es sólo la cabeza de éste, su arranque, su grupo elemental primero, su elemento generador, en el cual el tema tiene, normalmente, su perfil más relevante*”.²³ Ejm el albazo “el toro barroso”.

2 + 2

²³ ZAMACOIS, Joaquín, “Curso de Formas Musicales”, Editorial “Labor”, 5ta edición, Barcelona-España. 1990, pag. 7.

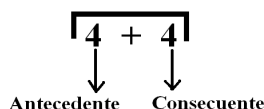
"El toro barroso"



Gráfico 28.

En cuatro compases: es decir en semifrases, que son secciones en donde se expone una breve idea del material rítmico y melódico de la obra.

También se los puede asimilar con los antecedentes, que marcan a manera de pregunta, una breve idea musical. A su vez estos antecedentes están seguidos de otros cuatro compases, esto es el consecuente, que a manera de respuesta, da al antecedente un sentido, ya sea de forma conclusiva o suspensiva. Ejm. el pasillo "Sombras".



"Sombras"

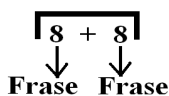


Gráfico 29.

El consecuente será suspensivo cuando este termina en un grado que no sea el primero, o Tónica.

El consecuente será conclusivo cuando este termine en el primer grado.

En ocho compases: que viene a ser una frase o periodo, es decir es una idea que ya tiene un sentido completo, ya expresa algo de manera musical, y a la cual, se le podría adaptar una letra, constituyéndose en un primer verso. Es decir, se trata de ideas ya completas.



"El chulla quiteño"



Gráfico 30.

1.8.4.- Escalas

Dentro de los vestigios que se han encontrado en nuestro país, hay instrumentos musicales, fabricados en un intento de imitar los sonidos y cantos de “esa variedad” de pájaros y aves que tiene el Ecuador, llevando a que se construyan instrumentos de viento como: silbatos, flautas de hueso, ocarinas de cerámica, que producen 1, 2, 3, 4 y hasta 5 sonidos (quizá uno de los sistemas más avanzados en esa época), con la que se estableció el sistema pentafónico, creando con éstos, motivos pequeños, que se los repetía insistentemente en las ceremonias de carácter religioso o social, que tenían nuestros ancestros. Los sonidos de estos instrumentos no eran temperados ni seguían los patrones de afinación europeos, por lo cual esas melodías tenían sus características melódicas propias, diseñadas para esos motivos melódicos “no temperados”, lo que no significaba que estaban desafinados.

Luego, con la llegada de los españoles, se incorpora más sonidos en nuestra música, adaptando las melodías pentafónicas al nuevo sistema de siete sonidos, ampliando de esta manera, los medios sonoros de expresión.

De ahí que, en muchos ritmos ecuatorianos de origen indígena, predominan las escalas pentafónicas que fueron incluidas por los criollos y mestizos de la época en los siguientes siglos, combinados con el sistema tonal, basado en el modo menor y mayor. Ejm el danzante “La vasija de barro”.



Escala pentafónica

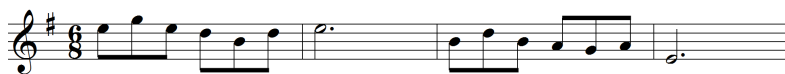


Gráfico 31.

En la música ecuatoriana compuesta hasta 1980, se puede observar que las secuencias de acordes son tonales, tratando de llegar siempre al centro tonal (primer grado), por medio del IV y V grado (dominante), es decir, siguiendo el criterio de funcionalidad y de atracción de las voces de los acordes tanto mayores, menores y de séptima de dominante.

Pero, en algunos ritmos de origen indígena y mestizos como es: el danzante, el yumbo, el fox incaico, sanjuanito, se observa la utilización del V grado en modo menor, por medio de cadencias como son: I-VI-V (m), (en tono de Am: Am-FM-Em), como por ejemplo, en el danzante “Queja Indiana”, “La bocina” (fox incaico), “Mi chagrita caprichosa” (sanjuanito). Siendo entonces necesario resaltar la importancia de esta cadencia muy ecuatoriana y que data de las épocas coloniales y se la registra en el Salve Gran señora, y Yupaichisca. Ejm el sanjuanito “Mi chagrita caprichosa”.

GM B7 Em CM Bm



Gráfico 32.

En algunos sanjuanitos y pasacalles, se produce un “choque”, que es necesario y característico, el cual, en muchas ocasiones lo encontramos y no lo podemos explicar, es el caso del V grado (como un acorde de dominante), frente a una melodía en la que se confronta éste, con la novena aumentada en la melodía, es decir la tercera voz del acorde de dominante, con la 9na aumentada en la melodía, como sucede en el sanjuanito “Pobre corazón” y el pasacalle “La Chola cuencana”.

"La chola cuencana"

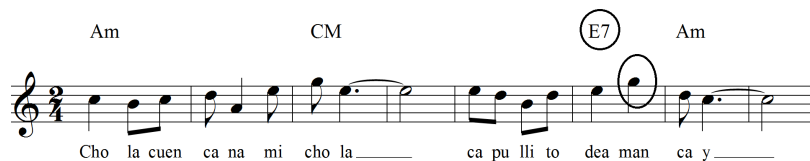


Gráfico 33.

Como una respuesta a esto, se puede afirmar que es por el choque entre lo indígena y lo europeo, en donde se da una fusión entre una melodía pentafónica, frente a un sistema tonal, al cual nos hemos acostumbrado, es decir, más que musical, es una explicación de fusiones entre dos grupos, social y culturalmente diferentes, con distintos conceptos, que en un momento dado tienen que conciliar posiciones y buscar el equilibrio y la tolerancia en sus distintas manifestaciones culturales, ya que se ven obligadas a convivir de manera simultánea. Según Segundo Luis Moreno con respecto a la fusión de los dos sistemas musicales nos comenta: *“Estas melodías mestizas en nada perdieron ni variaron su carácter y sabor indígena, sino que ganaron –como era natural- en medios de expresión, como obra de personas que se habían desarrollado en un medio de elevada cultura intelectual y artística”*²⁴.

En los últimos años, con la influencia de los medios de comunicación, nos hemos visto invadidos de géneros foráneos como son el jazz, la bossa-nova, que aportan elementos armónicos que buscan generar tensiones, mismos que se han tratado de adaptar en nuestra música, por medio de las “rearmonizaciones”, que básicamente se basa en la armonía de 4,5,6 y 7 voces que amplían el panorama sonoro; así como la armonía alterada, que consiste en generar tensiones en ciertas secciones de la obra, o en los acordes, mediante la alteración de las voces, o el uso de círculos de cuartas y de quintas, acercamientos cromáticos o acercamientos acordales, mediante tritonos y acordes de reemplazo que crean en el oyente, otros efectos sonoros, lo cual han generado las más diversas opiniones en el público.

²⁴ MORENO, Segundo Luis, “la Música en el Ecuador” pag. 38 párrafo 3



1.8.6.- Instrumentación

Nuestra música a sido ejecutada en muchos formatos convencionales y no convencionales, explotando todos los registros y posibilidades sonoras de los instrumentos, sin subestimarlos ni sobreestimarlos, combinando varios timbres y sonidos propios, establecidos por la Organología y los Tratados de Orquestación.

Muchos de los formatos típicos en los que se ejecutó nuestra música, se los recoge a partir del año 1930 aproximadamente, ya que se empieza a grabar en discos de pizarra o L.P (s) de 33 revoluciones por minuto y de 78 revoluciones.

Entre las instrumentaciones o formatos más comunes tenemos las bandas militares y civiles, voces acompañadas de instrumentos populares como son la guitarra y autóctonos como: los rondadores, pingullos, dulzainas. La música que se conoció más y se difundió por todo el territorio nacional e internacional fue en formatos en los que, la guitarra tiene un papel muy importante dentro de lo melódico, armónico y rítmico.

En los pueblos negros, los formatos preferidos eran con la marimba, el bombo combinados con otros instrumentos de percusión que acompañaban al canto.

En lo posterior, se utilizará las cuerdas frotadas, el piano y otros instrumentos de las familias de vientos metales y maderas. En la actualidad, mediante el uso de la tecnología presente en todas las facetas de la vida del hombre nuestra música tiene otra sonoridad adaptada a los “nueva era”, en la que es fácil combinar una gama variada de timbres creados en modernos sintetizadores.

1.8.7.- Movimiento

Cada ritmo ecuatoriano tiene “un aire” o movimiento variado que lo caracteriza y que dependerá del lugar de origen del mismo, es así que la música de la Costa o de la población negra, es mas alegre y movida para generar el baile, mientras que en la Sierra, es para ser escuchada, determinando esto, algunas diferencias entre un mismo ritmo.

Para finalizar este punto, es necesario agregar que también por el movimiento y las características rítmicas de los géneros mencionados, muchos compositores los han tratado de fusionar en verdaderos conciertos y sinfonías propias de nuestro país. Como es el caso del compositor Luis H. Salgado, que tomando estos criterios de movimiento o aire



(rápido-lento), relacionados con nuestros ritmos, en su Obra “Sinfonía Andino-Ecuatoriana”, nos ofrece el siguiente plan y esquema de movimientos:

1.- *Allegro Moderato (sanjuanitos)*

2.- *Larghetto (yaraví)*

3.- *Allegretto Semplice (danzante-scherzo)*

4.- *Allegro Vivo (albazo, o aire típico, o alza)*²⁵

Tratando de asemejarse a formas europeas como es el concierto, con una estructura de tres movimientos: Allegro-Largo-Allegro, siendo reemplazados por los ritmos: Pasillo (rápido)-Yaraví-Yumbo.

1.8.8.- Estilo

De acuerdo al músico argentino Athos Palma, al tratar sobre el estilo, nos dice que:

*“Es el orden y el movimiento que se pone en las ideas. En música consiste en la originalidad que se da a la expresión de las ideas y de los sentimientos. Cada nación tiene su estilo así como cada gran compositor tiene su estilo de escribir y de esta manera expresar sus ideas. Es por ello que existe una escuela italiana, alemana francesa, así como un estilo mozartiana, wagneriano”.*²⁶

La música ecuatoriana tiene un estilo propio, que se lo plasma en los diferentes ritmos o géneros musicales que tenemos. Así también han quedado en la memoria de los ecuatorianos, el estilo muy particular de las composiciones de Humberto Salgado, de Corsino Durán, Gerardo Guevara, José Ignacio Canelos, Francisco Paredes Herrera y otros.

Arreglistas famosos como Héctor “Manito” Bonilla, Julio Bueno, Marcelo Beltrán, que con su forma muy propia de escribir y concebir la música se hace fácil identificarlos, en muchos de sus trabajos que se refieren a la música del Ecuador.

²⁵ WONG, Ketty; “Luis Humberto Salgado, un quijote de la Música”, Editorial Pedro Jorge Vera, Quito 2003-2004, pag. 93

²⁶ PALMA, Athos. “Curso de teoría razonada de la música”. Editorial Ricordi, Argentina. Junio 2000, pag. 57.



En cuanto a intérpretes, cantantes Julio Jaramillo, Dúos: Benítez y Valencia, Hermanos Miño Naranjo, Hermanas Mendoza Suasti, guitarristas como: Bolívar “El Pollo” Ortiz, Carlos Bonilla, Homero Hidrobo, Segundo Bautista, Segundo Guaña, que supieron imprimir un sello propio a todas sus interpretaciones, características que les han hecho acreedores a ser verdaderos modelos a seguir por las generaciones venideras.



CAPITULO II

2.- LA GUITARRA EN LA MÚSICA UNIVERSAL

2-1.- Breve Historia de la guitarra

La historia de la guitarra es muy antigua. Se basa en documentos, esculturas y dibujos de instrumentos de cuerda que se ejecutaban en la antigüedad, encontrados en Turquía (año 1000 A.C.) y en el antiguo Egipto.

Durante los últimos años se ha venido sosteniendo dos teorías respecto a su origen, la primera, que la guitarra tiene un origen greco-romano y descende de la fidícula; y la segunda, que señala que tiene un origen árabe que se dio por la invasión musulmana a la península Ibérica.

Algunos investigadores sostienen también, que en los reinos cristianos de España y Europa, existía un instrumento conocido como guitarra con cuatro pares de cuerdas muy parecido a la vihuela, desarrollándose luego en los reinos musulmanes de España el quitar o guitarra morisca de tres pares de cuerdas.

Tomando en cuenta el antecedente de la guitarra de cuatro ordenes de cuerdas que surgió en España, se dio un prototipo de guitarra, muy similar a la actual con algunas variaciones, la que apareció en el siglo XIV, como consecuencia del continuo desarrollo que experimentó la vihuela y el laúd. Este instrumento era ejecutado para el acompañamiento de algunas melodías y bailes populares, mientras que la vihuela era el instrumento predilecto de músicos cortesanos, a diferencia de las cortes europeas en donde se imponía la utilización del laúd como instrumento dominante.

La vihuela se constituyó entonces en el modelo principal para el desarrollo de la guitarra puesto que la misma, estaba constituida por seis pares de cuerdas, factor que contribuyó al enriquecimiento de la técnica y a elevar la categoría de las composiciones.

Un hecho destacado para que la guitarra progrese en el campo musical, es la incorporación de la quinta cuerda en el siglo XVI y se lo atribuye al español Vicente Espinel, lo que extendió sus recursos en lo referente a escalas y a un cambio en la técnica para su ejecución. En el siglo XVII, es donde la guitarra cobra fuerza en los círculos musicales



de Europa, y desde allí, empieza su verdadero desarrollo, pero sin lograr ser aceptada en la música de cámara, donde el clave y el violín se imponían.

En el siglo XVIII, sufre más transformaciones que mejoran sus condiciones técnicas y sonoras, adquiriendo muchas características de la guitarra actual, se le incorpora la sexta cuerda, eliminando los órdenes dobles, se implanta el clavijero y se extienden los trastes hasta la boca del instrumento, todo esto de manera progresiva, lo cual se dio hasta el siglo XIX, la incorporación de éstos elementos, mejoró sus posibilidades, convirtiéndolo entonces, en un instrumento de cámara, para el cual se empezó a escribir repertorio.

Uno de los difusores de la guitarra en esa época fue el Padre Basilio, que influyó en intérpretes y compositores españoles. Durante la primera mitad del siglo XIX, es aceptada como instrumento de concierto en toda Europa, en donde debemos señalar el aporte que hicieron los españoles Fernando Sor y Dionisio Aguado en el orden técnico, lo cual contribuyó al incremento de su repertorio.

Otro suceso importante en el desarrollo de la guitarra fue, que el constructor Antonio Torres, (español), deja sentada ya, de forma definitiva el modelo de la guitarra contemporánea como el de la guitarra flamenca y a partir de ese momento se lo difunde por España y Europa.

Ya a finales del siglo XIX, se da la aparición de Francisco Tárrega, (1852/1909), guitarrista y compositor, cuyo principal aporte es la implementación de una verdadera escuela de guitarra, cuya difusión se dio por todo el mundo, en donde se incluían importantes recomendaciones de orden técnico que se deben seguir para su correcta ejecución. El siglo XX es una etapa en donde la guitarra se mundializa y llega a los grandes escenarios, como un instrumento de concierto (sin que pierda su carácter de popular).

2.2.- La guitarra en el siglo XX

Es la figura de Andrés Segovia, quién logra a través de sus adaptaciones y composiciones para guitarra, que ésta alcance una difusión a nivel mundial, motivando a compositores de la época, a incrementar y crear un repertorio propio para guitarra. Entre los compositores que fueron influenciados por Segovia, para componer obras vinculadas a la guitarra estaban: Manuel de Falla, Moreno Torroba, Joaquín Turina, Joaquín Rodrigo,



Francisco Tárrega, Manuel Ponce, Héctor Villa Lobos, que escribirán numerosas obras para guitarra solista y orquesta, tornándose importante lo que señalaba Berlioz: “La guitarra es una orquesta en miniatura”.

La presencia de Andrés Segovia, permite que este instrumento ingrese en las grandes salas de concierto del mundo entero, mostrando una guitarra que no solo sirve para el acompañamiento, con posibilidades más amplias, como otros instrumentos musicales de concierto.

2.3.- La guitarra en América

La guitarra, fue introducida en nuestro continente durante la conquista española y su proceso de colonización. La enseñanza de la religión, estaba acompañada de cantos y melodías de alabanza, con las que celebraban muchos actos religiosos, que en un inicio eran entonadas por maestros de capilla españoles, pero que después fueron impartidas a los indígenas y mestizos de la época. La música era muy importante en la formación de los indígenas, quiénes de alguna forma empezaban a adaptarse a las nuevas costumbres, ritos religiosos y todo lo que acompañaba a la nueva cultura, que se veía surgir dejando a un lado aquellos aspectos propios de los pueblos conquistados. Fue en este proceso en donde aparecen “instrumentos nuevos” para los indígenas, como el caso del órgano y el clave, que acompañaban los cantos de liturgia, con el pasar del tiempo, también llegan otros instrumentos como el violín.

Dentro de este panorama llega la vihuela, de la mano de los conquistadores, ya sean militares o religiosos, así como marineros y trovadores venidos de Europa, quiénes en sus momentos de ocio o recreo, la ejecutaban para acompañar al canto y de esta manera contar historias ya sea heroicas, románticas, legendarias, o describir lugares, llamando la atención de muchos indígenas y mestizos de la época. Los religiosos fueron los que mejor se servirían de la música, ya que la aprovechaban para impartir sus clases de religión y socializar con el pueblo conquistado, permitiendo que los indígenas se adaptaran al nuevo sistema establecido.

El autor Néstor Guestrin menciona una carta, enviada por el padre Techo, en 1594, en donde explica como instruía el padre Alonso Barzana, en el Tucumán a los indígenas:



“... para ganarlos con su modo a ratos los iba catequizando en la fe, a ratos predicando, a ratos haciéndoles cantar en sus coros y dándoles nuevos cantares a graciosos tonos; y así se sujetaban como corderos, dejando arcos y flechas”.²⁷

En esta obra de Guestrin, se menciona a otros conquistadores españoles que vinieron a Sudamérica y se radicaron en países como Colombia, Perú, Argentina, Panamá, Costa Rica, siendo en su mayoría vihuelistas. Este autor menciona que, fue Perú en donde residían muchos ejecutantes de la vihuela y que en las veladas no faltaban los recitales, en los cuales, hábiles tañedores de vihuela interpretaban obras de compositores europeos, siendo el centro de atención de muchos aficionados a la música.

Los indígenas y mestizos, aprendieron a ejecutar estos instrumentos, en conventos y centros religiosos en donde se les impartía como parte de su formación la enseñanza de algún instrumento. Es por ello que, el escritor ecuatoriano Mario Godoy Aguirre, en su obra titulada “Breve Historia de la Música del Ecuador” dice que: *“los frailes y monjas impusieron en Latinoamérica los patrones estéticos vigentes en Europa. Los templos, monasterios y conventos fueron los principales centros donde se desarrollo la actividad musical”*.²⁸

En América, la guitarra es un instrumento muy conocido y popular entre todos los círculos sociales, que por muchas cualidades, ha ganado terreno y ha sido adoptada por muchos países del “Nuevo Continente”.

Las primeras vihuelas y guitarras llegaron de Europa, pero gracias a la difusión y popularidad que ganaron, los artesanos indígenas comienzan a construir y hacer réplicas de estos instrumentos, que en años posteriores será la base para que se construyan otros cordófonos, cuyo modelo era la guitarra traída desde Europa, ya que la gente de cada región o país deseaba tener “una guitarra original”, para interpretar su música y folklore, con características y timbre propio, de esta manera se construyen instrumentos deriva-

²⁷ Ob cit, pag. 6.

²⁸ GODOY AGUIRRE, Mario, “Breve Historia de la Música del Ecuador”, primera edición, Editorial Ecuador, Quito Ecuador 2005.



dos, como el tiple colombiano, el sextillo, el cuatro puertorriqueño y venezolano, el tres cubano, el charango y el requinto.

Fruto de la enseñanza de la música europea, los indígenas y mestizos también empiezan a componer, pero ya desde una perspectiva propia, respetando algunas normas de interpretación y de composición.

Entre los compositores americanos de guitarra del S. XX que colaboraron en el enriquecimiento del repertorio, podemos citar a:

1.- El mexicano Manuel Ponce (1882/1948), a quién Segovia le consideraba el mejor compositor para guitarra, cuyas obras se estudian hasta hoy por la importancia que tuvieron. Entre sus obras para guitarra existe un concierto llamado “Concierto del Sur”.

2.- El brasileño Héctor Villa-Lobos (1887/1959), que compuso un catálogo importante de obras para guitarra sola y para orquesta, en todo este material se rescatan elementos rítmicos y armónicos de la samba brasileña, como de las modinhas de principio de siglo, todo este legado de obras, también forman parte de los programas de estudio guitarrístico en los principales conservatorios del mundo.

3.- El venezolano Alirio Díaz (1923) que fue discípulo de Segovia y de Regino Saiz de la Maza, contribuyó al desarrollo de la guitarra en su país, mediante la revisión y la adaptación para guitarra de obras que ya se escribieron en épocas anteriores, también rescata en sus composiciones y arreglos, muchos elementos de la música para el arpa, adaptándola a la técnica guitarrística.

4.- El paraguayo Agustín Barrios (1885/1944), gozaba de una técnica y un estilo compositivo inigualable, siendo el mejor compositor para guitarra de la mitad del siglo XX. Se lo consideraba como el Schubert de la guitarra por las influencias que tenía.

Como compositor, explora las formas barrocas, clásicas, románticas con ritmos y melodías propias de América del sur.

5.- El cubano Leo Brouwer (1939), con sus obras y estudios, cambiará la sonoridad de la música escrita para guitarra desde 1960 aproximadamente. Ha escrito algunos conciertos para guitarra: “Concierto de Liega”, “el Concierto de Toronto” y el “Concierto Elegia-



co”. Además se lo considera como uno de los mejores ejecutantes de guitarra a nivel mundial.

Entre los intérpretes más destacados de América tenemos a los argentinos Ernesto Bitetti, María Luisa Anido, y el cubano Manuel Barrueco.

La guitarra desde hace mucho tiempo atrás, fué un instrumento que se popularizó en todos los círculos sociales de América y el mundo debido a:

- 1.- Su tamaño y su facilidad de transportación, podía ser llevada a cualquier región o lugar, para acompañar distintos cantos que se necesitaban interpretar en la enseñanza de la religión, lo que no sucedía con el órgano y el clavicémbalo.
- 2.- Musicalmente era posible ejecutar tanto, melodía e independientemente el acompañamiento, sin necesidad de tener mayores conocimientos de lectura musical, como sucedía en el órgano, clavicembalo o el violín, aprendizaje que mas bien dependía del talento y la dedicación.

En lo posterior, vemos que aparecen ejecutantes con una mejor técnica en la ejecución de este instrumento logrando ejecutar melodía y acompañamiento en un mismo instante de interpretación.

Tomando en cuenta éstos antecedentes, observamos que la guitarra llegó quizás a más lugares y regiones que otros instrumentos musicales, causando en algunos casos curiosidad y en otros, el interés por aprender su ejecución.

- 3.- En cuanto a su aprendizaje, era más fácil ya que toda la enseñanza de la guitarra dentro de la iglesia, era para el acompañamiento de melodías que se enseñaban a los indígenas y mestizos, limitándose únicamente al manejo de pequeños círculos armónicos y algunos ritmos mediante la utilización del rasgueo.

2.4.- La Guitarra en Ecuador: exponentes

La aparición de la guitarra en el Ecuador, como en el resto de países sudamericanos, esta ligado a la llegada de los españoles a América, en un inicio no tenia muchas de las características con las que hoy la conocemos. Debido a la poca documentación existente en la Colonia y por la falta de interés de las clases dominantes, no se tiene datos exactos de la



importancia que tuvo en la formación y en la educación artística que se implantó en nuestro país.

Al respecto, en el libro de Segundo Luis Moreno dice lo siguiente: *“Poco a poco – ya como empleados de la administración, ya atraídos por la fama de las riquezas que creían hallarlas amontonadas en estas tierras – comenzaron a venir personas entendidas en el manejo de la citara, el salterio, el arpa, la guitarra, etc., instrumentos que hallaron aquí ambiente propicio.”*²⁹

Estos instrumentos de cuerda fueron traídos por los europeos, quiénes aprovechando sus conocimientos en la ejecución de los mismos, vinieron a estas tierras, en sus intentos por encontrar aquellos tesoros de los cuales habían tenido noticias por los muchos comentarios de otros migrantes. De éstos, el que más se popularizó fue la guitarra, llegando inclusive hasta las clases mas bajas que veían en este instrumento un medio para expresar sus sentimientos.

El primer testimonio que se tiene sobre la vihuela en el Ecuador, es el que relata Miguel Cabello Balboa en 1577, en sus crónicas de viaje, al encontrarse en la provincia de Esmeraldas, seguramente en alguna situación difícil y angustiosa, nos dice al respecto:

*“tardaban ya los fementidos bárbaros mas de lo propuesto y prometido, en tanto grado, que nos sentíamos ya defraudados de toda nuestra esperanza, que aún de la vida dudábamos, según las malas señales, y en medio de estas aflicciones, Juan de Santa Cruz, dotado de buena gracia en tañer y cantar tomando una mal acordada vihuela cantó este salmo”.*³⁰

Uno de los descendientes de Atahualpa cultivó el arte musical, Alonso Atahualpa Coquilago (1559-1589), demandaba de los reyes de España, la cantidad de veinte mil pesos anuales, para vivir con las comodidades que su posición social y su calidad de descendiente del monarca Atahualpa le exigía, para lo cual presentó a testigos, quiénes daban fé

²⁹ Ob cit. Pag. 48 párrafo 4.

³⁰ GUERRERO, Gutiérrez Pablo, “Enciclopedia de la Música Ecuatoriana”, Tomo I, Editorial COMUSICA, Quito, 2004-2005, pag. 719.



de su linaje así como también de sus virtudes y educación. *Entre ellos Bartolomé Hernández de Soto que decía: “que Alonso Atahualpa ejercitaba: el mismo estudió en cosas que los españoles procuraban saber como el cantar y el tañer vihuela y arpa y otros instrumentos”. Otro testigo decía que: “...tiene muchas otras gracias en tañer y en cantar y en otras cosas que las personas bien nacidas y virtuosas suelen aprender y en particular son saber tañer la vihuela y arpa y clavicordio y guitarra y cítara”.*³¹

También se dice que fueron los conventos en donde se enseñaba a tocar la guitarra, ejemplo de ello tenemos que, en la biografía de Santa Mariana de Jesús Paredes Flores (1618- 1645), señala que entre sus gracias y dones *“había aprendido muy bien la música y tocaba con maestría la guitarra y el piano”*³².

Otra monja carmelita de la que se tiene noticias, que ejecutaba la guitarra y otros instrumentos es la Madre Josefa Dávalos quién recibió sus hábitos en 1742 y de quién Federico Gonzáles Suárez escribió lo siguiente: *“Sus dotes para la música y para la pintura, que había aprendido sin maestro, causaron sorpresa y admiración al docto académico francés señor de La Condamine. He aquí lo que La Condamine dice de la Madre Dávalos, a quién la conoció y trato en Riobamba, antes de que se hiciese monja. Habla de las hijas de don José Dávalos, y luego añade: “La mayor de ellas poseía un talento universal: tocaba el arpa, el clavicordio, la guitarra, el violín y la flauta; mejor dicho todos los instrumentos que llegaban a sus manos; sin maestro alguno.....”*³³

Por ésta época, la situación de la guitarra mejora debido a que, muchos instrumentos de cuerda serán enviados desde Europa, a varios países del Nuevo Continente y de esta manera llegan también a nuestro país, instrumentos con acabados de primera, ya sea en nácar, tallados y pintados a mano, con motivos religiosos, contruidos con maderas finas,

³¹ GUERRERO, Gutiérrez Pablo, “Enciclopedia de la Música Ecuatoriana”. Pag. 253.

³² GODOY AGUIRRE, Mario, “Breve Historia de la Música del Ecuador”, primera edición, Editorial Ecuador, Quito Ecuador 2005, pagina 110.

³³ GODOY AGUIRRE, Mario, “Breve Historia de la Música del Ecuador”, primera edición, Editorial Ecuador, Quito Ecuador 2005.. pagina 133.



que en años posteriores, serán reproducidos por artesanos dotados de mucha habilidad y talento, contribuyendo a su difusión en el país. Todos estos artesanos se agruparon en gremios durante los siglos XVI y XVII, y debían tener el visto bueno del Cabildo para funcionar; es así que en Quito se constituyeron en hasta treinta y ocho gremios como eran los de: arperos, constructores de arpa: guitarreros, constructores de guitarras y vihuelas, rabeleros, constructores de rabeles, etc. En 1746 se establece como nuevas regulaciones de los cabildos para estos gremios que no solo deben conocer la forma de construcción de estos instrumentos, sino también deben saber ejecutarlos. De esta manera se consiguió que la formación del artesano sea completa buscando que su trabajo sea de calidad.

En el año 1797 llega a la ciudad de Cuenca el español doctor Antonio Soler, como tesorero de las cajas reales. Fue un afamado guitarrista que al llegar a Cuenca, formó a muchos discípulos, destacándose Miguel Espinoza (1790-1870), quién para mejorar sus conocimientos teóricos y de ejecución, viajaría a Lima teniendo contactos con otros guitarristas, con quienes amplió sus conocimientos y técnica, ya que, como nos dice Néstor Guestrin, en esa ciudad estuvieron muchos vihuelistas españoles de quienes Espinoza aprendió mucho, en recitales y conciertos que se daban en esa ciudad. De regreso a Cuenca, tuvo un hijo Miguel Espinoza Reyes, quién aprendería de manera autodidacta, observando y escuchando a su padre, cuando estudiaba para sus conciertos ya sea solo o con Soler. Su padre no quería que sea músico, pero con el pasar de los años destacaría como concertista de guitarra superando en habilidad y talento a su padre.

En el libro de José Tarquino León³⁴, se menciona al cuencano Manuel Antonio Calle quién ejecutaba el violín y la guitarra. Las primeras lecciones de música las recibe de su padre, para luego perfeccionarse en la ciudad de Guayaquil, con el señor Antonio Neumane, en el arte clásico. Se dice que fue un alumno muy destacado de Neumane. En la

³⁴ LEÓN, José Tarquino, “ Biografías de Artistas y Artesanos del Azuay”, editado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1982, Cuenca -Ecuador



obra de José Tarquino León, se señala que después de Miguel Espinoza, Calle fue uno de los mejores profesores de guitarra y violín.

Es necesario señalar al músico Francisco Vélez nacido en Cuenca el 2 de abril de 1874 y sobrino de Miguel Espinoza Reyes, quién desde pequeño, tocaba piezas fáciles de oído en la guitarra, pero con el pasar de los años ingresó a una sociedad literaria musical que se creó, en la cual aprende ya aspectos fundamentales en lo que se refiere a la lectura de partituras, y se dedica especialmente al estudio de obras clásicas para guitarra. Afamado guitarrista que tenía muchos discípulos y seguidores que lo admiraban por su sencillez y talento en la ejecución de obras del repertorio clásico y algunas composiciones propias.

La llegada del doctor Soler a Cuenca, es uno de los antecedentes más importantes que se tiene de la guitarra en el Ecuador como instrumento de concierto, ya que no existe documentación en el libro de Segundo Luis Moreno, de otros profesores de guitarra que hayan dictado cátedra, en los listados que el exhibe en su obra, en la que constan los nombres del personal docente que laboró en los conservatorios e instituciones musicales de aquella época. Moreno, en algunas notas que hace de compositores del país, de inicios del siglo XX, cita a algunos como: *César Peña, Miguel Muñoz (pianista y excelente guitarrista), Carlos Arízaga Toral, Carlos Zúñiga, José Vacas Placencia (a mas del arpa, Vacas tocaba con mucha elegancia la guitarra), en Cotacachi Aparicio Páliz (a mas del violín tocaba el clarinete, el arpa y la guitarra), Daniel Proaño (tocaba el arpa, y luego aprendió la guitarra y el bandolín), en Otavalo con Ramón Chávez (tocaba el órgano, el violín, dominaba el canto llano y la guitarra), Virgilio Chávez (desempeñaba de organista y cantor en su parroquia y tocaba además la guitarra y la flauta), Ulpiano Chávez (buen solfista, toca el piano, la flauta y la guitarra)*,³⁵, pero son únicamente un referente de la influencia y la popularización de la guitarra en el país, ya que solo la ejecutaban como instrumento que complementaba su formación musical y que posiblemente como sucede hoy en día, les servía de ayuda rítmica y armónica para la

³⁵ MORENO, Segundo, ob cit.



composición o para acompañar al canto en determinados momentos. Inclusive el mismo Moreno manifiesta que la presencia de estos compositores que “además” tocaban la guitarra, posibilitó que Otavalo y Cotacachi sean las provincias en las que más se difundió este instrumento.

De esto, se desprende que, la guitarra en su mayoría fue utilizada como un instrumento de acompañamiento a cantos y melodías que surgían día a día del pueblo. Al respecto en la Enciclopedia de Pablo Guerrero se define el término acompañamiento o acompañar como; *“términos usados para referirse al complemento rítmico y/o armónico, instrumental o vocal, que se da a una determinada línea melódica”*.³⁶

Otro guitarrista del cual se tiene conocimiento en el Ecuador es Francisco “El Ciego” Pástor, nacido en el Chimborazo, en Guano, (1871-1947), de quien se decía que era un excelente intérprete de guitarra, muestra de ello es una grabación en internet, en donde ejecuta un yaraví instrumental llamado “Siete Puñales”, en el cual se puede apreciar su calidad interpretativa dentro de la música popular.³⁷

En la misma pagina web se observa además un comentario de Segundo Luis Moreno que al referirse a la interpretación de Pástor, se lee: *“En pulsación, limpieza y elegancia está a la altura de cualquier concertista español. La pieza más sencilla ejecutada por Pástor recibe un torrente de vida y es toda emoción y sentimiento. Francisco Pástor - indudablemente - es lo mejorcito que, en materia de música, ha producido la provincia del Chimborazo desde tiempo inmemorial”*. (Moreno, Segundo Luis. “La música en Ecuador”. “De acuerdo a comentarios sobre su interpretación se dice que tocaba la melodía y al mismo tiempo se acompañaba”, determinando que había desarrollado su propia técnica de ejecución de la guitarra, situación que no era común en esa época, por lo

³⁶ GUERRERO GUTIERREZ, Pablo, “Enciclopedia de la Música Ecuatoriana”, Tomo I, Editorial COMUSICA, Quito, 2004-2005, página 57.

³⁷ <http://www.culturaenecuador.org/artes/personajes-de-chimborazo/193-los-inicios-de-la-radiodifusion-en-ecuador-radio-el-prado.html>, Bajada el 7 de noviembre del 2010, a las 10h20.

cual era muy respetado en su pueblo. Es uno de los pocos guitarristas de quien se a descrito su estilo de ejecución en el país.



El guaneño Francisco Pástor, un gran guitarrista del pasado.
(Foto archivo particular Familia Pástor)

En la “Enciclopedia de la Música Ecuatoriana” de Pablo Guerrero, se menciona también al compositor cuencano Víctor M. Sarmiento (SXIX-XX), de quién se dice que a más de sus composiciones musicales, “*escribió un método para aprender a tocar guitarra*”.³⁸

En el desarrollo histórico de nuestro país, debido a las influencias de la música del culto católico y los cantos de la iglesia, no hubo la preocupación por la guitarra y la vihuela en el quehacer pedagógico y académico por parte de “los educadores”, que hubiera determinado la creación de una verdadera escuela de la guitarra, ya que se decía que nuestros ancestros eran muy hábiles para tañer instrumentos, a lo cual se sumaba las nuevas sonoridades que producían, pero quedaron de lado, ya que únicamente se trató de formar músicos para ocupar cargos como maestros de capilla en el área del órgano y del canto bá-

³⁸ GUERRERO GUTIÉRREZ, Pablo, “Enciclopedia de la Música Ecuatoriana”, Tomo II, Editorial CONMUSICA, Quito, 2004-2005. pag. 1287.



sicamente (como sucedía en Europa), y con ello, difundir su doctrina “a los pueblos conquistados”, ya que la música se constituyó en una poderosa herramienta en el adoctrinamiento religioso.

El material impreso para aprender a ejecutar la guitarra o la vihuela, en épocas coloniales, existió y reposaba en conventos y monasterios, adquiridos en España principalmente (por el idioma) y Europa, daban testimonio de la riqueza musical y cultural quiteña por el aprendizaje de los mismos. Con relación a este aspecto Mario Godoy manifiesta: “*En esa época, hubo varias obras teórico musicales que trataron sobre la música sacra secular, el canto llano, la monodia, la polifonía, la vihuela, la guitarra, etc*”.³⁹

Es decir, había la posibilidad de aprender esos instrumentos desde un punto de vista formal y técnico, más sucede que su influencia desde un principio, fue en el pueblo, que escuchaba con atención aquellos cantos de los emigrantes europeos, acompañados por vihuelas o guitarras, desencadenando el interés y la motivación en los naturales de nuestro país por aprender y conocer “aquel instrumento” ejecutado en “ese estilo”, dejando de lado la parte académica que implicaba conocer la notación musical y solfeo como sucedía en el órgano, violín, etc.; lo más importante en la guitarra era el mantener el ritmo, que se lo desarrollaba con la insistente práctica; y la armonía, con secuencias acordales básicas que posibilitaban acompañar al canto o a otros instrumentos.

Es por ello que, la popularización y la predilección por estos instrumentos, se refleja en el crecimiento de gremios de artesanos que fabrican guitarras, vihuelas, basados en modelos traídos desde Europa, de ahí que muchas personas las adquirían para tenerlos como adorno o para aprender a ejecutarlos con la ayuda de algún profesor o por su propia cuenta. Al crecer los talleres de construcción, también los costos disminuyeron, haciendo que cada vez sea más fácil adquirir una guitarra o una vihuela. Fueron instrumentos que por su tamaño y su costo eran más vendidos que los pianos, violines y arpas.

³⁹ GODOY, Mario, ob. cit. Pag. 89 (final) y 90.



De todo esto se concluye que la guitarra en nuestro país, optó por lo popular, como en la mayoría de países de América que “la adoptaron”, acompañó a muchos eventos públicos y privados que se desarrollaban en las distintas comarcas y pueblos, así como a la voz humana. Los bailes necesitaban de su rasgueo, para de esta manera, dar paso a la alegría y al movimiento de las parejas en los salones.

2.5.- Técnica de ejecución guitarrística en el Ecuador colonial

La técnica básica utilizada para la ejecución de la guitarra estaba basada en el rasgueo y el punteo.

El rasgueo: consiste en hacer sonar la guitarra con todos los dedos de la mano derecha, de arriba hacia abajo sobre las seis cuerdas, mismo que al ser ejecutado ya sea rápido o lento, producirá un efecto sonoro de movimiento. Las distintas combinaciones del rasgueo, han determinado los llamados ritmos musicales (o géneros populares) como son: el albazo, los aires típicos, las tonadas, cada una, con diversas combinaciones (basadas en el toque de las cuerdas de abajo-arriba, o arriba abajo). También a esta forma de tocar la guitarra se le agregó “el tapado”, o “chasquido”, que consiste en “ahogar” el rasgueo, o callar el sonido, de manera rápida, efecto que se produce asentando sobre las cuerdas la palma de la mano derecha, creando nuevas posibilidades rítmicas.

La guitarra, vino acompañada del rasgueo de la música flamenca, en la que existe una verdadera escuela, que necesita de mucho estudio para ser asimilada, según esta técnica, cada dedo de la mano derecha necesita una verdadera independencia de movilidad, que posibilite la ejecución de ritmos con movimientos muy ágiles, mismos que utilizan quintillos, septillos, oncillos, haciendo que el rasgueo se lo capte como una destreza de virtuosismo en el ejecutante y de adorno rítmico al canto. Además, hay ritmos flamencos en donde se debe golpear la tapa superior de la guitarra con los dedos anular o pulgar de la mano derecha en el mismo instante que se rasguea, asegurando mantener acentuaciones en determinados tiempos del compás.

En nuestro caso, el rasgueo no requiere de una forma especial de ejecución (técnica), mas bien, lo realiza el guitarrista de acuerdo a sus capacidades y destrezas físicas.



Existen en Latinoamérica géneros musicales que utilizan **el rasgueo** como elemento importante del acompañamiento en instrumentos como charangos, tiples, el cuatro, etc., que, con el paso del tiempo han ganado un nivel de complejidad, pues, en cada país, la técnica del rasgueo se la ha concebido de variadas formas, en algunos lugares se utiliza el movimiento de la muñeca, otros con la ayuda de movimientos del brazo y en otros, solo con el movimiento de los dedos de la mano derecha. Además, se lo ejecuta con la ayuda de “un plectro o vitela”, cambiando aspectos técnicos de su ejecución, es el caso de países como México, Venezuela y Bolivia.

El Punteo: consiste en la ejecución de líneas melódicas o motivos, que se los hace a manera de estribillos, contra cantos o adornos a la voz principal. Generalmente se lo hacía de forma simple y en una sola cuerda.

El rasgueo y el punteo, constituyeron dos técnicas simples con las que la guitarra se desarrollaba, debieron ser pocos los guitarristas que utilizaron una técnica propia que vincule estos dos elementos de la ejecución, como es el caso de Francisco Pástor, cuya grabación registrada en Internet, demuestra su estilo muy original de interpretación.

2.6.- La Afinación de la guitarra en algunas regiones del Ecuador

En el desarrollo histórico musical, la guitarra ha sido sometida a múltiples afinaciones hasta obtener la que hoy conocemos, permitiéndonos tener al alcance, sonidos que facilitan el manejo de escalas y la construcción de acordes, sin que esto sea motivo de incomodidad para el intérprete.

La palabra Scordatura en italiano significa desafinación. Dentro de los instrumentos de cuerda pulsada, este término se aplica para designar un cambio de afinación diferente al tradicional. **Por ejemplo**, en obras para guitarra que se encuentran en tonos como: Re mayor o menor (DM o Dm), se utiliza la sexta cuerda en Re (D), es decir se baja un tono a la afinación usual que es en Mi (E). En las que se encuentran en sol mayor o menor (GM o Gm), se utiliza la quinta cuerda en sol (G, un tono mas bajo de la afinación normal) y la sexta cuerda en re (D, un tono mas bajo), pudiendo también en algunos casos utilizar la tercera cuerda en fa sostenido (bajando medio tono a la tercera cuerda).

Este recurso técnico en la guitarra, fue planteado a principios del siglo XX, por el maestro Francisco Tárrega en sus transcripciones de la música de Isaac Albéniz, J. S. Bach y de otros compositores, que, por la tonalidad (Sol mayor-menor), era mas conveniente y recomendable tocarlas con Scordatura, ya que los grados tonales principales (a los que siempre se tiene que retornar) son: el I (Sol de la quinta cuerda) y el V (re), que, con Scordatura se ubican en las cuerdas al aire.

En nuestro país, el guitarrista Terry Pazmiño, a sido el primero en incluir en sus trabajos la Scordatura de la quinta cuerda en Sol (G) y la sexta en Re (D), algo que identifica y caracteriza a su trabajo guitarrístico

A continuación un fragmento del arreglo del pasillo “Al besar un pétalo”, de Marco T. Hidrobo, con cambio en la Scordatura⁴⁰. El primero es un scaneado de la partitura original, presentando luego la respectiva digitalización.



Gráfico 34, “Al besar un pétalo”

⁴⁰ PAZMIÑO, Terry. “20 armonizaciones de música ecuatoriana para guitarra”, Editorial “La Paz”, Quito-Ecuador. 1989.



"Al besar un pétalo"

Pasillo Ecuatoriano

Arreglo para guitarra:

Terry Pazmiño T.

Marco Tulio Hidrobo

6 = D Allegretto

5 = G



Gráfico 34a, "Al besar un pétalo". Fragmento digitalizado.

En el Ecuador, en las provincias de Imbabura y de Pichincha, surgieron afinaciones distintas para la guitarra, cada una de éstas toman el nombre del lugar, o sector en donde se las acostumbra usar, y las señalaremos en el diagrama siguiente:

AFINACIONES EN GUITARRA: IMBABURA Y ALGUNAS ZONAS DE PICHINCHA⁴¹

NOMBRE	CUERDAS					
	1	2	3	4	5	6
GALINDO	RE	Si \flat	SOL	RE	Si \flat	SOL
GALINDO MODERNO	RE	SI	SOL	RE	SI	RE
TRANSPORTE	RE	LA	FA	RE	LA	FA
HUANOPAMBA	RE	Si \flat	FA	RE	Si \flat	FA
GRANADA	RE	LA	FA \sharp	RE	LA	RE
AFINACION PARA CARNAVAL	MI	SI	SOL	RE	LA	FA

Información proporcionada por el músico Camilo Torres Peñafiel

Cuadro Nro. 3

⁴¹ GUERRERO, Gutiérrez Pablo, "Enciclopedia de la Música Ecuatoriana", Tomo I, Editorial COMUSICA, Quito, 2004-2005, pag. 74.



Con éstas afinaciones, la forma de ejecutar la guitarra consistirá en tocar pasajes melódicos por las tres primeras cuerdas (agudos), con un acompañamiento que a manera de pedal (rítmico) sobre las cuerdas graves, complementará la ejecución de la canción en lo referente a ritmo y armonía.

En las poblaciones del Chota también se utiliza “la Galindo”, pero también hay otra que ha caído ya en desuso llamada “Olmedo”. En Tungurahua y Bolívar existe la afinación para el Carnaval en la que se sube medio tono a la sexta cuerda (Fa).

Estas afinaciones obedecen a que los indígenas y el pueblo negro, en el afán de mantener su cultura intacta, tratan de que su música se conserve en la comunidad y no sea aprendida por el hombre blanco, manteniendo “una técnica” hasta cierto punto “sui generis” y muy original, puesto que se buscaba conseguir exclusividad sobre la misma. Estos hechos originan ciertas dificultades para los guitarristas, ya que, el desconocimiento de ésta afinación ocasionaría que cualquier ejecutante “de la guitarra moderna” no entienda los cambios en las posiciones de la mano izquierda, provocando con ello curiosidad y confusión al no comprender las tonalidades y acordes utilizados en aquella música.

El cambio de afinación hace que el instrumento gane en volumen, en especial con la afinación “Galindo moderna”. Los cambios de octavas brindan curiosas sonoridades producida por la duplicación de las notas.

2.7.- Guitarristas que aportaron a la difusión de la música ecuatoriana en el siglo XX.

El siglo XX es una etapa muy importante para la música en general, pues, con la aparición de los fonogramas y la invención de dispositivos para grabar el sonido, se comienzan a registrar en discos de carbón temas ejecutados por diversos artistas del mundo, entre ellos, Andrés Segovia, cuya discografía fue un acontecimiento que no pasará desapercibido por los guitarristas de nuestro país, que vieron en este intérprete, otra forma de ejecución del instrumento, contribuyendo con ello a que se realicen “nuevos arreglos” para guitarra sola, y que ésta ingrese en otros escenarios.

Los guitarristas, aprendían de una manera autodidacta o por influencia de algún familiar que tenía algún conocimiento elemental del instrumento. Pocos llegaron a tener un reconocimiento a nivel internacional por su nivel de ejecución y desarrollo técnico.



Entonces, debemos distinguir, dos clases de intérpretes de guitarra en el siglo XX, que han alcanzado renombre dentro de la sociedad ecuatoriana, debido a su interpretación tan fluida y coherente. El primer grupo estaba constituido por artistas que tuvieron una formación más empírica que académica, siendo su talento, el buen gusto y la dedicación lo que les llevó a constituirse en difusores de la música a través de la guitarra o el requinto. Entre los más reconocidos: Guillermo Rodríguez, César Baquero, Rosalino Quinteros, Eduardo Erazo, Segundo Bautista, Bolívar Ortiz, Segundo Guaña, Nelson Dueñas, Joel Alvarado Castro, Francisco Torres Oramas, entre otros, quienes, a través de sus grabaciones, exponen su calidad interpretativa y destrezas alcanzadas, aportando de manera valiosa a nuestro pentagrama nacional. Citaremos además a Luis Alberto Sanpedro, que ha sido el único en incluir a la guitarra eléctrica, dentro de los marcos musicales de géneros ecuatorianos, con su sonido característico que lo consigue mediante la utilización de un dedal y que a sido del agrado del público, lo que posibilitó que grabe con muchos intérpretes destacados del país. También en este grupo, están muchos compositores de renombre que acompañados de la guitarra, crearon obras musicales que se han incorporado al repertorio ecuatoriano.

Un segundo grupo, pioneros en lo referente a la guitarra como instrumento solista y que marcaron un estilo propio en su ejecución, fueron: Carlos Bonilla, y Homero Hidrobo, cuya labor pedagógica y artística se desarrolló dentro del país, influenciando en muchos de nuestros intérpretes y compositores actuales, a través de sus trabajos discográficos así como arreglos y composiciones en los cuales ya se hallan presentes nuevas texturas en lo referente a la escritura para guitarra. Otros guitarristas desarrollaron su carrera fuera del Ecuador alcanzando un nivel técnico alto, con muy buenos comentarios sobre su interpretación, pero no aportaron con composiciones o arreglos trascendentales en géneros populares, como es el caso de César León y Luis Maldonado Lince. Tal fue el nivel interpretativo de Maldonado Lince que, el compositor Luis H. Salgado le dedicó su con-



cierto para guitarra, estrenada por el mismo guitarrista en Dinamarca en 1977.⁴² Existen intérpretes de otras provincias que también han realizado aportes significativos, en su mayoría, todos han seguido los pasos de Bonilla e Hidrobo, quiénes a través de sus grabaciones, han dejado huellas que han calado muy hondo en las nuevas generaciones de guitarristas.

En la ciudad de Cuenca, debemos reconocer la actividad guitarrística y pedagógica que realizó el profesor Bolívar Sarmiento Regalado, como fundador del área de guitarra clásica en el Conservatorio de Música “José María Rodríguez”, (1983), motivando a mucha gente al estudio formal de este instrumento.

La utilización del término “*guitarra clásica*”, no significa que se trate de otro instrumento distinto a la guitarra conocida por todos, sino mas bien, hace referencia a la “forma de interpretación”, y, “de ejecución”, consiguiendo que sea posible escuchar al mismo tiempo la melodía y el acompañamiento en obras de textura homofónica y las distintas voces que pueden darse en las polifónicas. A la persona que alcanza estos conocimientos, también se lo denomina “concertista” o “solista”, su nivel de conocimiento abarca lo teórico (materias sobre la música en general), como lo práctico, siendo este, el manejo de la técnica, timbres y las dinámicas que produce este instrumento desde la visión académica, pero, no siempre es el que toca como solista. Se han escrito muchos arreglos y adaptaciones para ensambles de dos, tres o mas guitarras, en el que se plantean muchas dificultades técnicas, que el intérprete debe haberlas resuelto. Con ello, no se pretende restar importancia a los guitarristas populares o a la música popular, sino más bien, hacemos referencia a la persona que tiene la suficiente preparación académica en la lectura de partituras y en la ejecución técnica de todas aquellas obras creadas por los genios de la historia musical a nivel mundial.

Dentro de su metodología, la guitarra clásica aprovecha muchos elementos y recursos de la música popular (como es el caso de la música flamenca y su “escuela de rasgueo”),

⁴² GUERRERO GUTIÉRREZ, Pablo, “Enciclopedia de la Música Ecuatoriana”, Tomo II, Editorial COMUSICA, Quito, 2004-2005.

abarcando todo ese conocimiento y sintetizándolo, en una técnica particular de ejecución, que se caracteriza por la interpretación simultánea de melodías y armonías de obras complejas, en estilo contrapuntístico y polifónico.

En resumen, el guitarrista clásico es quién de manera académica y técnica ha adquirido el conocimiento y el dominio en el estudio de la guitarra, incluyendo en su repertorio a la música popular y música académica, naturalmente con un valor agregado al de las ejecuciones de músicos empíricos.

Bonilla e Hidrobo, guitarristas autodidactas ya fallecidos, integraron muchos grupos y acompañaron a cantantes muy destacados de nuestro país, sin descuidar el estudio escolástico. Ambos han grabado LP(s) en donde ejecutan solos de guitarra, tanto de su propia inspiración como arreglos y adaptaciones para este instrumento, en los que se puede apreciar su talento y su conocimiento sólido en lo que se refiere al tratamiento melódico, rítmico y armónico de sus obras.

En la actualidad, Terry Pazmiño y Riuhey Kobayashi han continuado con la tarea de difundir nuestra música a través de la guitarra, realizando publicaciones de partituras y grabaciones a nivel del mundo.

Escribiremos algunos datos relevantes de los intérpretes en mención.

2.8.- Carlos Galo Bonilla Chávez



Por la importancia de su aporte al desarrollo de la guitarra, se lo ha llamado *“El Padre de la Guitarra Clásica en el Ecuador”*, destacándose además como compositor y contrabajista.



Nació en Quito, el 21 de marzo de 1923, sus estudios los realizó en la Escuela de los Hermanos Cristianos y en el Colegio Mejía. En la guitarra es un autodidacta, ya que llegó a dominar su técnica desde muy niño, siendo su madre su primera maestra, desarrollando un estilo singular de interpretación.

De manera formal, su preparación musical la inicia en el Conservatorio Nacional de Música, teniendo importantes maestros como Luis Salcedo. En 1950 obtuvo su título en la especialidad de Contrabajo, desempeñándose como docente en el mismo, impartiendo clases hasta 1972. En ese mismo año funda la Cátedra de Guitarra en la mencionada Institución siendo su primer profesor.

Internacionalmente, en 1968 realizó una gira por los Estados Unidos con el auspicio del *State Department*, llegando a realizar más de treinta recitales de guitarra, en las principales universidades norteamericanas y un recital de música ecuatoriana y latinoamericana transmitido desde Radio América, en Washington D.C.

Posteriormente viaja a Colombia, para ser instructor de Armonía y primer contrabajo de las orquestas Filarmónica y Sinfónica de Bogotá hasta el año de 1975.

En el Ecuador desarrolló una extensa labor musical, durante más de cincuenta años, desempeñando actividades como profesor de Música en el Instituto de Música Sacra, y, en el Colegio Nacional Mejía.

Fue además compositor de música académica y popular, concertista de guitarra y contrabajista, director de coros y arreglista musical, desempeñando de manera sobresaliente todas estas actividades, gracias a sus dotes naturales y formación académica. Presentó además, importantes conciertos como solista de guitarra, acompañado de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador.

Por su extraordinaria capacidad de arreglista musical, fue Director artístico de la mayoría de casas productoras de Discos, tales como, “Nacional”, “Caife”, “R.C.A”, “Granja”, “Onix”, “Fediscos”.

También se destacan la dirección de importantes Coros del Ecuador como: el de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, del Centro Ecuatoriano Norteamericano, de la Universidad



Católica de Quito, Rondalla del Colegio de médicos del Ecuador y el Coro del CONADE en 1988.

Falleció en la ciudad de Quito el 10 de Enero del 2010, a consecuencia de un paro cardíaco.

Aportes destacados.

Bonilla es creador de un método de guitarra, en donde implementó un estilo único e inconfundible para interpretarla, explotando con maestría toda la íntima delicadeza de este instrumento.

Motivó al estudio de la guitarra en el país a muchos de los actuales intérpretes y concentró a su alrededor a distinguidos guitarristas de su época, que admiraron su estilo muy particular de interpretación, así como el manejo de su técnica, con la cual lograba obtener un control absoluto del sonido, en lo que se refiere a dinámicas, matices, tímbrica, agógica, efectos, etc., que se plasmaron en sus trabajos discográficos como son varios Lp(s) para guitarra sola, además de ello grabó un C.D. en 1996, que da testimonio de su vigencia, valía, y trascendencia como compositor y guitarrista ecuatoriano.

Breve análisis del material discográfico

De su discografía hemos escogido los relacionados con la guitarra siendo los siguientes: **El L.P. “El Maestro”**: en el que ejecuta obras como solista de guitarra, con arreglos de música popular internacional y composiciones en ritmos y géneros ecuatorianos de su autoría, en el cual se puede apreciar conocimientos sólidos, en lo que se refiere a la armonía, enlaces de acordes y de voces, respetando movimientos y resoluciones, sin llegar a manejar disonancias, buscando el equilibrio tonal de nuestra música; hay un trabajo contrapuntístico elaborado, en el cual se observa como sus obras de dos y tres voces se van alternando en distintos registros, rompiendo hasta cierto punto la monotonía que causa el ritmo insistente y marcado de ciertas obras de carácter popular. Además, en sus composiciones, aplica todas las posibilidades sonoras y tímbricas que ofrece el instrumento, como son efectos (tambora, pizzicatos, rasgueos), en secciones relacionadas con la estructura y la fraseología, tratando de diferenciar con ésto, motivos, frases, semifrasas que hacen a la obra más interesante. Su trabajo melódico va desde motivos sencillos,



que en el desarrollo de la obra se van cargando de recursos rítmicos, tímbricos y de esta manera, obteniendo los resultados deseados. Utiliza algunos adornos melódicos como son los trinos y los mordentes. En este disco se puede apreciar la preocupación que existe por el intérprete en el sonido.

En el L.P. “Oye Mujer”: en el cual participan: Segundo Guaña (tercera guitarra), Bolívar “el pollo” Ortiz (segunda guitarra y voz principal), excelentes intérpretes de guitarra de esa época que acompañaron como marco musical a grandes artistas y como primera guitarra y arreglista Carlos Bonilla. Se interpretan canciones del pentagrama nacional tanto instrumentales como vocalizadas, consiguiendo el equilibrio musical en lo que concierne a los ornamentos melódicos y tímbricos, incluyendo composiciones de Bonilla que dan muestra de su estilo y calidad interpretativa, plasmando en este L.P. todo el sentimiento de la música ecuatoriana expresado con la guitarra.

En las grabaciones realizadas con las hermanas Mendoza-Suasti, como “primera guitarra”, también plasma un estilo inconfundible, que lo diferencia de otros guitarristas y requintistas, ya que cuida mucho el sonido así como las dinámicas e intervalos para la ornamentación de las melodías. Se denomina “**primera guitarra**” (dentro de los marcos musicales populares para acompañar a la voz), al intérprete que demuestra mayor habilidad y destreza en ejecutar introducciones y “solos”, encargado de funciones melódicas y de ornamentación al canto, permitiendo el reposo y diálogo musical. Bonilla nunca utilizó en sus grabaciones “vitelas” (como el caso de Guaña y Segundo Bautista), o las llamadas “uñetas” (como lo hacen la mayoría de los requintistas), razón por la cual su estilo es muy depurado, delicado, suave, obteniendo un control en la emisión del sonido, que armoniza con las melodías de nuestra música.

-Composiciones Importantes.

Su primera pieza para guitarra la compuso cuando contaba con 11 años de edad, fue un Aire Típico titulado “*Las Quiteñitas*”, además en el catálogo de sus composiciones tenemos obras importantes en riqueza armónica, variedad y colorido como son:

-“Suite Andina”, estrenada en el teatro nacional Sucre, en 1958.

-“Mil años de Música”, obra sinfónica, estrenada en Quito en 1984.



-“Raíces”, concierto para Guitarra y Orquesta, estrenada en 1987, en el teatro Nacional Sucre.

-“Mini Suite Popular”, estrenada en 1988, en donde se da una inclinación de Carlos Bonilla por la escritura y el estilo popular.

-“Rumiñahui”, galardonada con el premio Sixto María Durán, del Municipio de Quito.

- Escribió varias composiciones para orquesta de cámara y cuartetos siendo designado como arreglista oficial de música ecuatoriana por la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, realizando arreglos para más de cien obras de música del Ecuador.

-En cuanto a la obra guitarrística de este compositor ecuatoriano podemos señalar las siguientes: “Acuarela Indígena”, “Atahualpa” (yumbo 1943-44), “Canción de Cuna”, “Chasqui”, “Enamorado” (vals), “Indiecito otavaleño” (sanjuanito), “Ocaso de Raza”, “Paisanito” (sanjuanito), “Ponchito al hombro” (aire Típico), “Pregón al Albazo” (albazo), “Rimini” (ritmo incaico), “Tambores shyris”, “Vida de mi vida”(tonada), “Zapateado Ecuatoriano”, “Elegía y Danza” y “Preludio y Yumbo”.

-Pasillos compuestos para guitarra sola como: “Beatriz”, “Felicidad”, “Meditación”, “Pasillo No. 1”, “Solo Tú”, “Sueña mi bien”, “Tres Pinceladas, mis Hijas”, “Tus delicias”, “Ximena”, “Subyugante” y “Cantares del alma”, obras que recogen con maestría el sentimiento y extraordinaria capacidad musical del artista.

2.9.- Homero Hidrobo (1939 – 1979).



Guitarrista, compositor, arreglista y cantante. Nace en la ciudad de Quito, el 2 de octubre de 1939, sus padres fueron Marco Tulio Hidrobo y doña Ernestina Ojeda. Su inclinación por la música ecuatoriana inicia a los cuatro años de edad, por la influencia que tuvo en



el ambiente en el cual creció, pues su padre fue también un compositor y músico muy importante en aquella época. Su primer recital de guitarra fue cuando tenía siete años de edad, en la iglesia de Cotacachi, con la interpretación de obras como: “Mazurca” de Chopin y “Granada” de Agustín Lara, posteriormente el fundador de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, le obsequia una guitarra a nombre de la institución, como reconocimiento al dominio de este instrumento y a su talento innato.

En el año de 1954, cuando Hidrobo tenía 15 años, conforma su primer cuarteto musical denominado “Guanabara”, con el cual se dedicó a la interpretación de música nacional ecuatoriana y brasilera.

Con posterioridad a este acontecimiento, crea el denominado Trío “Los Latinos del Ande”, con el cual graba dos Lp’s de música romántica. En el año de 1962, a los 23 años de edad, Hidrobo forma el grupo musical denominado “Los Cuatro Brillantes”, conformado por Eduardo Erazo, Olga Gutiérrez y Héctor Jaramillo, viajando con ellos a México para grabar un Lp, producido por Leo Rivas, además de participar en la película llamada “Las Chivas Rayadas”.

En 1964, de retorno a Ecuador, Eduardo Erazo, integrante del grupo, decide separarse, acontecimiento que dio nacimiento al trío “Los Brillantes”, de gran éxito en el Ecuador. En 1966, buscando un mayor desafío y excelencia en el ámbito musical, Hidrobo forma el grupo denominado “Los Reales”, conjuntamente con su esposa Consuelo Vargas, Joel Sánchez y Eduardo Erazo, quien regresa para integrar este importante proyecto musical.

Luego de una destacada vida como guitarrista y requintista, fallece a la edad de 40 años en el año de 1979.

Breve análisis del material discográfico

Hidrobo, de manera autodidacta va desarrollando su técnica que en lo posterior lo convertirá en uno de los mejores ejecutantes de la música clásica para guitarra con obras de mucha complejidad técnica que plasmará en sus grabaciones, marcando en el país un momento muy importante para este instrumento.



Su trabajo fue recogido en tres discos L.P., en el cual constan obras del repertorio clásico de compositores como: Gaspar Sanz, J. S. Bach, Francisco Tárrega, Agustín Barrios, Enrique Granados y dos arreglos suyos para este instrumento de los pasillos: “Pasional” de Espín Yépez, y “Canta cuando me ausente” de Marco Tulio Hidrobo, a las cuales les imprimió un sello característico.

En éstos discos, se puede percibir el dominio que Hidrobo alcanzó en la guitarra, ya que contienen obras que en esa época eran sumamente difíciles y, sólo músicos a nivel internacional, las incluían dentro de sus recitales. La obra “Chacona” de J. S. Bach, transcrita por Andrés Segovia, es la que lo consagra, misma que a más de ser una obra grande (nueve páginas aproximadamente), tiene muchos pasajes polifónicos, así como la aplicación de otros recursos compositivos, en la que Hidrobo deja ver su virtuosismo y destreza en el manejo del instrumento.

Dedicó gran tiempo en su preparación, especialmente en lo que hace referencia a lectura musical, ayudándole a mejorar musicalmente, de ahí que incursiona en lo que son los arreglos para guitarra, sobre géneros ecuatorianos, mismos que gozan de un enorme reconocimiento, sirviendo de referente para las generaciones futuras de guitarristas.


El arreglo del pasillo “*Canta cuando me ausente*”, atribuido a Homero Hidrobo, se encuentra considerada como una de las mejores obras para guitarra escrita en el Ecuador sobre géneros ecuatorianos, esto, debido a las texturas que se utilizan, sean éstas polifónicas y contrapuntísticas, que han sido la base para que en lo posterior, se apliquen a otros arreglos y composiciones para guitarra.

A continuación podremos apreciar la versión completa del pasillo “Canta cuando me ausente”, del compositor Marco Tulio Hidrobo, recreada para guitarra por Homero Hidrobo, siendo uno de los primeros arreglos realizados para el instrumento en estilo poli-

fónico, para el cual se utilizan 2 y 3 voces, mismas que van a remplazar en parte al acompañamiento tradicional del pasillo.⁴³

"Canta cuando me ausente"

*Pasillo ecuatoriano
de Marco T. Idrobo
armonización para guitarra Homero Idrobo
revisión y digitación: Terry Pazmiño Trotta*



The musical score is written for guitar and voice. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score is divided into six systems, each containing a guitar part and a voice part. The guitar part is written in a single staff, while the voice part is written in a single staff. The score includes various chords and fingerings, with some measures marked with circled numbers (e.g., ⑥ RE, ②, ③, ④, ⑤). The score also includes a series of Roman numerals (CII, CV, CVII, CVIII, CIX, CIII, CII) indicating the progression of the music. The score is a reproduction of a traditional Ecuadorian pasillo, with the title "Canta cuando me ausente" (Sing when I am absent).

Gráfico Nro. 35

⁴³ Reproducción exclusivamente con fines didácticos. Ediciones TERPAZ, de Terry Pazmiño Trotta. Serie TESOROS DE LA MUSICA ECUATORIANA. Quito



Gráfico Nro. 36

La textura de la obra es polifónica, en la cual se combinan voces y adicionalmente acordes, como se presentan en los siguientes fragmentos:



Gráfico Nro. 37, corte del compás 2.



Gráfico Nro. 38, corte de los compases 3 y 4.



Gráfico Nro. 39, corte de los compases 13 y 14.

En su faceta de músico popular y requintista, realizó grabaciones con el trio “Los Brillantes”, tanto de música popular ecuatoriana como internacional, en la cual se puede apreciar un trabajo de rearmonización y un alejamiento de estribillos e introducciones convencionales a melodías más complejas y de difícil ejecución en el requinto.

2.10.- Pazmiño Trotta Terry





Nació en la ciudad de Quito, el 4 de Agosto de 1949, sus primeros estudios de guitarra fueron con su padre, para luego trasladarse a la ciudad de Caracas (Venezuela), en donde ingreso al Conservatorio Juan José Landaeta y al Conservatorio Nacional de la Región D'Auberví Llers, en donde realizó estudios superiores en Guitarra con el Maestro Antonio Lauro. Luego asiste a importantes cursos internacionales de guitarra dictados por el concertista Alirio Díaz. Sus estudios técnicos los efectuó con el maestro Abel Carlevaro, actuando con Orquestas Sinfónicas importantes como la de Venezuela y Ecuador.

En Paris, hizo estudios de perfeccionamiento en el Conservatorio de la Courneuve, con el maestro Alberto Ponce, en donde fue catalogado como el mejor estudiante de la promoción.

Entre sus logros más importantes está el de ser miembro fundador de la Asociación Nacional de Guitarristas del Ecuador (ANGE).

Aporte y discografía

En la actualidad, es uno de los músicos e investigadores más importantes del país, todos sus trabajos (composiciones, arreglos y discografía), apuntan hacia la creación de material para la guitarra, difundiendo nuestra música a nivel internacional, marcando un hito en la historia cultural del país. En su cuaderno “Veinte Armonizaciones para Guitarra” y en sus más de veinte fascículos de obras, incluye arreglos y composiciones en casi todos los géneros ecuatorianos como: pasillos, albazos, danzantes, alza, yumbo, tonada, capizhca, pasacalle, sanjuanito, por lo que se puede afirmar que es uno de los guitarristas que más aporte ha brindado a la música nacional y a la guitarra.

Sus arreglos sobre géneros ecuatorianos, están basados en la inclusión de elementos contrapuntísticos y armónicos en los cuales se procura no romper con su “esencia”, que se daría en el momento en que se utilizan elementos extraños cargados de tensiones.

Las grabaciones de Pazmiño (cassettes y Cd s), son de todo lo que a escrito (arreglos y composiciones) en sus fascículos y cuadernos de guitarra, facilitando la lectura y comprensión de este material a los guitarristas, ya sean aficionados o profesionales, que buscan ampliar sus conocimientos y su repertorio. También ha escrito arreglos y obras a dos guitarras, mismas que las interpreta con el cuencano Rodrigo Rodríguez.

2.11.- Riuhey Kobayashi



La presencia de artistas extranjeros, han aportado positivamente en la formación musical pues, la labor pedagógica se ha orientado hacia la enseñanza de nuevas tendencias musicales desarrolladas a lo largo del siglo XX en las diversas ramas del arte. Este ha sido el caso del guitarrista japonés Riuhey Kobayashi, radicado en Guayaquil, desde el año de 1978, quién ha contribuido de manera notable al proceso académico de enseñanza de la guitarra.

Sus estudios los realizó con el afamado maestro español José Tomas en el Conservatorio “Oscar Espla”, en España, ganando prestigiosos concursos internacionales de guitarra como son “José Ramírez” en España y “Alejandría” en Italia.

Ha ejecutado repertorio de todas las épocas y estrenado obras de alta dificultad en el país, como es el caso de: “Invocación y Danza” de Rodrigo, “Espiral Eterna” de Brouwer, “Koyunbaba” de Carlo Domeniconi.

Su carrera como concertista lo ha llevado a escenarios de más de 50 países en Europa y a muchísimos de América, Asia, África, incluyendo algunos países de Polinesia.

Aporte y discografía

A más de haber formado profesionalmente a muchos guitarristas del país, su labor también se centra en la difusión y creación de repertorio, mismos que se han plasmados en L.P.(s), cassettes y C.D.(s), los cuales dan cuenta de su experiencia y conocimiento en la música clásica como popular. De sus trabajos discográficos destacan: “De Bach al Titanic”, “La



Cumparsita” y “My favorites” de los cuales el mismo ha realizado los respectivos arreglos y adaptaciones para su guitarra de 8 cuerdas.

A escrito varios arreglos de música de Sudamérica, incluyendo a casi todos los géneros y ritmos típicos como son: tangos, zambas, joropos, valeses, etc., resaltaremos la parte que se refiere a la música ecuatoriana, que a más de ser muy bien conceptualizada en lo que es: la armonía, contrapunto, etc., se adapta muy bien a las exigencias técnicas de ejecución guitarrística, posibilitando que también sea estudiada por guitarristas en países de Oriente y Japón.



CAPITULO III

3.- “MÚSICA ECUATORIANA PARA DOS GUITARRAS, OBRAS ORIGINALES SOBRE RITMOS ECUATORIANOS”.

El desarrollo cultural de un país se refleja en distintas áreas del conocimiento, que día a día se van innovando por aquellos cambios que son inevitables en el mundo de hoy. Una de esas áreas es la música.

La presente investigación tiene el propósito de enriquecer el repertorio de los géneros ecuatorianos: pasillo, tonada, sanjuanito y yumbo.

Para este trabajo utilizaremos el dueto de guitarras, considerando que este formato ha sido muy poco utilizado en el ámbito del repertorio de música ecuatoriana circunscrito a pequeñas composiciones y arreglos de formatos no convencionales y, a un determinado grupo de autores que aunque son importantes en el quehacer musical no representan la gran cantidad de obras existentes en el medio musical ecuatoriano.

El formato planteado recoge de manera fidedigna ideas respecto a su concepción sonora y elementos tímbricos propios del instrumento.

Nuestra labor esta orientada al análisis estructural, armónico, de género, de las obras, considerando las particularidades de los ritmos ecuatorianos contrastándolos académicamente.

Los procedimientos utilizados están basados en herramientas universales de organización y visualización como son: gráficos y cuadros, mismos que nos ayudan a condensar la información de lo general a lo particular procurando así, que el análisis armónico, estructural y motivico sea mas accesible y sistemático.

3.1.- Proceso creativo, análisis estructural, armónico del pasillo denominado Pasillo “No me olvides”.

3.1.1.- Generalidades

Este pasillo utiliza elementos propios del género:

TÍTULO DE LA OBRA	GÈNERO	RITMO/COMPÀS	ESTRUCTURA		TONO
"No me olvides"	Pasillo	Ternario 3 / 4	BIPARTITA	Parte A	Am
				Parte B	CM
				Reexposición(A)	Am


Cuadro Nro. 4, "No me olvides".

Además, en el desarrollo de la obra se intercalan otros componentes:

- a.- Cambio de Tempo: Moderato-Allegro-Moderato
- b.- Ornamentaciones melódicas
- c.- Estructuras rítmicas nuevas en reemplazo de fórmulas tradicionales.
- d.- Secuencias poliacordales.

3.1.2.- Textura, Estilo y Movimiento

3.1.2.1.- Textura

Esta obra tiene una textura polifónica, en la que se destaca el tejido melódico de las voces, cada una de ellas son ejecutadas con total independencia, complementandose tanto en sentido rítmico como melódico, dejando de lado la fórmula rítmica tradicional del pasillo. La figuración aplicada () tanto en arpeggio como en forma de melodía compuesta intensifican la polifonía.

"No Me Olvides"

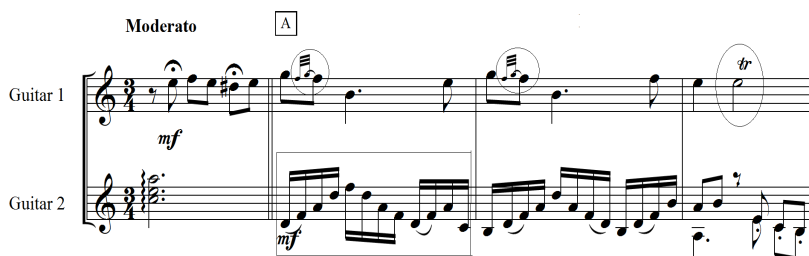


Gráfico 40, "No me olvides", compás 1, 2, 3 y 4.

3.1.2.2.- Estilo

Se utilizan ornamentaciones melódicas y recursos musicales característicos del Barroco: trinos, mordentes, dobles apoyaturas, y melodías compuestas (Gráfico 40).

En el Ecuador, éstas ornamentaciones fueron muy utilizadas por el maestro Carlos Bonilla en sus grabaciones e interpretaciones, aportando al desenvolvimiento melódico del discurso musical.



Gráfico Nro. 41, fragmento de la obra “Chasqui” de Carlos Bonilla Chávez, compás 18 al 29.

3.1.2.3.- Movimiento

El pasillo, durante algún tiempo fue escrito únicamente en un solo movimiento, no obstante, en algunas obras de Enrique Espín Yépez se rompe este esquema que actualmente podemos apreciar en varias obras de este mismo estilo.

El pasillo “No me olvides” tiene dos movimientos siguiendo la idea planteada por Yépez, buscando tener un contraste entre A, que es lo lento y expresivo frente a una parte B que se presenta rápida y alegre.

ESTRUCTURA	TEMPO
Parte A	Moderato
Parte B	Allegro
Reexposición	Moderato

Cuadro Nro. 5, “No me olvides”.

3.1.3.- Agógica

Para los cambios momentáneos de velocidad, se establecen los indicadores universales “ritardando” (compás 23 al 29), con la intención de preparar al oyente a la nueva sección que es el puente (compás 26 al 33), “a tempo”, en el compás 30, con el cual se regresa “al tempo original”.



Gráfico 42, “No me olvides”, compás 23 al 30

Se incluye “fermatas” o calderones, con el propósito de conseguir una mayor expresividad.

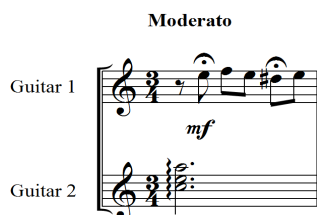


Gráfico 43, “No me olvides”, compás 1.

3.1.4.- Instrumentación

La propuesta esta configurada para dos guitarras considerando los aspectos técnicos de ejecución, en cuanto a extensiones y registros.

Dentro de las obras que se han grabado sobre música ecuatoriana para guitarra, pocas son las que utilizan el registro sobreagudo, es decir, utilizando la extensión que va desde el “**mi6**”, hasta el “**si6**”, debido a las dificultades técnicas de la mano izquierda.



Gráfico 44.

En la presente obra explotamos de una forma equilibrada el mencionado registro.

3.1.5.- Esquema Rítmico

El esquema rítmico y otras fórmulas alternativas utilizadas en el pasillo, constan en la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana de Pablo Guerrero⁴⁴.

Esquema básico:



Gráfico 45.

⁴⁴ GUERRERO, Pablo, ob. Cit. Tomo 2, página 1091

Fórmulas rítmicas con que se acompañan al pasillo




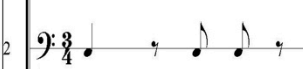


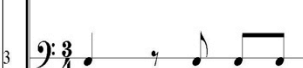














	A	B	C
1			
2			
3			
4			
5			
6			
7			

Gráfico Nro. 46.

Como una variación, en la presente obra, se utiliza una nueva fórmula rítmica, derivada de las anteriores. Ver Gráfico 47.



Gráfico 47.

Esta figuración se distribuye en el compás de tres tiempos en forma de Arpeggio o, como melodía compuesta.

a) En forma de Arpeggio

Arpeggio

Guitar 2



Gráfico 48, "No me olvides", compás 1 al 5, parte A, segunda guitarra.

b) En forma de Melodía Compuesta

Con la figuración básica se utilizan intervallos que en su estructura presentan la ornamentación de una melodía principal.

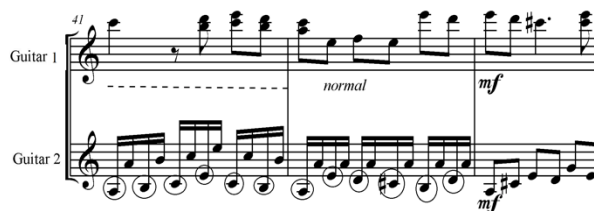


Gráfico 49, “No me olvides”, compás 41, 42 y 43, extensión de B.

3.1.6.- Análisis Estructural

3.1.6.1.- Forma

La presente obra tiene dos partes A y B, (bipartita).

Parte A			Parte B		Reexposición	
c 1	c 17		c 18	c 54	c 55	c 71
Am	Dm	Am	CM	Dm	Am	Am

Cuadro Nro. 6. “No me olvides”.

3.1.6.2.- Otros elementos compositivos

Se destacan algunos elementos con la siguiente nomenclatura: en el círculo las células, en el cuadrado células con ornamentación.

"No Me Olvides"

Marcelo PACHECO BARRERA

Motivo

Célula

Guitar 1

mf

Guitar 2

mf

Variación a Célula

Gtr. 1

p

f

Gtr. 2

f

Gtr. 1

mf

tr

Gtr. 2

mf

tr

mf

Gráfico 50, "No me olvides", compás 1 al 12.

3.1.6.3.- Armonía, motivo generador y fraseología

La obra se encuentra escrita en Am, utilizando una armonía funcional consonante en la que predominan los grados tonales como son: I - IV - V, y una sección poliacordal o puente en la parte B, existen también procesos transitorios de modulación hacia el relativo mayor por ciclo de quintas.



3.1.6.3.1.- Parte A: Moderato (compás 1 al 17).

-Armonía:

Parte A Moderato																					
Nro compás	Tono original								Modulación Transitoria					Tono original							
	Am 1 2 3 4 5 6 7 8								Dm 9 10 11 12 13					Am 14 15 16 17							
3/4	Am	Dm B ^ø 7 Am Am B7 E7 Am							A7 Dm G7 CM FM					B ^ø 7 E7 Am Am							
	I	IV II ^ø 7 I I II7 V I							I7 IV VII7 III VI					II ^ø 7 V I I							
									Ciclo de 5tas.					VI		II V I					
		Entrada														Tono original					
																Acorde Común					

Cuadro Nro.7, “No me olvides”.

En el cuadro Nro. 7, observamos

- Una modulación transitoria a Dm.
- Proceso moduladorio por medio del 5to grado del nuevo tono, por ciclo de 5tas y acorde común
- Se va a reemplazar el quinto grado con un acorde semidisminuido (II grado), en el compás 3, así como también con un acorde de B7 compás 6, tratados como arpeggios.

-Motivo generador y fraseología:

El motivo tiene un comienzo acéfalo, razón por la que el primer compás no se cuenta.



Gráfico 51, “No me olvides”, compás 1 y 2.

3.1.6.3.2.- Parte B: Allegro (compás 18 al 33).

-Armonía:

Está constituido de 2 periodos de 8 compases, por lo tanto 2 frases cuadradas con terminación conclusiva (letra C en el gráfico).

Moderato
A
8+8
C C

↓ **Parte B** ↓
Allegro

Nro. compás	Tono Relativo		Poliacordal (Puente)									
	CM	Dm	Dm									Am
	18 19	20 21	22 23	24 25	26	27	28	29	30	31	32	33
Guit. 1	G7 G7 CM CM	A7 A7 Dm Dm	A7	Dm A7	Gm(9) A7	Dm A7	A7	Dm A7	E7 E(9)	Am		
Guit. 2					E7M Dm	E(9) A7	Dm A7	E7M Dm	E7	Am		

Cuadro Nro. 8, “No me olvides”.

Del cuadro Nro. 8 destacamos:

- Secciones moduladoras, en las cuales se utiliza el V grado de los tonos, a los cuales se modulará (compás 18, 19, 22, 23). Comienza en tono de C mayor (anteponiendo el G7, compás 18, 19), para en lo posterior modular a D menor mediante el A7, desde el compás 22, y 23.
- Presencia de poliacordes, es decir, se confrontan dos acordes diferentes, en cuanto a relaciones tonales. Compases 26, 28, 30, 32. Esta sección para una mejor comprensión armónica está fluctuando en tono de Dm, finaliza llegando al tono de Am (en la variación melódica, compás 33) y así, volver a reexponer el tema. Concluye con una imitación, compás 30 al 32.

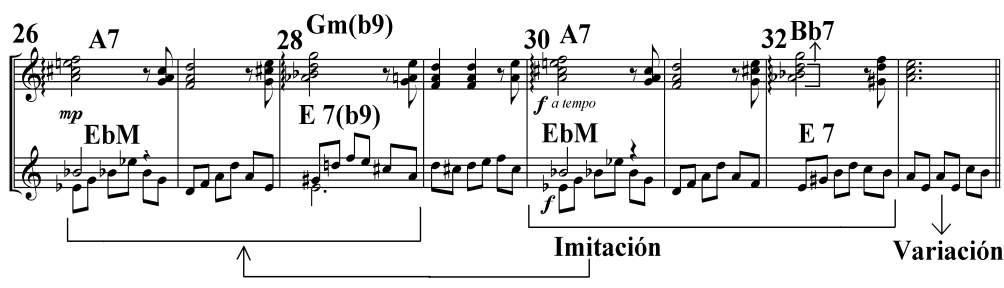


Gráfico 52, “No me olvides”, compás 26 al 33, sección poliacordal.

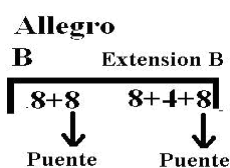
-Motivo generador y fraseología:

El elemento generador tiene un comienzo tético, ubicado en el compás 18 y 19.



Gráfico 53, “No me olvides”, compás 18 y 19.

Esta sección va desde el compás 18 al 33. seguida de una sección que la hemos denominado como “Extensión de B”.



La parte B, esta integrada de 16 compases, dividido de la siguiente manera:

- El primer periodo es de 8 compases.
- El siguiente periodo, también de 8 compases, pero este último se constituye en un puente (compás 26 al 33) ya que tiene elementos melódicos y armónicos nuevos, mismos que se caracterizan por la utilización de poliacordes, secciones señaladas a continuación en un rectángulo.



Gráfico 54, “No me olvides”, compás 26 al 33.

3.1.6.3.3.- Extensión de B: (compás 34 al 46), sección poliacordal (compás 47 al 54).

-Armonía:

		Extensión de B (Allegro)													
Nro. compás	Tono original	Modulación Transitoria Poliacordal (Puente)													
	Am	Dm													
	34 35 36 37 38 39 40 41	42 43 44 45 46	47	48	49	50	51	52	53	54					
Guit. 1	Am Am Am E7 E7 E7 Am Am	A7 A7 A7 Dm Dm	A7	Dm A7	Gm(9) A7	Dm A7	A7	Dm A7	B7 E(9)	Dm					
Guit. 2															

Cuadro Nro. 9. "No me olvides".

En el cuadro Nro. 9 tenemos:

- Esta en tono de la menor (Am), con secciones tonales características, es decir, manejando los mismos esquemas armónicos funcionales para este género.
- Concluye retomando la sección poliacordal de la parte B, con pequeñas variaciones melódicas (compás 47 al 54), y con un final en Dm (el Puente de la parte B concluye en Am), para dar paso a la reexposición del tema, parte A.



Gráfico 55, "No me olvides", compás 53 y 54.

-Motivo generador y fraseología:

Integrada de 20 compases, misma que tiene un motivo con comienzo acéfalo.

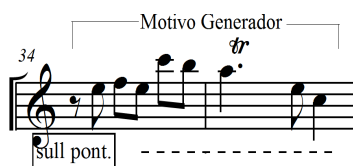
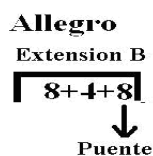


Gráfico 56, “No me olvides” compás 34 y 35.

Dividida de la siguiente manera:



Termina con el puente poliacordal que se presentó en B.

3.1.6.3.4.- Reexposición del tema: Moderato (compás 55 al fin).

Esta sección mantiene las mismas características armónicas del cuadro Nro. 7.

-Fraseología

Esta sección se ejecuta de manera idéntica a la sección A, con el cual termina la obra.






3.2.- Proceso creativo, análisis estructural, armónico del pasillo denominado “Pasillo I”.

3.2.1.- Generalidades

En esta obra se utilizan elementos propios del pasillo:

TÍTULO DE LA OBRA	GÈNERO	RITMO/COMPÀS	ESTRUCTURA		TONO	TEMPO
"Pasillo I"	Pasillo	Ternario 3 / 4	BIPARTITA	Estribillo	Gm	Moderato = 110 
				Parte A	Gm	
				Parte B	BbM	
				Reexposición(A)	Gm	

Cuadro Nro. 10. “Pasillo I”

Se incluyen otros como:

- a.- Cambio de scordatura.
- b.- Melodía compuesta.

3.2.2.- Textura, Estilo y Movimiento

3.2.2.1.- Textura

Conformada por una textura polifónica, en la que se suprime el ritmo original, con otras líneas melódicas y fórmulas rítmicas, tratando de que se presente un diálogo entre las dos guitarras, alternando la melodía principal, de la primera a la segunda guitarra y viceversa.

3.2.2.2.- Estilo

Dentro del repertorio de música ecuatoriana adaptado y arreglado para guitarra, existen muy pocas que utilicen este cambio de afinación para la sexta y la quinta cuerda. Terry Pazmiño, en su cuaderno de música para guitarra denominado “20 armonizaciones de música ecuatoriana para guitarra”, utiliza este recurso en uno de sus arreglos, (gráfico 34, pasillo “Al besar un pétalo”,) por ello, retomamos esta scordatura que posibilitará ampliar nuestros conocimientos del diapasón del instrumento y mejorar nuestras destrezas. Destacamos también:

a.- Melodías Compuestas

Este recurso se utilizó en el período Barroco, a manera de ejemplo citaremos la obra del vihuelista Silvio Leopoldo Weiss en la obra “Fantasía”



Gráfico 57, “Fantasía”, Silvio Leopoldo Weiss.

En la presente obra, utilizamos melodías compuestas, que las ejecuta la primera y segunda guitarra en los compases 6, 12, 31 y 63, tratando de intensificar la polifonía.

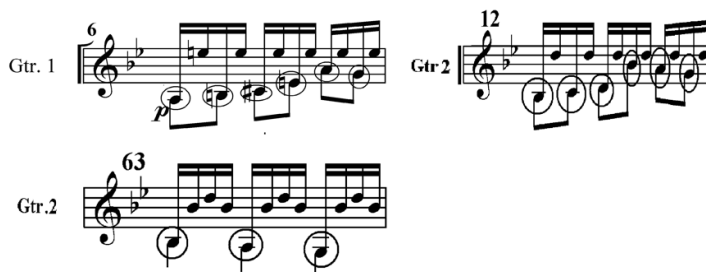


Gráfico 58, “Pasillo I”, compás 6, 12 y 63.

3.2.2.3.- Movimiento

Esta escrito para una velocidad metronómica de 110 negras por minuto y tiene un solo movimiento como ha sido la costumbre para este género.

3.2.3.-Instrumentación

Dentro de la música para guitarra, de acuerdo a la tonalidad en la que se compone una obra, se pueden utilizar otros recursos que ayudan a la técnica de ejecución guitarrística.

Con esto nos referimos al cambio de afinación o scordatura, ya señalados con anterioridad.

Al estar en tonalidad de sol menor (Gm), la scordatura, es bajando un tono a la quinta y a la sexta cuerda (esto para la primera guitarra), en la segunda, únicamente se baja un tono a la sexta cuerda. Por ello, previo a la ejecución de esta obra se cambiará la afinación facilitando su ejecución, ya que se sustituyen algunas cejas o puentes que la tonalidad exige, así como aberturas incómodas de los dedos de la mano izquierda. La scordatura se indica al comienzo de la partitura así:

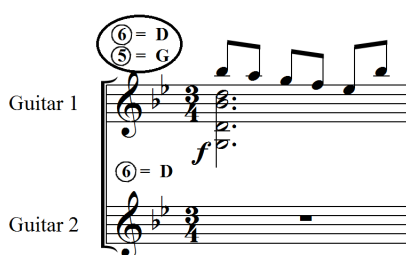


Gráfico 59, “Pasillo I”, compás 1.

La distribución de voces, así como la digitación, están diseñadas para ejecutarse con este cambio de afinación.

3.2.4.- Esquema Rítmico

Mantiene el esquema del pasillo (gráfico 15). En esta obra se utilizan rítmicas alternativas, que tratan de marcar el ritmo en el registro grave, tanto en la primera como en la segunda guitarra, que a continuación se resaltarán:

Primera guitarra:

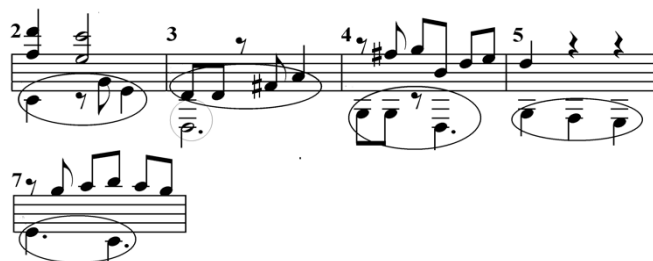


Gráfico 60, “Pasillo I”, compás 2, 3, 4, 5 y 7-

Segunda guitarra



Gráfico 61, “Pasillo I”, compás 8.

Rítmica con utilización de acordes

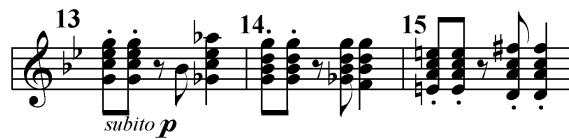


Gráfico 62, “Pasillo I”, compás 13, 14 y 15.

3.2.5.- Análisis Estructural

3.2.5.1.- Forma

Al mantener un esquema típico del género “pasillo”, presenta una estructura bipartita (A y B), secciones que se intercalan con un estribillo.

Estribillo (1)			A	Estribillo (2)			B	Coda Final	
c 1	c 21	c22	c38	c39	c59	c60	c74	c75	c83
Gm BbM Gm			Gm BbM Gm	Gm BbM Gm			BbM Gm	Gm	

Cuadro Nro.11. “Pasillo I”

3.2.5.2.- Otros elementos compositivos

A continuación resaltamos algunos elementos constitutivos, en base a la siguiente nomenclatura, células (en el círculo) y melodías compuestas en el rectángulo.

Pasillo I

Motivo

Marcelo PACHECO

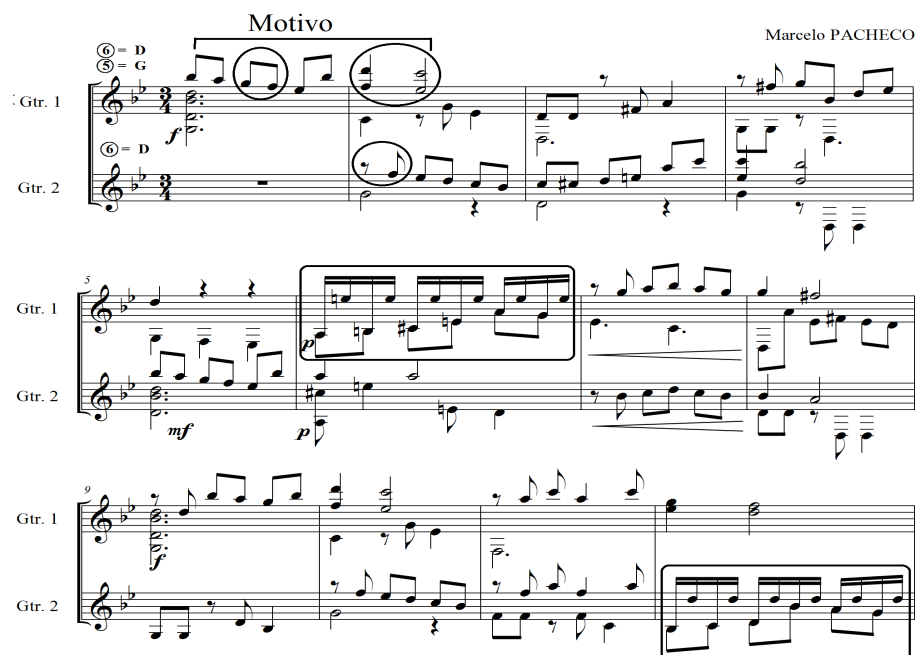


Gráfico 63, “Pasillo I”, compás 1 al 12.

3.2.5.3.- Armonía, motivo generador y fraseología

Está escrita con una armonía funcional, propia de este género. Utiliza los grados y resoluciones tonales como son: I - IV - V. Tiene procesos modulatorios en los que se aplican: ciclo de quintas y las cadencias II - V - I. Esta en tonalidad de Gm, con una segunda parte en BbM. Estas modulaciones utilizan el V grado del nuevo tono como esquema de cambio tonal.

3.2.5.3.1.- Estribillo: Moderato (compás 1 al 21).

Armonía:



Estribillo																					
♩ = 110																					
Tono original									Modulación Transitoria												
Gm									BbM			Gm									
Nro, Compàs	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
3/4	Gm	Cm	D7	Gm	Gm	A7 II7	EbM VI	D7	Gm	Cm	FM	BbM	CmAb7	GmGm7	AmD7	Gm	CmAbM	Gm	D7	Gm	Gm
													IV	Iib7	IIIm		IV	Iib7			
										II	V	I	Tono original								

Cuadro Nro. 12. "Pasillo I"

Del cuadro Nro. 12 resaltamos:

a.- La utilización del II grado, mismo que se presenta construido con diversas estructuras II7, IIb7 y IIIm. Las funciones tonales de estos acordes son:

- II7, (acorde de A7)

Es un quinto grado del quinto grado, la secuencia es: II7- V.

A7-D7

- IIb, (acorde de AbM)

Es un acorde de reemplazo del IV grado (Cm), por ello en ciertos pasajes se utiliza la cadencia IV - bII - I, en donde bII, es un acorde de acercamiento cromático al I grado, en el caso de esta obra:

Cm-AbM-Gm

- IIIm, (acorde de Am)

Es decir utilizamos la cadencia: IIIm-V-I, el II grado aparece como acorde de sustitución del V grado, es decir:

Am-D7-Gm

-Motivo generador y fraseología

A continuación señalaremos el elemento motivico, misma que tiene un comienzo tético:

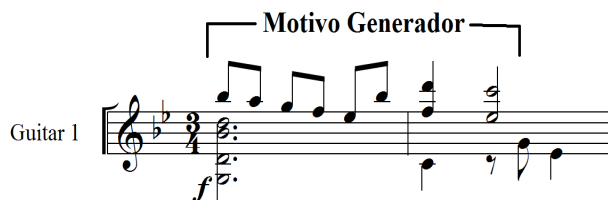
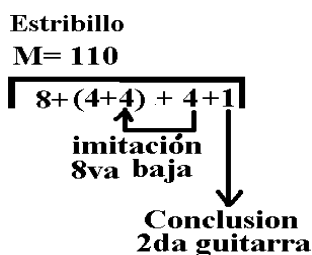


Gráfico 64, “Pasillo I”, compás 1 y 2.

Presenta una estructura irregular, compuesta de 21 compases, en los cuales se observa dos periodos de ocho compases, el primero con terminación suspensiva, y el segundo (dividido en 4 + 4) con terminación conclusiva, que dan un sentido completo a la obra, por lo cual podría terminar en este punto el estribillo (compás 16).



En la partitura, el compás 16, resuelve al primer grado.

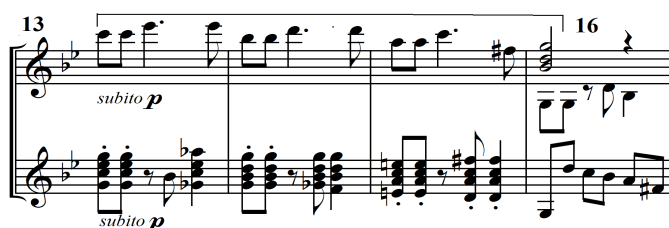
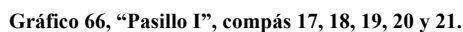


Gráfico 65, “Pasillo I”, compás 13, 14, 15, 16.

Del segundo periodo dividido en semifrases de 4+4, la segunda semifrase de 4 compases (compás 13, 14, 15 y 16 de la primera guitarra, gráfico 65), será imitada, pero a la 8va. baja, con lo cual se obtiene 4 compases más (17, 18, 19 y 20, gráfico 66), es decir, un alargamiento; la segunda guitarra, opta por seguir otro camino, con variaciones melódicas y armónicas. El compás (21), de esta sección es indispensable, ya que, completa el sentido polifónico y conclusivo de la frase de la segunda guitarra.



-Armonía:

Cuadro Nro. 13. “Pasillo I”

a.- El ciclo de quintas, que nos conduce armónicamente hacia el tono de BbM. Para retornar de forma directa al original.

Tiene un comienzo tético, y esta ubicado en el compás 22.



Tenemos 2 periodos, el primero, es regular de 8 compases (22 al 29) y el segundo es irregular de 9 compases (30 al 38).



8+9

-Armonía:

Cuadro Nro. 14. "Pasillo I"

El Calderón, facilita el retorno al tono original, para el oyente, y para el ejecutante, es un descanso.



Gráfico 68, “Pasillo I”, compás 66, 67 y 68.

-Motivo generador y fraseología

El motivo generador tiene un comienzo acéfalo, ubicado en el compás 59 y 60.



Gráfico 69, “Pasillo I”, compás 59, 60.

Esta estructurada de dos frases regulares de ocho compases cada una.



3.2.5.3.4.- Coda Final (compás 75 al 83).

-Fraseología

Esta obra concluye retomando la idea que se planteo en el estribillo (13 al 20), considerada como un eje, indispensable en esta obra por sus características conclusivas, que anuncian el final de una sección.



Gráfico 70, “Pasillo I”, compás 75 al 83.



Presenta una estructura irregular en la segunda semifrase.

Coda Final

4 + 5

**Reexposición
de imitación**



3.3.- Proceso creativo, análisis estructural, armónico, de la obra: “Tonada de mi Pueblo”.

3.3.1.- Generalidades

Este género utiliza la repetición de las coplas (cuando tiene letra), por lo tanto es una característica que se ha tomado en cuenta y que la ilustraremos en su momento.

TÍTULO DE LA OBRA	GÈNERO	RITMO/COMPÀS	ESTRUCTURA		TONO	TEMPO
"Tonada de mi Pueblo"	Tonada	Binario 6/8	BIPARTITA	Estribillo	Am	Metroñomo ♩. = 100
				Parte A	Am Dm Em	
				Parte B	Dm Em	
				Reexposición(A) Alargamiento	Am	

Cuadro Nro. 15. “Tonada de mi Pueblo”.

Tenemos otros elementos que serán comentados en este trabajo y son:

- a.- Ornamentaciones melódicas.
- b.- Acordes de reemplazo
- c.- Modulaciones
- d.- Utilización de Biacordes (secuencias intervalicas) en secciones pequeñas.

3.3.2.- Textura, Estilo y Movimiento

3.3.2.1.- Textura

Se trata de una textura polifónica, teniendo como base todo lo que se expondrá con respecto a la rítmica y las variaciones que se plantean en torno al ritmo típico.

3.3.2.2.- Estilo

Dentro de este género hemos utilizado ornamentaciones melódicos, siendo estos: trinos y las apoyaturas simples, así como también, dinámicas y efectos que procuran cambiar en ciertas secciones la tímbrica en la melodía: picados y pizzicatos.

3.3.2.3.- Movimiento

Es un ritmo que tuvo como base al danzante pero luego se independizó, tomando un aire más rápido. La cifra metronómica aproximada es de: negra con punto = 74.

El movimiento para la ejecución de la presente obra es de 100 negras con punto, por minuto.

3.3.3.- Instrumentación

Muchas de las primeras tonadas compuestas eran instrumentales, por lo general se las escuchaba en bandas militares y de pueblo, en lo posterior se incluye la letra y se las graba en diversos formatos, los más utilizados mantienen instrumentos de viento como son la trompeta (con sordina), clarinetes, e incluyen a los redoblantes y tambores, como base rítmica, además a la guitarra en el acompañamiento cuando tenían una letra. En las grabaciones realizadas en el siglo pasado, en las que se incluyen tonadas, se utiliza una armonía tonal tradicional, sin alejarse de los planes tonales establecidos, es decir grados y secuencias características

3.3.4.- Esquema Rítmico

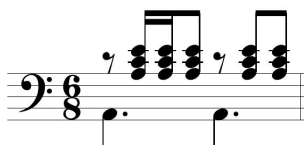


Gráfico 71, “Tonada de mi Pueblo”

En el gráfico 71, se observa el modelo rítmico de la tonada, sin embargo, en esta composición, se han realizado algunas variaciones del mismo, que están plasmadas en la segunda guitarra, que, a más de tener una función rítmica, tiene una función polifónica, que las destacamos:

Variaciones al ritmo original



Gráfico 72, “Tonada de mi Pueblo”



La rítmica de los bajos, dos corcheas con punto por compás, se trata de mantener en la mayor parte de la obra, gráfico 72.

Gráfico 73, fragmentos más representativos, en lo que se refiere al reemplazo del ritmo original.

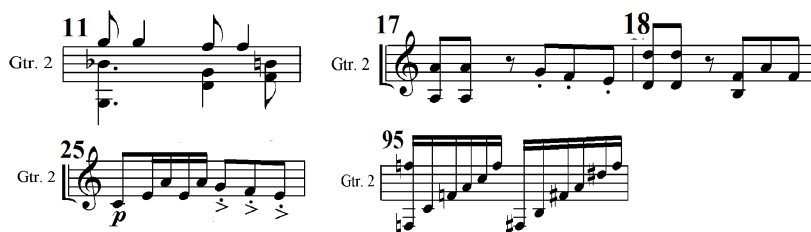


Gráfico 73, “Tonada de mi Pueblo”, compás 1,2,3,4, 11, 17, 18, 25 y 95.

3.3.5.- Análisis Estructural

3.3.5.1.- Forma

La composición realizada, esta conformada por dos temas A y B, por ello decimos que tiene una estructura bipartita, mismos que se repiten, pero modulando a otros tonos.

Se ha estructurado en periodos de 8 compases, divididos en antecedentes de 4 compases, así como los consecuentes con igual número.

Estribillo	A	a	Estribillo	A1	A	B	Estribillo	A2	A	B	Final	A	Alargamiento
c1 c8	c9 c16	c17 c32	c33 c40	c41 c48	c49 c68	c69 c76	c77 c84	c85 c100	c101 c107	c108 c112			
Am Dm	Am	Dm	Am Dm	Dm	BbM Dm	Am	Em	CM Em	Am	Am			

Cuadro Nro. 16. “Tonada de mi Pueblo”.

3.3.5.2.- Otros elementos compositivos

A continuación observamos la nomenclatura: en el círculo, las células, así como algunas imitaciones.

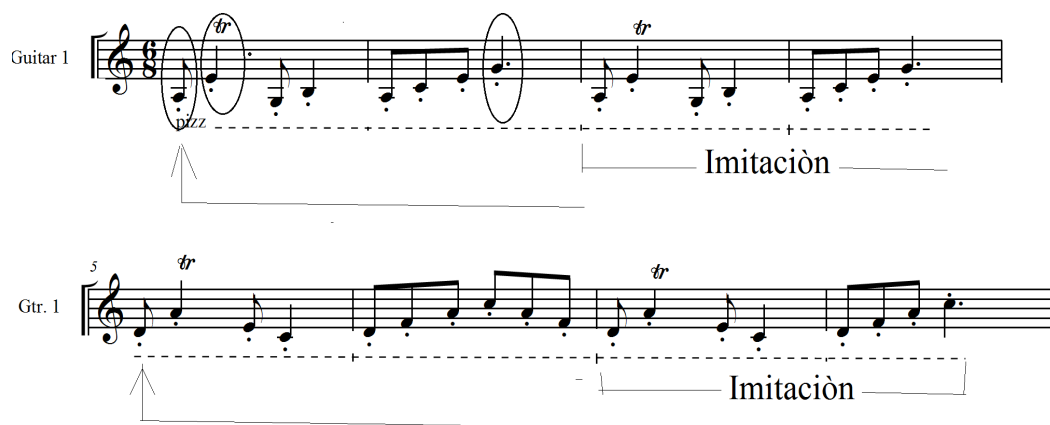


Gráfico 74, “Tonada de mi Pueblo”, compàs 1 al 8.

La repetición (imitación), es un recurso que se aplica en esta composición, los consecuentes son una repetición de los antecedentes, pero con ciertas variaciones melódicas en el primero y último compás, ayudando a resaltar el carácter conclusivo de las frases.

3.3.5.3.- Armonía, motivo generador y fraseología

En la actualidad, los compositores ecuatorianos han aportado con nuevos elementos que se los ha incluido en nuestra música, haciendo que cada vez sean más extensas y de mayor complejidad los temas, frases y periodos musicales.

En general, en el desarrollo de la obra utilizaremos los siguientes elementos armónicos:

a.- La modulación a otros tonos, como un recurso para que la misma sea más extensa y no caer en la monotonía tonal. Los temas planteados están en Am, pero luego modulan (en forma directa) a dos tonos adicionales como son: de D menor y de E menor, es por ello que existen los cambios de armaduras respectivos, constituyéndose los estribillos (todos en Am), en “un centro tonal” tanto, para E y D menor ya que se intercalan para dar paso a las secciones posteriores al cual se tiene que llegar al desarrollarse los temas.



Cuadro Nro. 17.



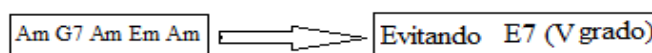
El esquema moduladorio y estructural es el siguiente:

Sección	Estribillo Parte A (a) Estribillo	Parte A Parte B	Estribillo	Parte A Parte B	Reexp. A Alargamiento
Tono	Am	Dm	Am	Em	Am

Cuadro Nro. 18. "Tonada de mi Pueblo"

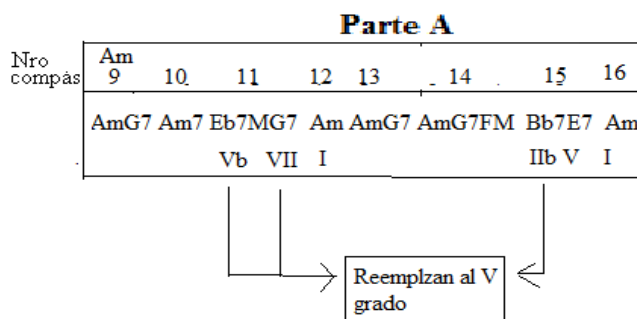
b.- En cuanto a secuencias acordales: se ha tratado de evitar (no siempre) el paso por el V grado con séptima de dominante, utilizando el V grado en modo menor y el VII grado (modal). Por ejemplo, el Estribillo, está conformado de la siguiente secuencia:

Estribillo (Am)



Cuadro 19, "Tonada de mi Pueblo"

Tenemos otros grados, aplicados como reemplazos a esas secuencias características (I, IV y V) que incluyen al Vb(bemol) - IIb, obteniendo otra sonoridad en este género. Cuadro 20.



Cuadro Nro. 20. "Tonada de mi Pueblo"

Además, en el cuadro 20, observamos acordes de 4 voces (acordes de séptima).

c.- Biacordes.- sobre los biacordes o secuencias interválicas, podemos señalar que se manejan en algunos puntos de reposo o secciones finales de las frases, produciendo elementos de tensión (por los choques entre las voces), y movimientos paralelos, es decir que siguen la misma dirección (ya sea ascendente o descendente). Los Biacordes se apli-

can a cualquier sistema musical o escalístico, pero en el pentafónico se ajusta de mejor manera, por sus características interválicas.

Escala pentafónica



Gráfico 75, “Tonada de mi Pueblo”

Intervalos en la escala pentafónica



Gráfico 76, “Tonada de mi Pueblo”

Los intervalos consonantes y disonantes que se recogen en la presente obra, se basan en este cuadro de intervalos, siendo éstos las terceras, cuartas y quintas, es decir, pensando en la escala pentafónica, más que en la escala tonal.



Gráfico 77, “Tonada de mi Pueblo”

También se incluyen a los sonidos F y B, que rompen con ese esquema pentafónico, completando el sistema tonal.

Con estas consideraciones sobre la aplicación de estos Biacordes, se presentaran ejemplos en las secciones pertinentes que a continuación se analizarán.


3.3.5.3.1.- Estribillo: Moderato (compás 1 al 8).



-Armonía:

Las cadencias características de esta sección son:

Estribillo:

(Am)					(Dm)				
I	VII (7)	I	V(m)	I	I	VII (7)	I	V(m)	I
Am	G7	Am	Em	Am	Dm	C7	Dm	Am	Dm



 E7  Reemplazan al V grado  A7

Cuadro Nro. 21. "Tonada de mi Pueblo"

En el cuadro 21, tenemos:

a.- Secuencias modales, ya que se evita el paso por el quinto grado (E7, A7), que por su carácter resolutivo e inestable generan tensión.

b.- Biacordes: resaltados en un rectángulo en el siguiente gráfico:



Gráfico 78, "Tonada de mi Pueblo" compas: 1 al 8.

c.- Tenemos adornos melódicos como es el caso del trino marcado con tr. Gráfico 78.

d.- Dinámica, efectos y cambio de tímbrica en el instrumento, siendo este el pizzicato, que en el antecedente (Am7 compás 1 al 4) presenta una dinámica de medio fuerte, para en el consecuente (Dm7 compás 5 al 8), cambiar a fuerte. Gráfico 78.

-Motivo generador y fraseología

Presenta un comienzo tético, ubicado en el compás 1 y 2.

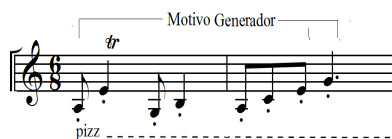


Gráfico 79, “Tonada de mi Pueblo”, compás 1 y 2.

Estructurado de ocho compases, que se dividen así: 4 compases en el antecedente y 4 en el consecuente. Es la sección que siempre esta enlazando a cada una de las partes y re-exposiciones de la obra.

Estribillo

[4+4]

3.3.5.3.2.- Parte A (compás 9 al 16) y “a” (compás 17 al 32)

En la parte A

-Armonía:

Parte A

		Tono original															a Modulación Transitoria																
Nro compás	Am																Dm																
	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32									
Grados	AmG7 Am7 Eb7MG7 Am AmG7 AmG7FM Bb7E7 Am																A7 Dm Bb7 Am A7 Dm Bb7 Am A7 Dm Bb7 Am A7 Dm Bb7 Am																
	Vb VII I I VII VI IIb V I																V I VI V(m)																

Cuadro Nro. 22. “Tonada de mi Pueblo”

En el cuadro Nro. 22:

- En tono de Am, se ha reemplazado el V7 (con séptima de dominante) por el Vb, el VII y IIb, para resolver al I grado (Am).
- Además, se presentan biacordes (en el círculo), para cerrar las semifrases (compás 12), y frases (compás 16). Gráfico 80



Gráfico 80, “Tonada de mi Pueblo”, compás 9 al 16.

c.- Melódicamente observamos también apoyaturas simples y algunos sonidos picados, recurso que es muy utilizado en el requinto y se lo trata de recordar. Gráfico 80, compás 10 y 11, 14 y 15, de la primera guitarra.

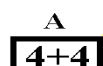
-Motivo generador y fraseología

Presenta un comienzo acéfalo, ubicado en el compás 9 y 10.



Gráfico 81, “Tonada de mi Pueblo”, compás 9 y 10.

Está constituida de ocho compases, con una división de 4 compases en el antecedente y 4 en el consecuente.



En el gráfico 82, destacamos las imitaciones; en el consecuente se observa que la melodía de la primera guitarra es una imitación exacta de los 2 compases del antecedente (9 y 10), pero luego hay una variación melódica por los cambios de armonía.

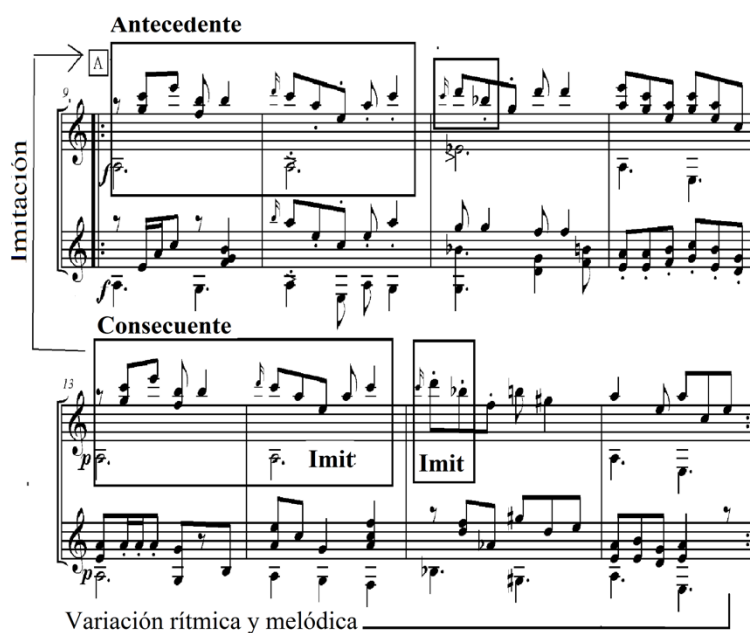


Gráfico 82, “Tonada de mi Pueblo”, compás 9 al 16.

3.3.5.3.2.1.- Parte “a”. (compás 17 al 32).

Nos encontramos con una melodía que transitoriamente modulará a D menor, por medio del V grado (A 7), para regresar al tono de A menor, utilizando la cadencia V- I - VI - V (m), misma que se repetirá en tres ocasiones más.

Tono: Dm

a

V	I	VI	V (m)
A7	Dm	Bb7	Am

Cuadro Nro. 23. “Tonada de mi Pueblo”

En la partitura:



Gráfico 83, “Tonada de mi Pueblo” compás 17 al 20.

En el gráfico 83, el IIb con 7, compás 19, trata de conseguir que la resolución al I grado se lo haga de forma cromática, esto dentro del modo menor.

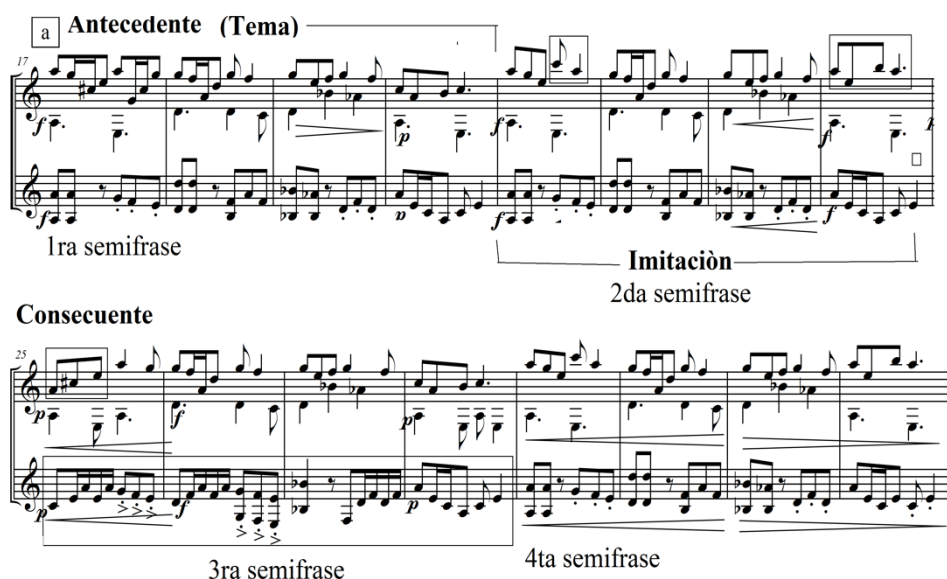
-Fraseología

Se halla estructurada de dos períodos de ocho compases cada uno, presentando la siguiente división:

$$\overset{a}{\boxed{4+4}} \quad \boxed{4+4}$$

Imitaciones

a Antecedente (Tema)



Consecuente

Gráfico 84. “Tonada de mi Pueblo”, compás 17 al 32.

En el gráfico 84, observamos que el tema (compás 17 al 20) es imitado en las semifrases 2 y 4, pero con algunas variaciones melódicas que se encuentran encerradas en un rectángulo presentadas tanto en la primera y segunda guitarra.

3.3.5.3.3.- Reexposición del tema

	Reexp. 1 (A1)				Reexp. 2 (A2)			
Sección	Estrillo	Parte A (a)	Estrillo	Parte A	Parte B	Estrillo	Parte A	Parte B
Tono	Am			Dm		Am	Em	Am

Cuadro Nro. 24. “Tonada de mi Pueblo”

En el cuadro Nro. 24, observamos 2 reexposiciones signadas como A1 y A2, basadas en A, que las analizamos a continuación.

a.- Parte A1 (Dm) Reexposición de A (compás 41 al 48).

La señalamos como A1, por ser la primera reexposición de A (en Am), pero ahora en tono de Dm, con las mismas características de A, expuesta en 8 compases para lo cual en la partitura se encuentra con el respectivo cambio de armadura.

Parte A1	
Tono y Modulación Transitoria	
Nro	Dm
compás	41 42 43 44 45 46 47 48
	DmC7 Dm7 Ab7M-A(b9) Dm DmC7 Dm Eb7A7 Dm

Cuadro Nro. 25. “Tonada de mi Pueblo”.

Aquí, ya no se ha incluido la “a”, mas bien damos paso a la Parte “B”, en tono de BbM.

b.- Parte A2, tono de Em, (compás 77 al 100).

Se trata de la segunda reexposición de A, pero en Em.

3.3.5.3.4.- Reexposición de A y B:

Es una sección en donde se resume al tono de E menor, la parte A con las mismas características armónicas que ya han sido tratadas.

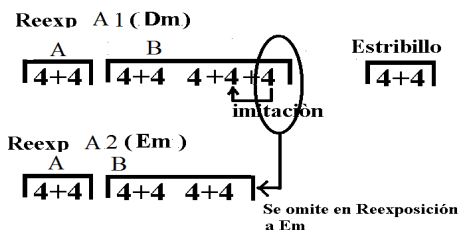
Para modular al nuevo tono (E menor) se lo hace por medio del D # disminuido (compás 76 del Estribillo), y el ritardando.



Gráfico 85, “Tonada de mi Pueblo”, compás 76 y 77.

-Motivo generador y fraseología

En esta sección, ya no utilizamos la imitación que estuvo presente en la primera B de A1 (tono D menor), razón por la que solo tiene 16 compases, dividida en 2 periodos de 8 compases.



3.3.5.3.5.- Parte B, (compás 49 al 68).

-Armonía:

Parte B																						
Tono y Modulación Transitoria																						
- BbM																						
Dm																						
Nro compás	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68		
Grados (Dm)	BbM		BbM		BbM		BbM		BbM		Gm EbM(6)E°7 Dm		D7 Gm EbM(6)-Gm Dm		D7 Gm EbM(6)-Gm Dm		D7 Gm EbM(6)-Gm Dm		Dm			
	VI		VI		VI		VI		VI		IV IIb II I		I7 IV IIb IV I		I7 IV IIb IV I		I7 IV IIb IV I		Dm			
	↑										↑											
	Imitación										Imitación											

Cuadro Nro. 26. "Tonada de mi Pueblo".

El cuadro Nro. 26 nos indica lo siguiente:

a.- Comienza con una sección de 8 compases, mismos que se asientan sobre el VI grado de Dm, que es BbM, en el cual (en el acompañamiento que ejecuta la segunda guitarra, gráfico 86, se utiliza un movimiento diatónico en el bajo, seguido de un arpeggio que reemplaza al ritmo original.



Gráfico 86, "Tonada de mi Pueblo", compas 49 al 52.

b.- En el gráfico 87, observamos que, melódicamente, se caracteriza por el movimiento paralelo de intervalos de 5tas, 6tas, 4tas y 3ras, en la primera guitarra (compás 49 al 52), que será imitado en el consecuente (compás 53 al 56), pero a una sola voz en la 8va superior. En esta sección se observa el manejo de articulaciones con las cuales se consigue facilitar la interpretación.

Movimiento interválico directo en: 6tas, 5tas, 4tas y 3ras.



Imitación a la 8va. alta

Gráfico 87, “Tonada de mi Pueblo”, compas 49 al 56.

c.- Luego daremos paso a la siguiente secuencia: IV - bII - II(dism) - I (compás 58, 59 y 60), en donde, bII y II(dism) reemplazan al V grado. Cuadro 26, concerniente a Dm.

-Motivo generador y fraseología

El motivo tiene un comienzo tético, ubicado en el compás 49 y 50.

Motivo Generador

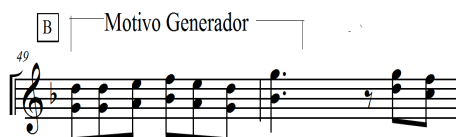
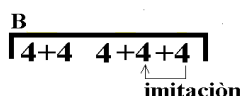


Gráfico 88. “Tonada de mi Pueblo”, compás 49 y 50.

Se ha dividido en dos períodos de ocho compases, con un alargamiento de +4, ya que esta es una imitación.



Se trata de una imitación exacta de 3 compases, (65, 66, y 67), con una variación melódica (señalada en un círculo en el compás 68), basada en “a”, (gráfico 89, consecuente), como se puede observar a continuación.



Gráfico 89, “Tonada de mi Pueblo”, compás 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67 y 68.

3.3.5.3.6.- Sección final: (compás 101 al 112), que contiene al tema A (gráfico 90), en tono de La menor (Am), para concluir con un alargamiento.

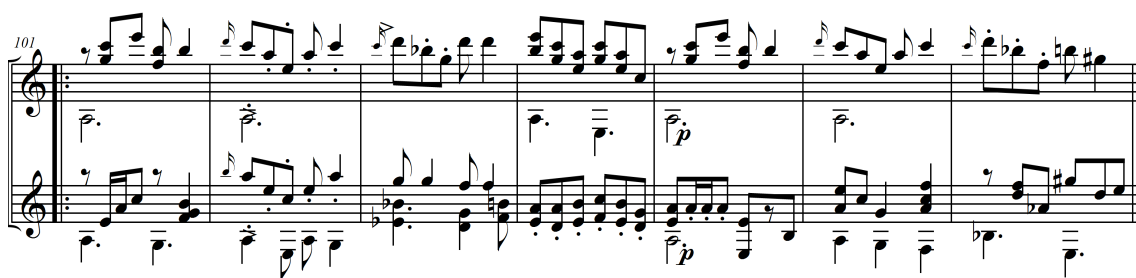


Gráfico 90, “Tonada de mi Pueblo”, compás 101 al 107.

3.3.5.3.7.- El Alargamiento: construida sobre el I m (7), mismo que utiliza intervalos de terceras, cuartas, y quintas del mismo acorde, pero a dos voces en la primera guitarra. ---

-Fraseología

El alargamiento tiene 4 compases, utiliza el Primer grado, a manera de arpeggio a dos voces, en tono de A m7 y termina la obra.



The musical score for Guitars 1 and 2, measures 108 to 112, is shown. The score is in A minor 7th (Am7) and features a final arpeggio. The dynamics are ppp (pianissimo) for measures 108-110, fff (fortissimo) for measure 111, and subito p (suddenly piano) for measure 112. The asterisk (*) above measure 108 indicates the end of the piece.

Gráfico 91, “Tonada de mi Pueblo”, compás 108 al 112.

(*) El asterisco (compás 108), es el fin de A, y a su vez es el comienzo del alargamiento con el cual termina la obra.



3.4.- Proceso creativo, análisis estructural y armónico de la obra “Sanjuanito”.

3.4.1.- Generalidades.

En esta composición encontramos elementos propios del género:

TÍTULO DE LA OBRA	GÉNERO	RITMO/COMPÁS	ESTRUCTURA		TONO	TEMPO
"Sanjuanito"	Sanjuanito	Binario 2/4	BIPARTITA	Introducción	Am	Moderato
				Estribillo	Am	Allegro
				Parte A	Am	
				Parte B Extensión	FM CM	
				Doble Final Estribillo+Coda	Am	

Cuadro Nro. 27. “Sanjuanito”.

Tiene otros que analizaremos, como son:

- a.- Dos movimientos
- b.- La imitación como recurso propio del género
- c.- Doble final

3.4.2.- Textura, Estilo y Movimiento

3.4.2.1.- Textura

Presenta una textura polifónica en todas sus secciones, se fundamenta en la descomposición y variaciones que se han realizado al ritmo original.

3.4.2.2.- Estilo: aspecto melódico y recursos musicales

Para tratar de hacer un acercamiento a lo que caracteriza a este género, utilizamos la escala pentafónica en algunas secciones, como en el caso de los primeros 12 compases de introducción, tanto en la primera como en la segunda guitarra, para luego, (compás 13 al 24), incluir toda la gama de sonidos de la escala menor, en un intento de confrontar estos dos sistemas, imaginando como debió haber sido las adaptaciones que en la colonia hicieron muchos españoles y mestizos de la música autóctona hacia el sistema musical europeo, ya que la música hizo que la conquista sea menos agresiva y sangrienta con los cambios hacia nuevos textos y la inclusión del nuevo sistema escalístico.



En cuanto a la armonía, utilizaremos grados característicos, como es el VI grado (en tono de Am corresponde a F mayor) en una sección de 8 compases (inicio de la parte B), mismo que resuelve al III grado (C mayor) y con lo cual regresa al tono original.

Como sucede en las obras actuales, tenemos elementos que se pueden incluir de acuerdo a las influencias y experiencias propias, en este caso encontramos: la introducción en movimiento más lento, y la coda final, en la que hay progresiones de acordes disminuidos tratando de conseguir un elemento sorpresa, que es un doble final y está basado en el estribillo.

3.4.2.2.1.-Aspecto Melódico

Las construcciones melódicas están basadas en las siguientes escalas:

Pentafónica: (cinco sonidos). El sanjuanito se caracteriza por ser un ritmo bailable, compuesto en su mayoría en base a la escala pentafónica, que va a determinar la sonoridad de nuestra música andina, es así que, en la música de países como son: Bolivia, Perú y el nuestro, ha quedado aún esta secuencia de cinco sonidos, que plasmados en melodías sencillas e ingeniosas, dan testimonio de la capacidad creativa de sus compositores.

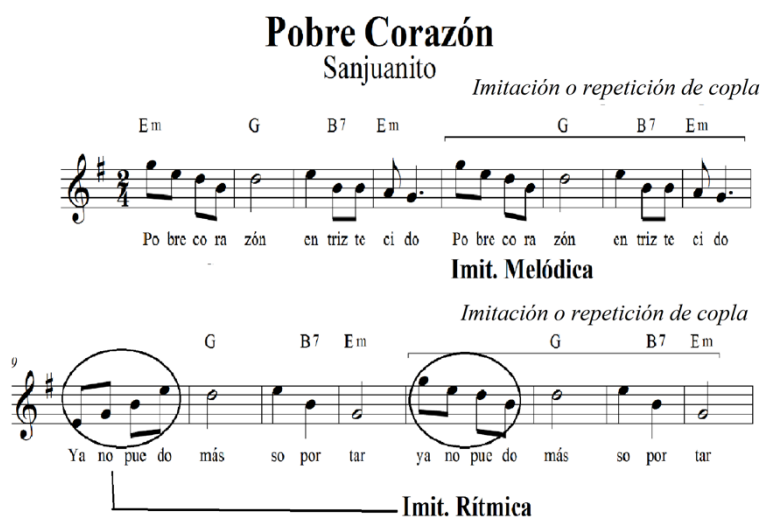
Escala melódica y armónica, con la inclusión de sonidos alterados como son el F y G sostenido.

3.4.2.2.2.- Recursos Musicales

Muchos de los sanjuanitos que tienen letra, utilizan la repetición de las coplas, como una característica musical de este género, (de manera responsorial), con la cual se termina cada estrofa, como por ejemplo en los sanjuanitos “Pobre Corazón”, o “Mi chagrita caprichosa”, “Chiquichay”, “Échale Morocho al Pollo”, “Cantando como yo canto”, y otros.

Pobre Corazón
Sanjuanito

Imitación o repetición de copla



Imit. Melódica

Imitación o repetición de copla

Imit. Rítmica

Gráfico 92, “Pobre Corazón”, sanjuanito exuatiano (fragmento).

Esta repetición a veces es idéntica, en otras varía las primeras notas. En el caso de la música instrumental, este recurso se lo conoce como imitación, de allí que, en la obra que presentaremos, se aplica la imitación melódica y rítmica.

a.- Melódica: cuando se respeta la misma altura de la línea a ser imitada. (Gráfico 92).

b.- Rítmica: cuando se conserva la figuración de la sección imitada, variando la melodía de acuerdo a la secuencia de acordes planteada. (Gráfico 92).

En algunos casos, utilizaremos la imitación a la octava (baja), es decir una copia idéntica de la melodía principal, pero con un cambio al registro grave.

Al alternarse estas imitaciones entre la primera y segunda guitarra se produce un diálogo, de tal forma que la melodía principal, no solo ejecuta la primera guitarra, sino que hay una alternancia entre las dos.

La imitación en esta obra

Por regla general se trata de una imitación rítmica, es decir se conserva la misma figuración, pero en ciertas ocasiones, se producen variaciones melódicas a manera de respuesta a los antecedentes, y como final o cierre de las secciones, todas ellas tratando de dar sentido a las mismas, como un recurso propio de este género.

Introd.		Estribillo		
Moderato		Allegro	A	Estribillo
$4+4(+4)$	$4+4(+4)$	$4+4$	$4+4(+4)$	$4+4$
imit.	imit.	imit.	imit.	
8va	8va			
alta	alta			

Cuadro Nro.28. “Sanjuanito”.

En el cuadro 28, ubicación de secciones e imitaciones, que analizaremos oportunamente.

3.4.2.3.- Movimiento

Tiene dos movimientos

Moderato: Velocidad aproximada 90, en toda la Introducción

Allegro: Velocidad aproximada 120, en el estribillo, parte A, parte B y la Coda, dándole un aire festivo, alegre, que incita al baile

3.4.2.3.1.- Agógica

Se presenta un cambio de velocidad marcado con ritardando, compas 78, 79; para regresar “a tempo” compás 80.



Gráfico 93, “Sanjuanito”, compas 77, 78, 79 y 80.

3.4.3.- Instrumentación

Originalmente su instrumentación era con instrumentos de viento como son: quena, ron-dador, flautas, y percusión (bombo y redoblantes), acompañados también por la guitarra. En este género la guitarra tiene un doble papel, tanto rítmico, que lo marca el rasgueo, como armónico con los acordes.

El sanjuanito, cuando es tocado por los instrumentos de cuerda, utilizando el recurso del rasgueo, se dice que se lo hace para reemplazar a los instrumentos de percusión, tratando de generar más ritmo y movimiento.

3.4.4.- Esquema Rítmico



Gráfico 94.

El gráfico 94, muestra el ritmo característico del sanjuanito, pero en esta composición utilizaremos algunas variaciones al mismo, presentes en la segunda guitarra, que en ciertos momentos, pasan a la primera guitarra.

El ritmo se mantiene, conservando la siguiente rítmica en el registro grave.

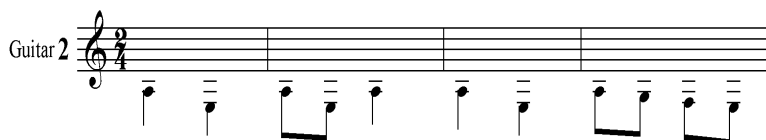


Gráfico 95.

Las variaciones al ritmo, se presentan desde el estribillo, cuando aparece el tempo Allegro (compás 26); a continuación, señalaremos algunas variaciones rítmicas que se plantean en reemplazo del ritmo original, basadas en arpeggios, siendo:

En la segunda guitarra.



Gráfico 96, “Sanjuanito”, compàs 42, 43, 62 y 63.

Incluyendo notas de paso y otra rítmica.

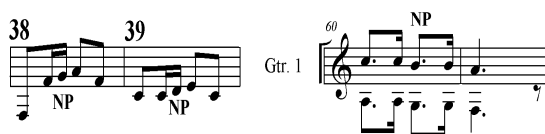


Gráfico 97, “Sanjuanito”, compàs 38, 39, 60 y 61 (primera guitarra).

Todas estas rítmicas ayudan a mantener el ritmo original.



3.4.5.- Análisis Estructural

3.4.5.1.- Forma

Tiene una estructura bipartita (Parte A y B), y el Estribillo, elementos propios de composiciones de este género.

Moderato		Allegro									
Introducción		Estribillo		Parte A		Estribillo		Parte B		Extensión de B	
c 1	c 25	c 26	c 33	c 34	c 45	c 46	c 53	c 54	c 71	c 72	c 89
Am		Am		Am CM	Am	Am		FM CM	Am	CM	Am
										Doble final c 90 c 107	
										Estribillo Coda	

Cuadro Nro.29. "Sanjuanito".

3.4.5.2.- Otros elementos compositivos

En la presente obra, hemos agregado: la Introducción (Moderato) y la Coda Final, éstos últimos, son adicionales, pero basados en elementos rítmico-figurativos utilizados en la obra que tratan de dar una mayor duración a la obra.

Los períodos que son de 12 compases, se hallan divididos de la siguiente manera:

4 + 4 + 4
Ant. Cons. Imit. (Alargamiento)

Los alargamientos son la imitación de los consecuentes.

En el gráfico Nro. 98, observamos algunos elementos que los resaltamos, a través de la siguiente nomenclatura: en el círculo vemos algunas figuras y células características..

Sanjuanito

Marcelo PACHECO BARRERA

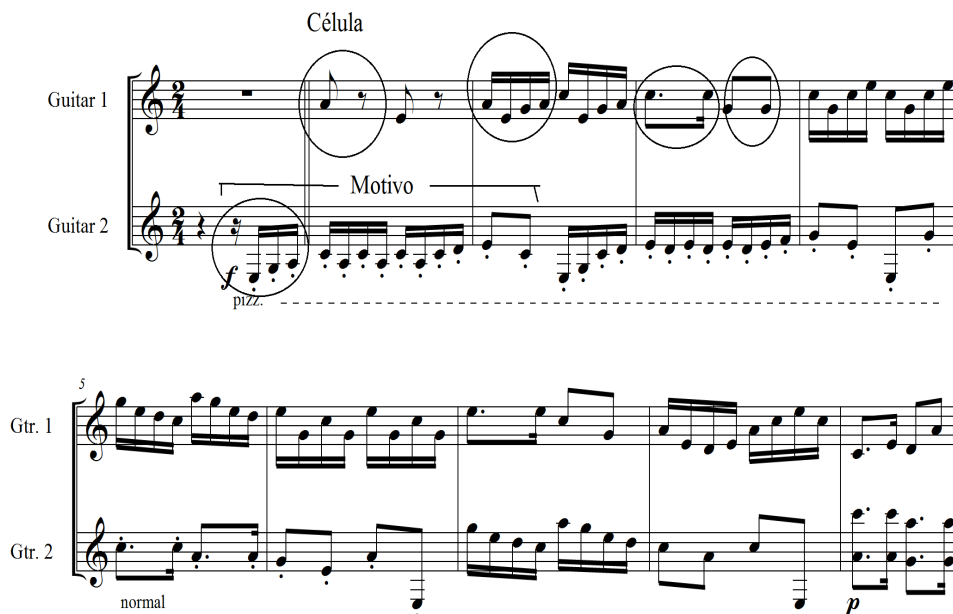


Gráfico 98, “Sanjuanito”, compàs 1 al 9.

3.4.5.3.- Armonía, motivo generador y fraseología

Se halla escrita en tono de Am, utiliza una armonía tonal propia del género, en la que predominan los grados tonales como son: I - IV - V.

En cuanto a las progresiones de acordes, se utilizan las típicas del género sanjuanito, como son: I- V- I (Am - E7- Am); III-V- I (CM -E7 -Am); VI-III-VI (FM - CM -FM).

3.4.5.3.1.- Introducción (compás 1 al 25).

-Armonía:

Introducción Moderato																									
Tono original																									
Am Textura Polifónica																									
Nro, Compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
2/4	Am Am CM CM CMAm CM CMAm Am CMG7 CM CM Am												Am Am CM CM CMAm CM CMAm Am CMG7 CM CM Am												
Entrada: anacrísica	Período 1												Período 2												

Cuadro Nro. 30. "Sanjuanito".

Para este análisis se la ha dividido en dos períodos de 12 compases.

En el cuadro destacamos:

Periodo 1

a.- Armónicamente, en éstos 12 compases (1 al 13, por ser anacrúsica), al construirse una melodía en base a una escala pentafónica (Am), es decir con los sonidos: A, C, D, E y G, hemos utilizado la secuencia de Am - CM - Am (I- III- I), tratando de conseguir esa sonoridad característica de la música andina.

b.- La imitación: se plantea en la segunda guitarra, en los compases 9, 10, 11, y 12, pero con algunos cambios en ciertas notas (variaciones melódicas). En el círculo, observamos la única variación melódica que se da a este fragmento. La primera guitarra sigue un desarrollo melódico normal, con el cual concluye este primer periodo.

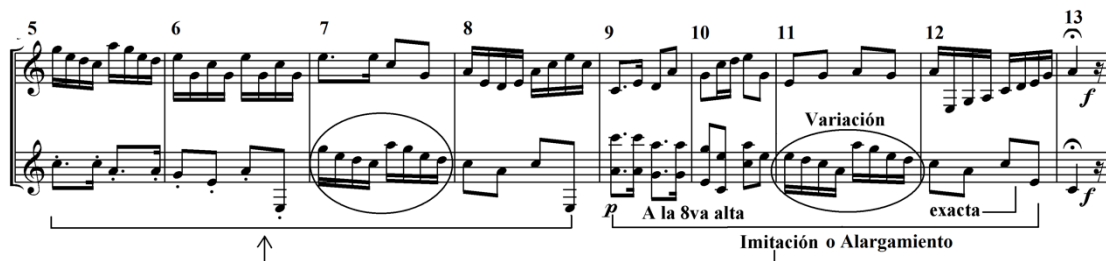


Gráfico 99, "Sanjuanito", compás 5 al 13.

Periodo 2, (13 alzada, al 25)

a.- Aquí procuramos alejarnos de la escala pentafónica, agregando los sonidos B y F, completando la gama sonora del sistema occidental, pero utilizando un contrapunto de nota contra nota, que acompañan a manera de segunda y tercera voz al canto principal, siendo también una repetición de los primeros 12 compases y por lo tanto igual en su división y estructura como el primer periodo, 4+4 +4.

Además, se exponen de manera resumida, todo el esquema figurativo-rítmico que se utilizara en el desarrollo de las secciones posteriores

b.- La imitación es tomada de los compases 18, 19, 20 y 21 de la primera guitarra, para realizar una imitación exacta en los compases 22, 23, 24 y 25 de la segunda guitarra, sin embargo en los compases 22 y 23 se añade una segunda voz; incorporando también, algunas variaciones melódicas en el cierre de esta semifrase, como consta en el círculo representado en el diagrama siguiente:

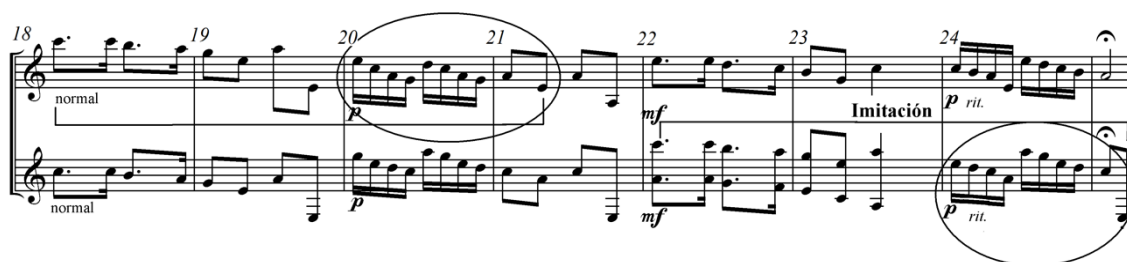


Gráfico 100, “Sanjuanito”, compàs 18 al 25.

En la introducción, se aplica el efecto de pizzicato y el picado, tratando de conseguir un cambio de tímbrica en la obra. Esta sección se presenta únicamente al comienzo de la obra, aprovechando los registros grave, medio y agudo.

-Motivo generador y fraseología

El motivo tiene un comienzo acéfalo, basado en la pentafonía, ubicado en el compàs 1 y 2, siendo el siguiente:

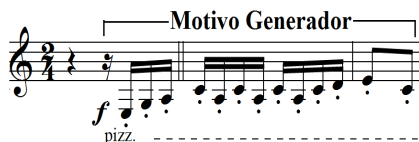


Gráfico 101, “Sanjuanito”, compàs alzada, 1 y 2 (segunda guitarra).



Formada de dos períodos de doce compases cada uno, mismos que tienen una terminación conclusiva.

Introd.
Moderato
12+12
C C

Presenta la siguiente división

4 + 4 + 4
Ant. Cons. Imit. (Alargamiento)

3.4.5.3.2.- Estribillo (compás 26 al 33).

El cual se va intercalando, es decir, sirve de enlace a las otras partes: A, B y Coda.

Estribillo Allegro									
Tono original									
Am									
Nro, Compàs	26	27	28	29	30	31	32	33	
2/4	AmE7	Am	AmE7	Am	AmE7	Am	AmE7	Am	

Cuadro Nro 31. "Sanjuanito".

En el cuadro Nro 31 destacamos:

- Aplicación de los grados: I - V - I, es decir: Am - E7 - Am
- Los compases 30, 31, 32 y 33 (consecuente) de la primera, como de la segunda guitarra, son una imitación exacta del antecedente (compases 26, 27, 28 y 29, con una pequeña variación melódica y rítmica, indicada mediante un círculo). Gráfico 102.

26 27 28 29

Antecedente Allegro (M.M. ♩ = c. 120)

30 31 32 33

Consecuente Imitación



Gráfico 102, “Sanjuanito”, compás 26 al 33.

-Motivo generador y fraseología

El motivo tiene un comienzo tético, construida sobre el quinto grado, ubicado en el compás 26 y 27.

Motivo Generador



Gráfico 103, “Sanjuanito”, compás 26 y 27.

Se halla constituida de 8 compases (compás 26 al 33), dividida en dos semifrases de 4 compases, la segunda semifrase es una imitación de la primera, con una terminación conclusiva.

Estribillo
Allegro
4+4
C

3.4.5.3.3.- Parte A (compás 34 al 45).

-Armonía:

Parte A	
Tono y Modulación Transitoria	
Am CM	Am
Nro, Compás	34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45
2/4	Am CM (G7) CM FM CM E7 Am FM CM E7 Am
	Imitación

Cuadro Nro.32. "Sanjuanito".

En el cuadro 32, destacamos:

a.- La progresión de acordes que se utiliza es la siguiente: Am – CM – (G7) – CM, FM – CM – E7 – Am.



Gráfico 104, "Sanjuanito", compás 37 al 45

En el gráfico 104, los compases 42, 43, 44 y 45, de la primera guitarra, son una imitación exacta de los compases 38, 39, 40 y 41, en la que se conservan los mismos acordes;



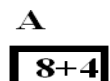
-Motivo generador y fraseología

A Motivo Generator



Measures 34 and 35 of the 'Motivo Generator' section. Measure 34 contains a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter rest, an eighth note B4, a quarter note C5, and an eighth note B4. Measure 35 contains a quarter note A4, an eighth note B4, a quarter rest, an eighth note C5, a quarter note D5, and an eighth note C5. The key signature has one flat (Bb).

Estructurada por 12 compases, con una textura polifónica.


$$\begin{array}{ccccc} 4 & + & 4 & + & 4 \\ \text{Ant.} & & \text{Cons.} & & \text{Imit.} \\ & & \uparrow & & | \end{array}$$

3.4.5.3.4.- Parte B y Extensión de B (compás 54 al 89)

The diagram shows a block **B** containing two sub-blocks. Each sub-block contains the values **8** and **8+2**. An arrow labeled **Imit.** points from the **8+2** of the second sub-block to the **8+2** of the first sub-block. Below the sub-blocks are labels **P1** and **P2** for each, indicating a process or person associated with each sub-block.



-Armonía:

Cuadro Nro.33. “Sanjuanito”.

b.- Las imitaciones en este período las señalamos en el cuadro 33 y en la partitura, en el gráfico Nro. 106

Gráfico 106, “Sanjuanito”, compàs 54 al 61.

-Tenemos en el gráfico: un diseño, (54 y 55) mismo que será imitado, pero a la 8va baja, (compás 56, 57; 60, 61; en un círculo para la primera y segunda guitarra); en el compás 58 y 59 también se da una imitación rítmica de los elementos planteados en el diseño.

-Motivo generador y fraseología

Presenta un comienzo tético, siendo el siguiente:

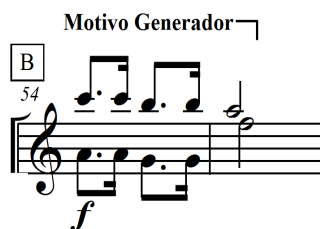
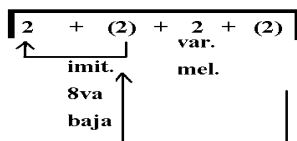


Gráfico 107, “Sanjuanito”, compás 54 y 55 (primera guitarra).

Se halla constituido por 8 compases (54 al 61), en el cual observamos las imitaciones:

B

Periodo 1



Segundo periodo, (compás 62 al 71).

a.- Armonía: esta sección modula al III grado (CM), mismo que alterna con el VII grado (G7) para en lo posterior, concluir en el primer I grado (Am), que se encuentra combinado con el V grado (E7, cuadro 33).

b.- Es una frase irregular (10 compases, del 62 al 71), debido a la última imitación, en el compás 70 y 71. En el círculo se observan las imitaciones melódicas, la primera imitación (compás 64 y 65), se presenta a la 8va baja, en la segunda guitarra, y, la segunda imitación, es exacta (compás 70 y 71) de la primera guitarra, con una variación melódica al final. En la segunda guitarra también hay imitaciones señalados en el gráfico 108.

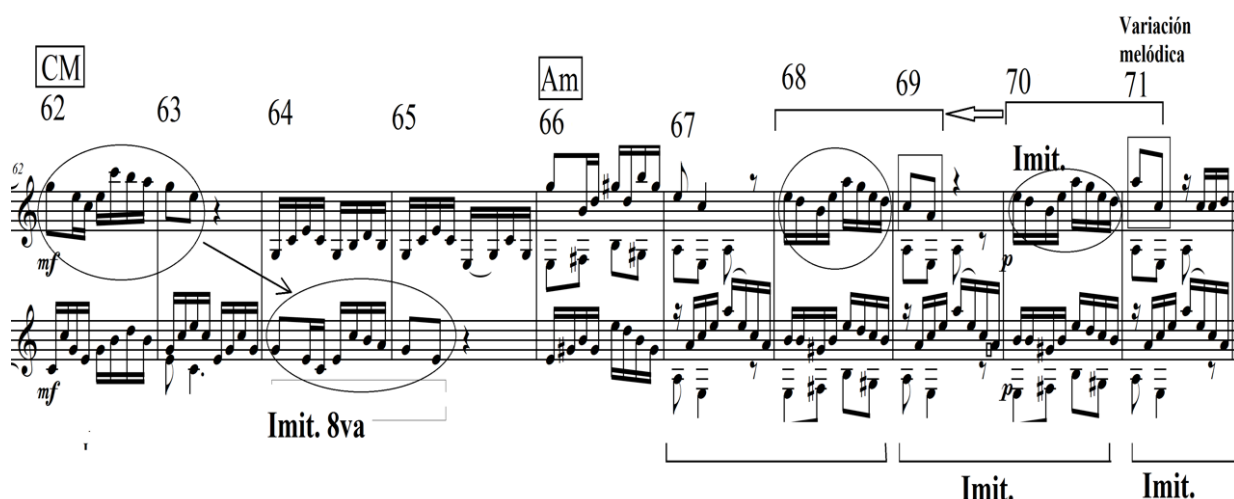


Gráfico 108, “Sanjuanito”, compàs 62 al 71.

Los compases 62 al 71, serán retomados en la extensión de B, de manera idéntica, tanto para la primera como para la segunda guitarra, con lo cual, termina la sección B.

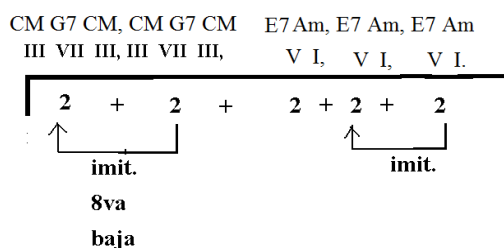
-Motivo generador y fraseología

El motivo tiene un comienzo tético, ubicado en los compases 62 y 63, siendo el siguiente:



Gráfico 109, “Sanjuanito”, compàs 62 y 63 (primera guitarra).

Estructurado de 10 compases, mismos que los hemos subdividido en motivos de dos compases, constituyéndose por lo tanto en 5 motivos, con imitaciones representadas en el gráfico siguiente:





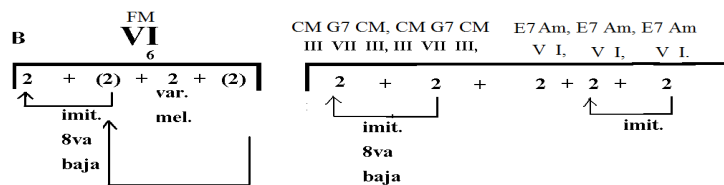
	Extensió B																				
Modulación Transitoria Tono Relativo Mayor									Tono original												
CM Período 1													Am								
Nro.											Climax rit.										
Compàs	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89			
	CMG7	CM	CMG7	CM	FM				CMG7	CM	CMG7	CM	E7	Am	E7	Am	E7	Am			
										Imit. 8va								Imit.			

Cuadro 34, también está dividido en 2 periodos, tratando de encontrar un equilibrio con B, que los comparamos a continuación:

b.- Semejanzas: analizando B y su extensión, vemos que tienen una misma estructura, es decir, tienen un primer periodo de 8 compases, en los cuales varia su división numérica, (estructura) por los recursos (imitaciones) que se utilizan.

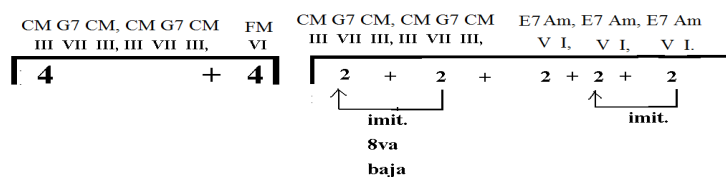
B

Periodo 1 Periodo 2



Extensión B

Periodo 1 Periodo 2



c.- Con relación al segundo periodo, tanto la parte B como su extensión son iguales, teniendo una división motívica de 2 compases, los cuales suman 10, es decir se constituyen en 5 motivos, pero en los cuales se observa que los últimos dos son una imitación, buscando con ello, el equilibrio en cuanto a su estructura.

Direccionalidad Melódica:

Periodo 1



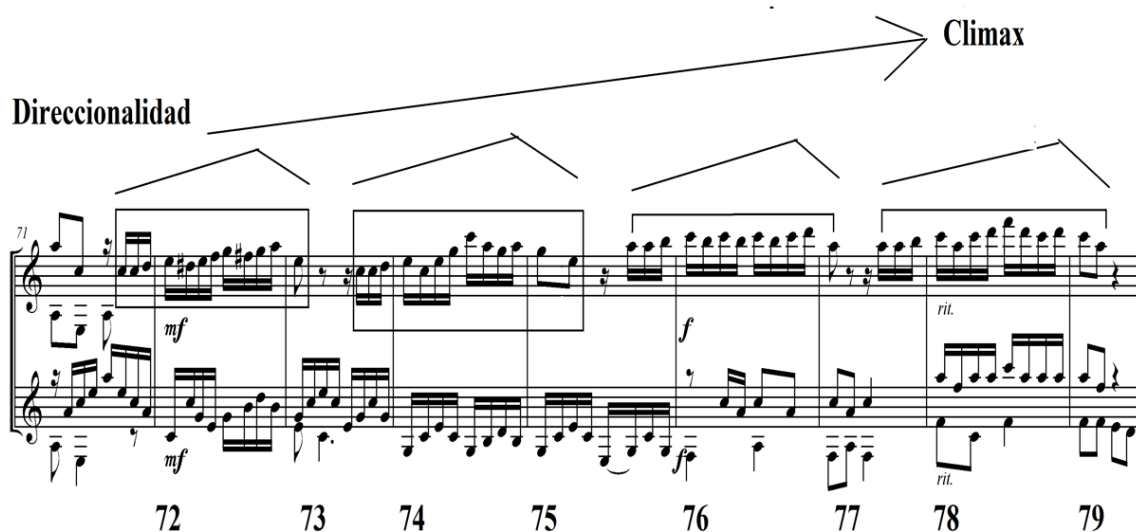
Gráfico 110, “Sanjuanito”, compàs 71 al 75.

Gráfico 110, el Diseño rítmico señalado en el gráfico (alzada del compàs 71 al 75), se vuelve a repetir una vez más en los compases 75 al 79.

Período 1 (extensión B)

Direccionalidad

Climax



72 73 74 75 76 77 78 79

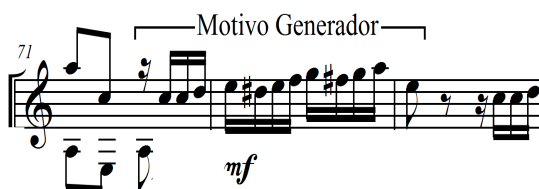
Gráfico 111, “Sanjuanito”, compàs 72 al 79.

Gráfico 111, en el rectángulo, observamos los diseños que serán imitados (rítmicamente), en la primera guitarra teniendo una direccionalidad ascendente, lo cual nos lleva al clímax, caracterizado por un ritardando, (compases 78 y 79).

-Motivo generador y fraseología

El motivo presenta un comienzo anacrúsico, siendo el siguiente:

Motivo Generador



71

mf

Gráfico 112, “Sanjuanito”, compàs 71, 72 y 73.

Dividida en dos períodos: el primero de 8 compases y el segundo de 10 compases, por lo cual, este último es irregular, debido a la imitación que se presenta en los últimos dos compases. Sobre el segundo período es el mismo de B (gráfico 108, compàs 62 al 71), por lo cual sólo graficaremos la fraseología del Período 1, siendo el siguiente:

Extensión

8 8+2

3.4.5.3.5.- Doble Final (Coda opcional, compás 90 al 107).

Final

Estribillo (8) Coda (9)

OPCIONAL

En esta sección, se incluyen dos elementos con los que termina la obra y son: un elemento conocido como es el estribillo; y otro que lo denominamos Coda.

Doble Final																		
Estribillo									Coda									
Tono original																		
Am																		
Nro, Compás	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107
2/4	AmE7	Am	AmE7	Am	AmE7	Am	AmE7	Am	AmE7	AmE7	AmE7	C(7dism)	AmE7	AmE7	E(dism)	F(7dism)	AmE7	Am
									Fin /Entrada Anacrúsica									

Cuadro Nro.35. “Sanjuanito”.

En el estribillo podría ya concluir la obra (en el cuadro 35 marcada con la palabra “Fin”), pero hemos insistido en realizar una coda final, que esta basada en el estribillo con algunas variaciones, en la que se incluye una nueva sección en cuanto a la armonía, que no es propia del sanjuanito, por ello, en la ejecución sería opcional, y dependería del criterio de los intérpretes



Gráfico 113, “Sanjuanito”, compás 98 al 107.

Comienza en la alzada del segundo tiempo del compás 98, hasta el compás 107. La progresión acordal que se utiliza es la siguiente:

I	V	I	V	III (7 dism.)	I	V	I	V (7 dism.)	VI (7 dism.)	I	V	I
Am	E7	Am	E7	C (7 dism.)	Am	E7	Am	E (7 dism.)	F (7 dism.)	Am	E7	Am
99	100	101	102	103	104	105	106	107				

Cuadro Nro.36. “Sanjuanito”.

En la Coda final, hay secuencias de acordes disminuidos, con las cuales se trata de dar una variedad al estribillo. Se han incluido al final ya que, esta puede o no ser ejecutada, rompiendo el esquema propio de este género.

-Motivo generador y fraseología

Presenta un comienzo anacrúsico y es el siguiente:



Gráfico 114, “Sanjuanito”, compás 98 y 99.

-Fraseología

Final

[Estribillo (8) Coda (9)]

Constituida de 9 compases, (compás 99 al 107), es eminentemente una peroración del estribillo, con inclusión de nuevas secuencias acordales y elementos armónicos que únicamente en esta sección aparecen, con la cual concluye la obra.




3.5.- Proceso creativo, análisis estructural y armónico, de la obra “Danza del Jíbaro”.

3.5.1.- Generalidades

Para un mayor entendimiento del contexto social que se quiere expresar con el desarrollo de la obra, es importante analizar lo que debemos entender por el término Jíbaro, en este sentido, en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, se define este término de la siguiente manera:

Jíbaro, ra. .- 1. Se dice del individuo de un pueblo amerindio de la vertiente oriental de Ecuador. 2. Perteneciente o relativo a los jíbaros.

Dentro de las comunidades del Oriente ecuatoriano, existen varias etnias que viven en la selva amazónica, muchas de ellas incluidas en el cuadro presentado en el capítulo I de este trabajo, dentro de las 17 etnias que están asentadas en nuestro territorio y de las cuáles, los jíbaros son el grupo que mayor desarrollo social han alcanzado en el contexto cultural del Ecuador, con importantes personalidades relacionadas al ámbito político de nuestro país, siendo por lo tanto, el que se a caracterizado por conservar sus costumbres y ritos en el devenir del tiempo, razón por la cual, la obra que se presentará, constituye un homenaje a esa persistencia de mantenerse inmutables a los cambios actuales que suceden en el mundo moderno, conservando su idiosincrasia y su desarrollo étnico y cultural. Presenta los siguientes elementos:

TÍTULO DE LA OBRA	GÈNERO	RITMO/COMPÀS	ESTRUCTURA		TONO	TEMPO
"Danza del Jíbaro"	Yumbo	Binario 3/8	BIPARTITA	Introducció	Gm	Allegro
				Parte A	Gm	
				Parte B	Modo Lidio	
				Reexposició	Am	

Cuadro Nro. 37. “Danza del Jíbaro”.

Además analizaremos otros como son:

a.- Modo Lidio

b.- Acordes de Tensión

c.- Tambora

d.- Biacordes (intervalos de quinta justa),

3.5.2.- Textura, Estilo y Movimiento

3.5.2.1.- Textura

La textura que predomina en la presente obra es la Homofónica, tratando de que el ritmo original no se pierda, (♩ ♩) que caracteriza al género “Yumbo”. ya que su carácter marcado es lo que le da “ese aire” guerrero y de danza.

3.5.2.2.- Estilo y Aspecto Melódico

Esta obra toma “un carácter guerrero y ritual”, debido a los siguientes elementos que se utilizan:

a.- Rítmica marcada, mediante la utilización del efecto de Tambora, y una textura homofónica.

b.- Acordes de tensión, y acordes en base de intervalos de 3ras, 4tas, 5tas, y 8vas

c.- Utilización de las escalas pentafónicas, menores, y el modo Lidio.

Con ello, tratamos de mantener el carácter de la obra y no alejarnos de la idea original de este género.

3.5.2.2.1.- Aspecto Melódico

El material melódico se halla elaborado sobre las siguientes escalas:

1.- Pentafónica: que permite evocar y crear ese ambiente característico de este género, que acompañado de un ritmo rápido, le da a la presente obra ese carácter de danza.



Gráfico 115.

2.- Escala menor natural: es decir, incluyendo los grados: II y VI, a las escalas pentafónicas, que carecen de estos grados.

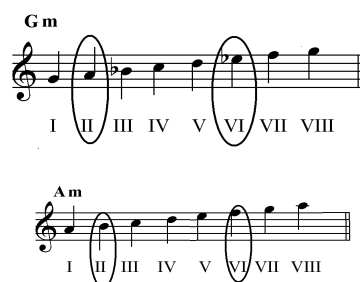


Gráfico 116.

3.- Modo Lidio: sobre F, que tiene como sonido o grado característico al +4, modo que es utilizado en la parte B para llegar al tono de Am, ya que sus características musicales ayudan a resolver a este tono, con el cual termina la obra.



Gráfico 117.

4.- En la melodía se utilizan algunos intervallos de 3ras, 4tas, 5tas, terminando las frases con mordentes, que constituyen ornamentaciones melódicas.



Gráfico 118, "Danza del Jíbaro". Compàs 31 y 32.

Además, se utilizan pequeñas secuencias imitativas en la segunda guitarra, que dibujan un ambiente polifónico en ciertas secciones.

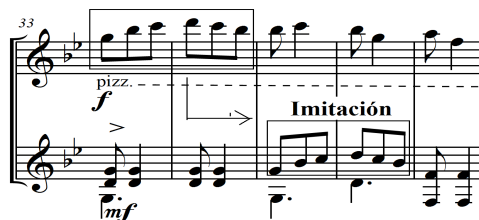


Gráfico 119, "Danza del Jíbaro". Compàs 33, 34, 35, 36 y 37.

3.5.2.3.- Movimiento

Al tener este ritmo un carácter “guerrero y bravío”, va a generar un determinado estado de ánimo en los oyentes, es por ello que, necesita de un movimiento rápido, su velocidad metronómica es de 130 corcheas por minuto.

Compuesta en un compás de 3/8, que posibilita: llevar de mejor forma el ritmo yámbico que este género presenta, así como la acentuación rítmica en los primeros tiempos, esto para el acompañamiento. Debemos decir que el compositor Terry Pazmiño, en uno de sus yumbos denominado “Yumbo Brillante” utiliza 3/8 aplicado a este género de nuestra música.

3.5.3.-Instrumentación

Tomando en cuenta el carácter primitivo de este género y sus características más rítmicas que melódicas, utilizaremos un efecto de percusión denominado “Tambora”, que hace referencia a la imitación del tambor, instrumento que ha sido la base rítmica tanto en la historia de la música como en la danza.

Este efecto se lo obtiene, golpeando -con el dedo pulgar- sobre el puente, a la altura de la cejuela inferior (pieza de hueso que se ubica encima del puente) o sobre las cuerdas, haciendo que se produzca la resonancia de los sonidos que se indican en la partitura.

Se indica de la siguiente manera:



Gráfico 120, “Danza del Jíbaro”. compás 1 y 2.

Francisco Tárrega, aplicó este efecto a sus transcripciones, como es el caso de “Sevilla” de Isaac Albéniz, recreando aspectos técnicos que el género “sevillana” a trazado para la ejecución de la guitarra flamenca.

3.5.4.- Esquema Rítmico



Gráfico 121.

Sobre este punto, en la presente obra predomina una Textura Homofónica, razón por la cual, se trata de respetar el ritmo tradicional que se halla en el presente gráfico, lo único que se cambió fue el compás, por el de 3/8.



Gráfico 122.

Tenemos secciones en las que se presenta únicamente el ritmo yámbico, que la denominamos “Reposo”, esto como referencia a la ausencia de melodía, por ejemplo en la Introducción de esta obra y que la comentaremos oportunamente.

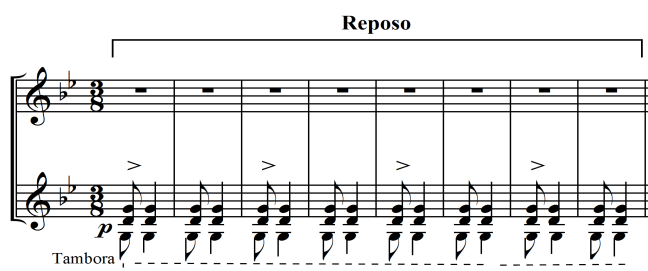
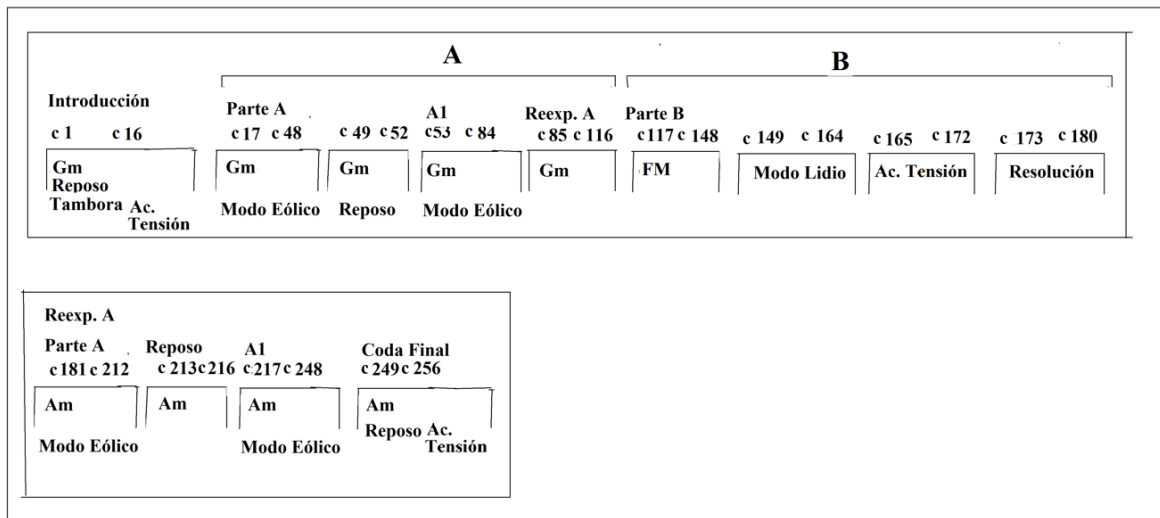


Gráfico 123. “Danza del Jíbaro”, compás 1 al 8 (Introducción)

3.5.5.- Análisis Estructural

3.5.5.1.- Forma

Esta compuesta de forma bipartita, es decir, constituida de dos partes A y B.



Cuadro Nro. 38. “Danza del Jíbaro”.

3.5.5.2.- Otros elementos compositivos

En el gráfico 124, observamos algunos elementos básicos cuya nomenclatura es, círculo para indicar las células.

"Danza del Jíbaro"

Marcelo PACHECO BARRERA

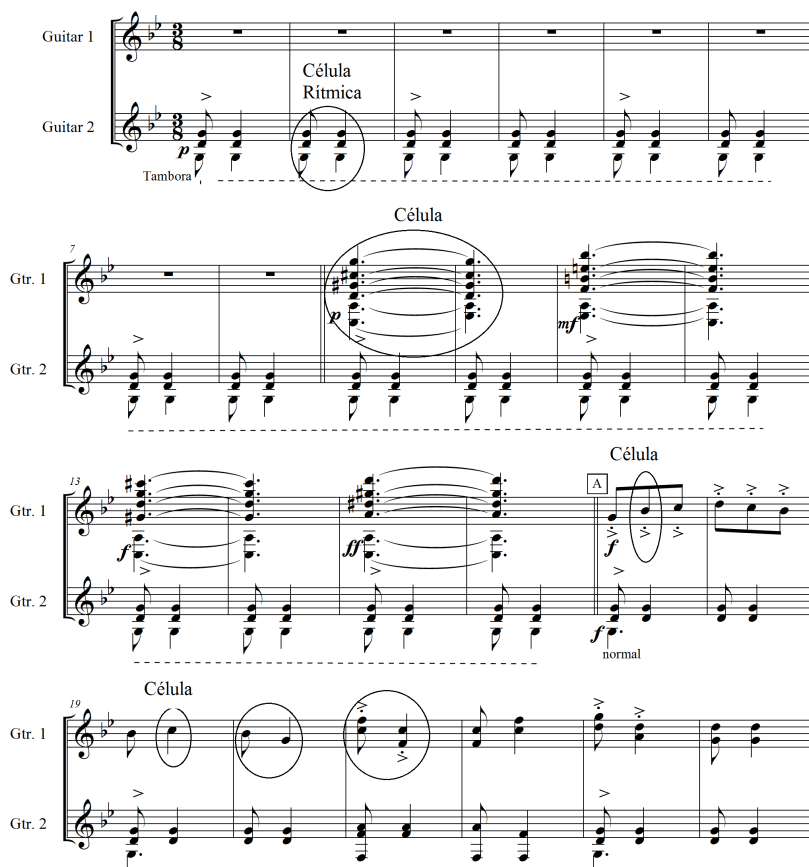


Gráfico 124, "Danza del Jíbaro". Compàs 1 al 24.

3.5.5.3.- Armonía motivo generador y forma

a.- Buscando una sonoridad propia de nuestra música amazónica, evitaremos pasar por el V grado (como dominante), reemplazándolo por el VII grado. Al darse esta sustitución, estamos saliendo del esquema funcional y tonal en cuanto a la resolución de los acordes, por lo cual se ha dado un tratamiento modal, utilizando el eólico ya que se recurre al V grado pero en modo menor, ya nó como acorde de dominante (7), como sucede en lo tonal.

Gm

Sistema Tonal



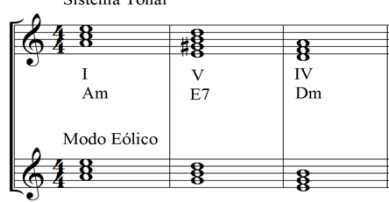
I Gm V D7 IV Cm

Modo Eólico

I Gm VII FM V Dm

Am

Sistema Tonal



I Am V E7 IV Dm

Modo Eólico

I Am VII GM V Em

Gráfico 125.

b.- Existen además, Biacordes (intervalos de cuartas, quinta justas y octavas), que tratan mas bien, en ciertos compases de dar una sensación auditiva neutral, ya que no están definidos como acordes mayores o menores, recrendo el ambiente guerrero que este ritmo encierra en su esencia misma.

4tas 5tas



8vas

Gráfico 126, “Danza del Jibaro”. Compàs 20, 21, 22, 23 y 24.

c.- Acordes de Tensión, mismos que se presentan en la Introducción, Puente Modal (como acorde y de forma arpegiada), y en la Coda final.

Estos acordes están compuestos de dos tritonos, es decir de Cuartas aumentadas y quintas disminuidas, que son inestables y necesitan resolución, causando una atmósfera amenazadora y sigilosa, recreando el ambiente propio de la selva. Además, en medio de los dos tritonos existe un intervalo de 4ta justa, que los separa; acompañada en los sonidos

graves de un pedal con las notas E y A, estos pedales únicamente se presentan en los acordes introductorios.

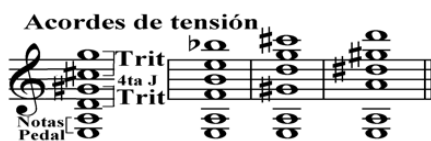


Gráfico 127.

d.- Sección Modal, el Modo Lidio tiene su grado característico que es +4, no presenta ninguna alteración en ascenso o descenso (+ o-). Se diferencia de la escala de FM ya que esta última, tiene en su estructura el Bb, por lo cual presenta un cambio de armadura.

Analizando la relación que existe entre el sonido tónica y el grado característico, (I y IV grado), se observa que existe un tritono (es decir 3 tonos), razón por la cual hemos construido los acordes de tensión utilizando este intervalo propio del modo Lidio.

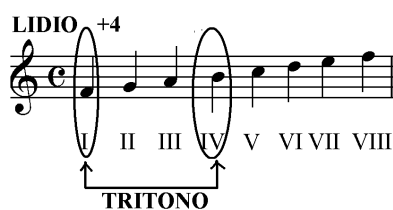


Gráfico 128.

e.- Se utilizan los acordes característicos del modo lidio que se forman en los grados II - IV (a cuatro voces, para formar el acorde semidisminuido) y VII, sin dejar de lado el I grado, que produce la sensación de conclusión. Gráfico 129.



Gráfico 129.

Con estas consideraciones, analizaremos las secciones que la constituyen.

3.5.5.3.1.- Introducción (compás 1 al 16).

Una característica de este género es la presencia muy marcada del ritmo yámbico, es por ello que, en muchas composiciones, a manera de estribillo se presenta una sección en la que únicamente se ejecuta el ritmo, dando a la obra un descanso melódico que anuncia la entrada de otros elementos ya sean melódicos o rítmicos, a la cual la denominamos como “Reposo”, pudiendo entenderse como un descanso para el ejecutante de la melodía y a su vez “un respiro” para el oyente.

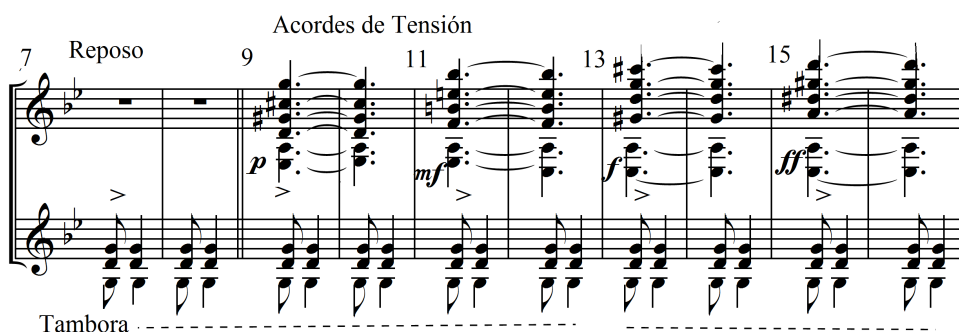
-Armonía:

		Introducción Allegro ♩=130															
Tono original																	
Gm																	
Nro, Compàs		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
3/8	1 Guit	Acordes de Tensión								Reposo							
	2 Guit	Tambora		Gm													

Cuadro Nro. 39. “Danza del Jíbaro”.

El cuadro Nro. 39 muestra:

a.- Esta sección se asienta sobre el primer grado (Gm), la segunda guitarra utiliza el efecto de Tambora, marcando el ritmo yámbico, mientras que la primera guitarra comienza en el compás 9, con una sucesión de “Acordes de Tensión”, que se detalla en el siguiente gráfico:



7 Reposo 9 Acordes de Tensión 11 13 15

Tambora

Gráfico 130, “Danza del Jíbaro”. Compás 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 y 16.

-Motivo generador y fraseología

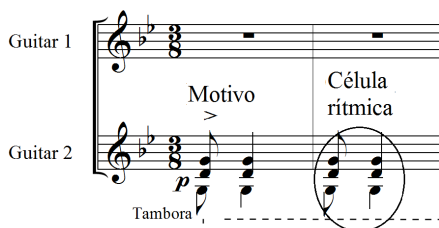


Gráfico 131, “Danza del Jibaro”. Compás 1.

Basado en la estructura rítmica (gráfico 122), manifestaremos que se trata de un “Motivo Rítmico”, con un comienzo tético, ubicado en el compás 1.

Constituida de 2 periodos de 8 compases, en el primero se presenta un efecto que en la guitarra se lo denomina “tambora”, para producir un sonido similar al de un tambor, siguiendo la estructura rítmica de este género; en el segundo periodo se incluye sobre este efecto, una sucesión de acordes que tratan de generar tensión.

Introducción
M=130
8+8
Tambora

3.5.5.3.2.- Parte A (compás 17 al 48).

-Armonía:

Parte A	
Tono original (Modo Eólico)	
Gm	
Reposo	
Nro, Compás	
17 18 19 20 21 22 23 24	25 26 27 28 29 30 31 32
33 34 35 36 37 38 39 40	41 42 43 44 45 46 47 48
49 50 51 52	
3/8	
Gm	FM Gm
Gm	FM Gm
Gm	FM Gm
Gm	FM Gm

Cuadro Nro.40. “Danza del Jibaro”.

Presenta una cadencia en la que tratamos de evitar el quinto grado: I-VII-I, es decir, Gm-FM-Gm, por lo cual decimos que está en un modo eólico, gráfico 132.



Gráfico 132, “Danza del Jíbaro”. Compàs 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23 y 24

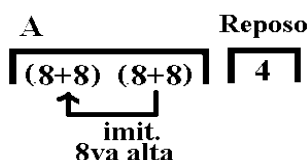
-Motivo generador y fraseología

Tiene un comienzo tético, con una direccionalidad ascendente y descendente y es el siguiente:



Gráfico 133, “Danza del Jíbaro”. Compàs 17 y 18.

Se presenta el tema principal en 2 periodos de 8 compases, mismos que serán desarrollados en las siguientes secciones; seguidos de 2 periodos más de 8 compases cada uno, y que constituyen una imitación a la 8va alta de los 2 anteriores de esta misma sección.



Reposo (compàs 49 al 52).

En algunas grabaciones sobre este género o ritmo ecuatoriano, los compositores dejan un espacio en donde se presenta exclusivamente el ritmo, ya sea con instrumentos de percusión o con instrumentos de cuerda, en el caso de la guitarra, se utilizan los sonidos graves, con acordes de quinta (biacordes o intervalos de quinta justa), con pizzicato, con lo cual se produce un sonido apagado, con un registro que se apega al efecto sonoro requerido.

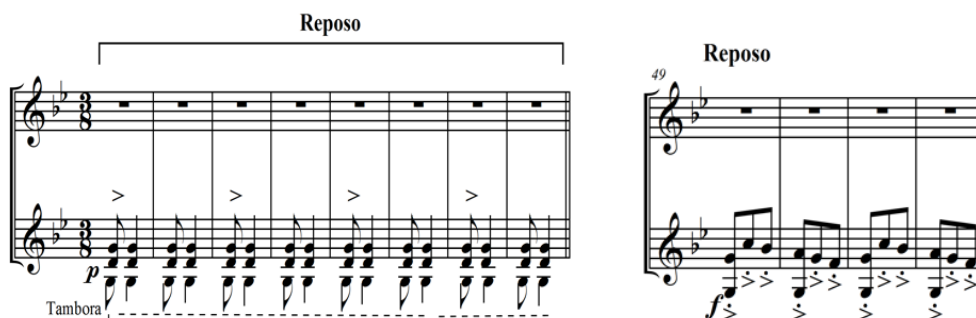


Gráfico 134, “Danza del Jibaro”. Compàs 1 al 8, 49 al 52.

Denominaremos “Reposo” o “punto de reposo”, a la sección en donde la primera guitarra descansa, con una ausencia de melodía, y mas bien, se insistirá en el ritmo, presente en la segunda guitarra ya sea, utilizando el efecto de Tambora, o Biacordes de quinta. Puede ser corta o larga (2, 4, u 8 compases).

A1 (compàs 53 al 84).

Tono original (Modo Eólico)	
Gm	
A1	
Nro, Compàs	53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84
3/8	Gm FM Gm Gm Gm FM Gm

Cuadro Nro. 41. “Danza del Jibaro”.

Presenta las mismas características del Modo Eólico, es decir los grados I-VII-I. Cuadro 41.

-Motivo generador y fraseología

El motivo tiene un comienzo tético, con una direccionalidad descendente, ubicado en el compàs 53 y 54 y es el siguiente:

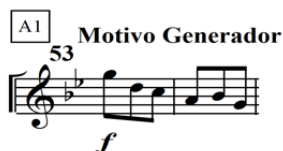
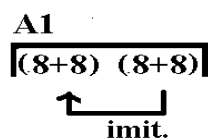


Gráfico 135, “Danza del Jibaro”. Compàs 53 y 54.



Dividida en dos secciones de 16 compases cada una, con divisiones periódicas de 8 compases (53 al 68, 69 al 84), que a manera de una variación de A, van afianzando el tema.



La segunda sección, es una imitación de los dos periodos anteriores, pero en los cuales se cambia el colorido tímbrico, utilizando “Sull Ponticello” (Sobre el Puente), que consiste en tocar a la altura del puente, para de esta forma, conseguir otro color en el sonido, “mas metálico”, y dar al oyente otra tímbrica.

Reexposición de A (compás 85 al 116).

Armonía:

Reexposición Parte A																																	
Tono original (Modo Eólico)																																	
Gm																																	
Nro, Compàs	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	
3/8	Gm		FM	Gm	Gm		FM	Gm	Gm		FM	Gm	Gm		FM	Gm	Gm		FM	Gm	Gm		FM	Gm	Gm		FM	Gm	Gm		FM	Gm	Gm

Cuadro Nro. 42. “Danza del Jíbaro”.

Con secuencias modales eólicas: I – VII – I, que ya fue tratada. Cuadro 42.

-Motivo generador y fraseología

Con las mismas características que se manifestó cuando se trato sobre la parte A.



Gráfico 136, “Danza del Jíbaro”. Compás 85 y 86.

Esta última reexposición, ya no será imitada como sucedió en A.

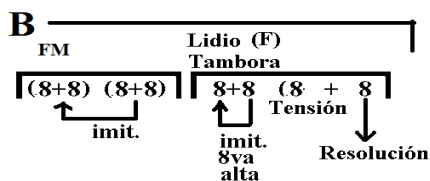
Reexp.

A

(8+8)

3.5.5.3.3.- Parte B (compás 117 al 180).

Es una sección extensa en la que a manera de resumen, aplicamos todos los recursos empleados siendo: dinámicas, timbres, tambora, acordes de tensión e imitaciones, modo lidio (marcado como FM en el diagrama) y resolución.



Tono o Modo																																												
FM															Modo Lidio															Resolución														
117 al 148					149 150 151 152 153 154 155 156 157 148 159 160 161 162 163 164										165 166 167 168 169 170 171 172 173174 175 176 177 178 179 180																													
FM					GM					Em					$B^{\flat 7}$					Em					$B^{\flat 7}$					GM					Acorde de Tensión									
					Tambora																																							
Sección 1					2										3										4																			

Cuadro Nro. 43. "Danza del Jíbaro".

Para el análisis del cuadro Nro. 43, lo hemos dividido en cuatro secciones que las detallamos a continuación.

Sección 1, utilizamos una armonía estable, que descansa sobre un acorde de FM, en modo Lidio (razón por la que se cambió la armadura), va desde el compás 117 al 148.

-Motivo generador y fraseología

El motivo inicia a partir del compás 117, con un comienzo tético, direccionalidad descendente y es el siguiente:



Gráfico 137, "Danza del Jíbaro". Compás 117 y 118.

Constituido de periodos de 8 compases, utilizan imitaciones, contruidos sobre el modo citado, pero con un cambio de timbre en el instrumento, mediante el recurso “Sull Ponticello”.

Sección 2, también en modo lidio (compás 149 al 164) utiliza acordes característicos del mismo, es decir, se construyen los acordes sobre los grados II - IV y VII; GM - B semi-disminuido y Em. Ver gráfico 129, en la partitura gráfico 138.

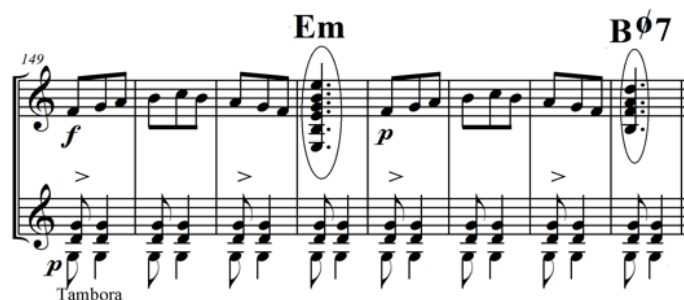


Gráfico 138, “Danza del Jíbaro”. Compàs 149 al 156.

Sección 3, en la que aparecen acordes de tensión que anuncian el fin de la misma y que por su estructura inestable ayudarán a llegar al nuevo tono, estructura que ya se explicó en el gráfico 127. Comprende desde el compás 165 al 172. Gráfico 139.



Gráfico 139, “Danza del Jíbaro”. Compàs 165 al 172.

Sección 4, que la denominamos como Resolución, se trata de una sucesión en forma de arpeggio (utilizando acordes de Tensión), que dan paso a la última reexposición de A y A1.

-Resolución



Gráfico 140, "Danza del Jíbaro". Compàs 173 al 180.

A manera de Puente, nos lleva a la reexposición.

3.5.5.3.4.- Reexposición A (Am) (compàs 181 al 256)

		Reexposición Parte A			
		Modulación Transitoria			
		Am	Reposo	A1	Coda Final Reposo
Nro, Compàs		181 al 212	213 214 215 216	217 al 248	249 250 251 252 253 254 255 256
Cadencia		Am G7 Am		Am G7 Am	1 Guit. Acordes de Tensión Am
			Am		2 Guit. Am

Cuadro Nro. 44. "Danza del Jíbaro".

Es una reexposición de A, pero ha modulado a Am. Utiliza las secuencias de Am-G7-Am, se reexpone lo planteado en A y A1, para finalizar con una Coda Final en la que utilizamos acordes de Tensión. Ver cuadro 44.

-Motivo generador y fraseología

El motivo tiene un comienzo tético, ubicado en el compàs 181 y 182.

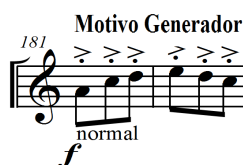
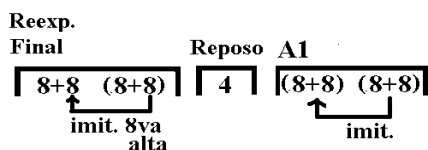


Gráfico 141, "Danza del Jíbaro". Compàs 181.

Esta en Am, reexponiendo nuevamente las partes: A, reposo, A1, con las mismas características que las anteriores.



3.5.5.3.5.- Coda Final

Comienza con dos compases de Reposo, para continuar con una sucesión de arpeggios y acordes de tensión, acompañada del ritmo base, para concluir en el primer grado Am7. Gráfico 142.

Reposo Acordes de Tensión Am7



Gráfico 142, “Danza del Jíbaro”. Compàs 249 al 256.

Se halla constituida de ocho compases.








3.6.- Proceso creativo, análisis estructural, armónico, contexto social, de la obra “Invocación, y Danza”.

Se ha compuesto en forma libre, en cuanto a su melodía, armonía y ritmo, buscando eludir esquemas tonales que caracterizan a nuestra música ecuatoriana. Como manifestamos en un capítulo anterior, para considerar una obra como ecuatoriana, se necesita que “el compositor”, sea nacido en nuestro territorio. Por lo cual, en la presente obra musical tratamos de exponer “un sentir propio” sobre nuestra música, en lo que concierne al tratamiento armónico, melódico y de ritmo, sin que necesariamente las mismas tengan resoluciones tonales a grados característicos que, hasta cierto punto hace que la música sea repetitiva en cuanto a cadencias y movimientos de voces, así como a ritmos continuos y estables.

La obra describe ritos que se han podido captar en algunos documentales en la T.V. sobre pueblos que conservan, hasta el día de hoy, ciertas costumbres ceremoniales, que los vinculan con la naturaleza, agradeciendo por todo lo que les brinda para sobrevivir, buscando un equilibrio y un desarrollo con la misma.

3.6.1.- Generalidades: “Invocación”.

TÍTULO DE LA OBRA	GÉNERO	RITMO/COMPÁS	ESTRUCTURA	TONO	TEMPO
"Invocación"	Libre	Cuaternario 4/4	Exposición	Em	 =108
			Desarrollo		 =120
			Reexposición		 =108

Cuadro Nro. 45. “Invocación”

Dentro de la estructura nos centraremos en aquellos elementos repetitivos, más que los armónicos.

3.6.2.- Estilo, aspecto melódico y movimiento.

3.6.2.1.- Estilo

En cuanto a la obra “Invocación”, señalaremos su carácter eminentemente minimalista, pues, las múltiples repeticiones que existen de células y motivos, tanto rítmicos como melódicos, se encuadran perfectamente en la definición que señalaremos a continuación:



*“Minimalismo, estilo de composición de finales del siglo XX de gran influencia, también descrito como música de sistemas, música de proceso o música repetitiva. En este estilo, un material rudimentario, a menudo tonal o de escalas y con un pulso fuerte y regular, se repite durante extensos periodos de tiempo, con mínimas variaciones”.*⁴⁵

Tom Johnson considera a la música minimalista como: *“una categoría extendida y diversificada que incluye, por definición, toda la música que funcione a partir de materiales limitados o mínimos; las obras que utilizan solamente algunas notas, solamente algunas palabras, o bien las obras escritas para instrumentos muy limitados, como címbalos antiguos, ruedas de bicicleta o vasos de wisqui. Ello incluye las obras que sostienen un simple gruñido electrónico durante largo rato. Las obras exclusivamente constituidas de grabaciones de ríos o cursos de agua. Las obras que evolucionan en ciclos sin fin. Las obras que instalan un muro estático de sonidos de saxofón. Las obras que implican un largo lapso de tiempo para evolucionar de un tipo de música a otro. Las obras que abarcan todas las alturas posibles a condición de que estén comprendidas entre do y re. Las obras que reducen el tempo hasta dos o tres notas por minuto”.*⁴⁶

Tomando en consideración los elementos que estructuran los conceptos anteriores, estos nos ayudan a decir que la obra en mención se encuentra enmarcada en el mismo, ya que en distintas secciones de la obra, se presentan pasajes con un eminente carácter minimalista, basados en la repetición persistente de células rítmicas y melódicas, que analizaremos en líneas posteriores.

3.6.2.2.- Aspecto Melódico

Basado en motivos, células melódicas y rítmicas que se repiten, pero, en las cuales se utilizan dinámicas y timbres, buscando hallar un contraste, para que de esta forma no se

⁴⁵ Microsoft ® Encarta ® 2009. © 1993-2008 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

⁴⁶ JOHNSON, Tom, “Vocabulaire de la Musique Contemporaine”, editado por Minerve, 1992, Francia, pag. 91. <http://www.editions75.com/Articles/vocabulairespanish.html>



torne monótono ni incoherente el diálogo musical, tanto para el escucha como para el ejecutante.

3.6.2.3.- Movimiento

Está compuesto de 2 movimientos: Moderato y Allegro.

Moderato: situado en la exposición y reexposición, con una marcación metronómica de 108 negras por minuto.

Allegro: únicamente en el Desarrollo, con una marcación metronómica de 120 negras por minuto.

3.6.2.3.1.- Agógica

En cada uno de estas secciones se utilizan elementos referentes a la agógica como son “acelerandos”, “ritardandos” y “a tempo”, que ayudan a evitar la monotonía rítmica y melódica que produce las repeticiones de ciertos motivos.

3.6.3.- Instrumentación

En cuanto a este punto, al tener un carácter repetitivo de motivos y células, se ha tratado de utilizar efectos, cambios tímbricos propios de la guitarra, dinámicas y agógicas, constituyéndose los mismos como elementos importantes en la ejecución de esta obra.

3.6.4.- Esquema Rítmico

Este primer momento “invocación”, no está fundamentado en ningún ritmo que este catalogado dentro de los géneros de música ecuatoriana conocida, se trata entonces, de una composición libre, que se inspira en una concepción propia de describir aquellos ritos de algunos pueblos del Ecuador.

3.6.5.- Análisis Estructural

3.6.5.1.- Forma

La estructura de esta composición es la siguiente: Exposición, Desarrollo y Reexposición.



Exposición		Desarrollo						Reexposición	
c 1	c 16	c 17		c 49				c 50	c 54
Em		CM	Em(9)	F#m	CM	Em(9)	Em	CM	Em(9)
		Tema Principal		Tema 1	Tema Principal		Tema 2	Tema Principal	

Cuadro Nro. 46. “Invocación”

3.6.5.2.- Otros elementos compositivos

La Repetición

En esta obra se aplicará un recurso, que hasta cierto punto puede considerarse esencial, como es el de la Repetición. Por ello, nos centraremos en el análisis de aquellos elementos que se repiten o son imitados ya que siendo esta una característica del Minimalismo conviene que sea resaltada.

Sobre la Repetición, el tratadista Joaquín Zamacois nos dice: “*Al igual que pueden repetirse las fórmulas rítmicas, también pueden repetirse las melódicas ...ya tengan las mismas la categoría de simple miembro de subperíodo, ya la tengan de subperíodo o de período. La repetición puede ser o no inmediata. Cuando se repite o se reexpone un periodo, no siempre se hace de modo integro, o sea, que unas veces las repeticiones o las reexposiciones son parciales, y otras, totales. Tampoco se respeta la absoluta exactitud, pues se admiten con las leves modificaciones que no desvirtúan lo característico del ritmo y de la línea de sonidos*”.⁴⁷

En las repeticiones utilizamos dinámicas, efectos tímbricos, y cambios de agógica, para que no se tornen muy monótonas buscando la coherencia de las ideas musicales que se exponen determinando que estos motivos y células tengan otro efecto para “el escucha”

⁴⁷ ZAMACOIS, Joaquín, “Curso de Formas Musicales”, Editorial “Labor”, 5ta edición, Barcelona-España. 1990., pag. 17.

3.6.5.3.- Armonía, motivo generador y fraseología.

Sobre este elemento de la música de mucha importancia, en esta composición se ha procurado que la misma sea estable ya que el acorde base sobre el cual se busca reposo es el de Em, y, mas bien, hemos procedido a agregar sobre éste, como procedimiento de ampliación, intervalos disonantes y consonantes tratando de conseguir elementos sonoros de tensión y de calma para el escucha. Es por ello que, no se podría hablar propiamente de una sucesión o cadencias acordales, ya que las voces distribuídas tanto en la primera y segunda guitarra se complementan, y están ligadas a un centro tonal que es el acorde de E, con algunas posibilidades que este nos ofrece.

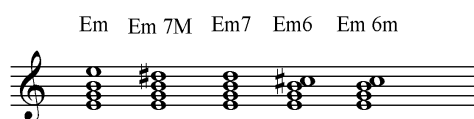


Gráfico 143.

Entonces, se trata de una armonía estable, cimentada en intervalos de tensión y sucesiones cromáticas, que no amerita un análisis profundo.

3.6.5.3.1.- Exposición

Exposición	
♩ = 108	
Tono original	
Em	
Nro, Compás	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16
4/4	Em

Cuadro Nro. 47. "Invocación"

Este tema comienza en una sucesión de arpeggios, con movimientos melódicos mínimos, sobre un acorde estable, tratando de dar tensión y un efecto de color a ese acorde estático, que va acompañado de los sonidos en la nota B (si).

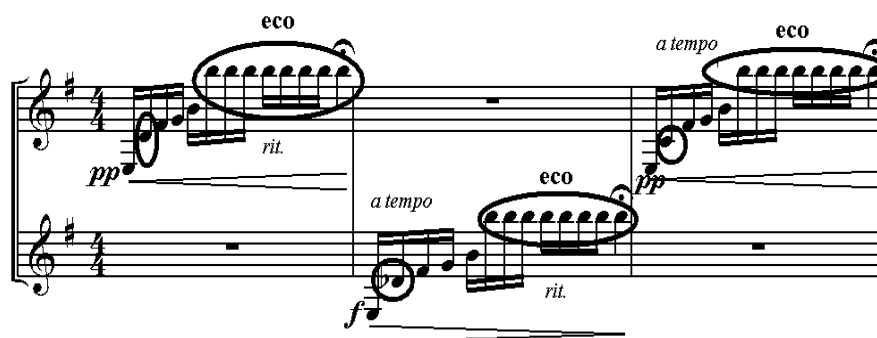


Gráfico 144, “Invocación”. Compás 1, 2 y 3.

Elementos repetitivos presentes en esta sección

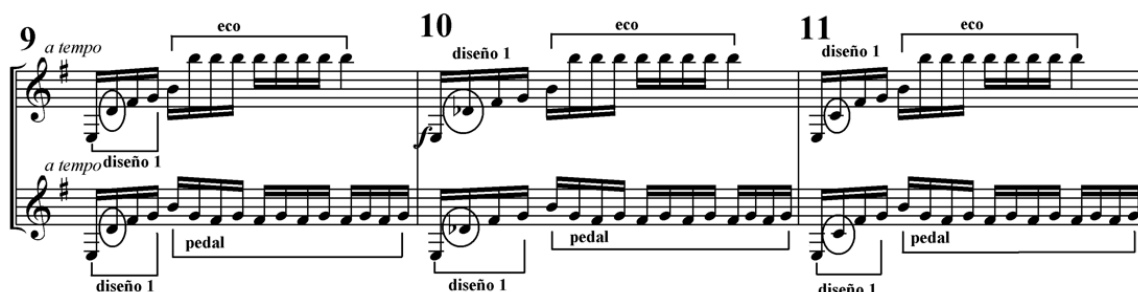


Gráfico 145, “Invocación”. Compás 9, 10 y 11.

Diseño 1.- Cuya repetición se da en 3 compases, presentan variaciones en la segunda nota del grupo de semicorcheas [primeros tiempos de la primera y segunda guitarra], y se caracterizan por el descenso cromático denominado como “cliché”, (que consta representado dentro de un círculo); el resto de sonidos de esas cuartillas, son idénticos. Esta ejemplificación se repite también en otros compases de la obra.

El eco.- recurso musical importante en esta sección, se presenta en los compases 9, 10 y 11 de la primera guitarra, provocando un efecto de eco, que se lo define de acuerdo al tratadista Zamacois como: “*Repetición inmediata de un grupo de notas, de forma que se*

imite el fenómeno acústico a que hace referencia la denominación ”⁴⁸, que en la presente obra, se consigue, mediante el uso de la dinámica utilizada en éstos motivos.

Pedal rítmico y melódico.- que complementa al eco y se halla ubicado en el segundo, tercero y cuarto tiempo de los compases 9, 10 y 11, en la segunda guitarra.

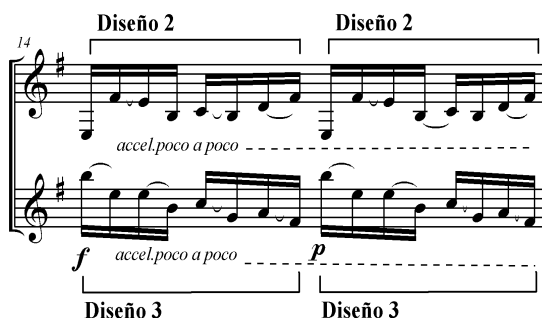


Gráfico 146, “Invocación”. Compás 14.

Diseño 2.- que presenta una agógica, la cual va a acelerar este diseño en los siguientes compases (14, 15) para dar una variedad a esas continuas repeticiones que determina el final de la exposición.

Diseño 3.- complementa al diseño 2 con las mismas características agógicas.

-Motivo generador y fraseología

El motivo tiene un comienzo tético, ubicado en el compás 1.



Gráfico 147, “Invocación”. Compás 1.

Constituida de dos periodos de 8 compases

⁴⁸ ZAMACOIS, Joaquín, “Curso de Formas Musicales”, Editorial “Labor”, 5ta edición, Barcelona-España. 1990., pag 38

Exposición
M= 110
8+8

En el primero, se observa una alternancia del tema en las dos guitarras, a manera de pregunta y respuesta. Gráfico 148.

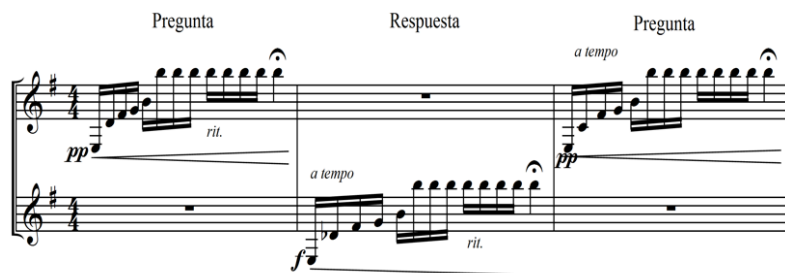


Gráfico 148, "Invocación". Compás 1, 2 y 3.

En el siguiente periodo (compás 9 al 16), el tema ya no se alterna con la segunda guitarra, sino mas bien, ésta, refuerza el tema con un comienzo al unísono que va a terminar con un pedal en las notas F# y G, y que acompaña al eco que se produce en la primera guitarra. Ver el gráfico 149.

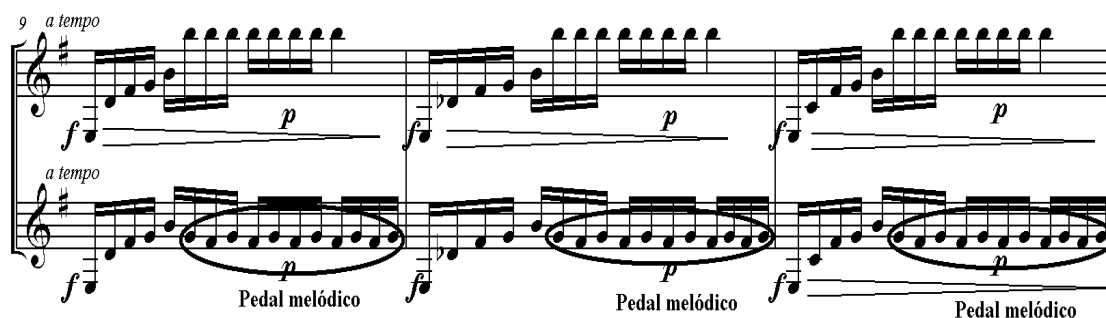


Gráfico 149, "Invocación". Compás 9, 10 y 11.

3.6.5.3.2.- Desarrollo (compás 17 al 49).

Constituido de un Tema Principal (TP), Tema 1 (T1) y un Tema 2 (T2), cada uno utiliza elementos rítmicos y melódicos diferentes, el orden de aparición de los mismos lo observamos en el siguiente cuadro.

-Fraseología

Desarrollo					
M= 120					
8	4	8	4	8	
TP	T1	TP	T2	TP	



Los temas 1 y 2 nos permite una transición al TEMA PRINCIPAL.

		Desarrollo																																
		♩=120																																
		Tono original																																
		Tema Principal								Tema 1				Tema Principal								Tema 2				Tema Principal								
Nro,	Compàs	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49
4/4		CM				Em(9)				F#m				CM				Em(9)				Em				CM				Em(9)				

Cuadro Nro. 48. “Invocación”

Elementos repetitivos presentes en esta sección

Tema Principal (compàs 17 al 24)



Gráfico 150, “Invocación”. 17 y 18.

Diseño 4.- Este diseño es el que más se repite en esta sección, por ello, se trata de un motivo importante, especialmente por sus características politonales, mientras en la primera guitarra se construye un motivo que se basa en el acorde de CM, con la inclusión del D#, como sonido de tensión, en la segunda, se mantiene el tono original, que es el de Em.

Tiene dinámicas y articulaciones, tratando de buscar el contraste y dando color a ese motivo, el cual siempre va a ser escuchado en seis compases (del 17 al 22).

Diseño 5.- Conformada por un pedal con características repetitivas, el cual se extiende desde el compàs 17, 18, 19 y 20.

-Motivo generador y fraseología

El motivo tiene un comienzo tético, constituido de 8 compases.



Gráfico 151, “Invocación”. Compás 17.

Tema 1 (compás 25 al 28)

Diseño 6 y 7.- también se repite en los compases 25 y 26, de la primera y segunda guitarra.



Gráfico 152, “Invocación”. Compás 25.

El diseño 7, está construido sobre el segundo grado, es decir el acorde que se forma sobre éste, es de F# semidisminuido, seguido de una secuencia de sonidos diatónica descendentes, como consta en el gráfico 152 dentro de un círculo. El asterisco (* gráfico 153), señala el sonido que hace diferente, el diseño 1 del diseño 2; siendo repetidos en los siguientes 3 compases, combinados con otras dinámicas, para tratar de dar un cambio de color sonoro a éstos diseños.

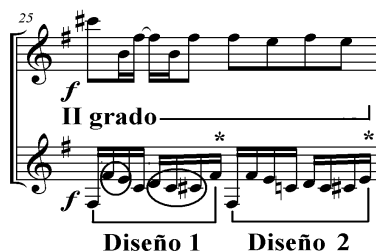


Gráfico 153, “Invocación”. Compás 25.

-Motivo generador y fraseología

El motivo tiene un comienzo tético, ubicado en el compás 25.



Gráfico 154, “Invocación”. Compás 25.

Tema 2 (compás 37 y 38)

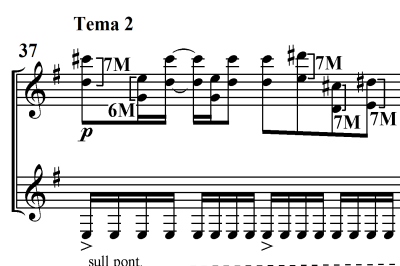


Gráfico 155, “Invocación”. Compás 37.

Va desde el compás 37 al 38, se utilizan intervalos de 7ma mayor, acompañados de una 6ta mayor, que se mueven de manera directa tratando de crear inestabilidad, de tal manera que se constituye en una variación del tema 1, ya que mantiene la estructura rítmica de la primera guitarra y por consiguiente de la melodía. En la segunda guitarra, se observa un pedal rítmico sobre el sonido E, en semicorcheas, buscando un centro tonal, que al ser estable, trata de evitar choques que podrían darse con los sonidos de la primera guitarra. Gráfico 155.

-Motivo generador y fraseología

El motivo tiene un comienzo Tético, que se repite de manera idéntica en el compás 38



Gráfico 156, “Invocación”. Compás 37.

Tema 2 a (compás 39 y 40)

Este se presenta de manera idéntica, al tema 2, (compás 37 y 38) pero con la diferencia de que, en la segunda guitarra se utiliza acentuaciones en otras fracciones de tiempo (ver segunda guitarra). Gráfico 157.

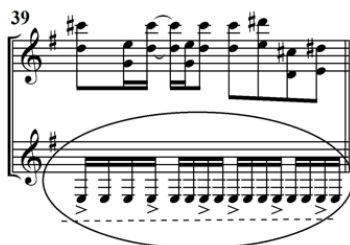


Gráfico 157, "Invocación". Compás 39.

El Tema 2 y 2a, tienen un centro de gravedad que es el E, que esta ejecutado por la segunda guitarra.

3.6.5.3.3.- Reexposición

		Reexposición				
		♩ = 108				
		Tono original				
		Em				
Nro. Compás		50	51	52	53	54
4/4		Em		Em(9)		

Cuadro Nro. 49. "Invocación"



Gráfico 158, "Invocación". Compás 50 al 54.

Tiene un centro tonal en Em, resume la exposición en 5 compases, con la cual termina la obra. Se encuentra fundamentado en el principio de disminución, es decir es una reexpo-




sición no de 8 compases sino de 5 compases, resumiendo y presentando motivos rítmicos y melódicos que fueron los más importantes del primer tema de esta obra.

Reexp.
M= 110
5



3.7.- Proceso creativo, análisis estructural y armónico de la obra “Danza”

3.7.1.- Generalidades

TÍTULO DE LA OBRA	GÈNERO	RITMO/COMPÀS	ESTRUCTURA		TONO	TEMPO
"Danza"	Yumbo	Binario 3/8	BIPARTITA	Introducción	Dm	Allegro  = 100
				Parte A	Dm D dórico	
				Parte B	FM	
				Reexposición	Dm D dórico	

Cuadro Nro. 50. “Danza”.

Analizaremos otros elementos como son:

a.- Pedales rítmicos

b.- Combina el tono de Dm con D dórico. Hemos optado por no utilizar la armadura de Dm, ya que toda ella gira en torno a D dórico.

c.- Melodía Pentafónica.

d.- Acordes de Tensión o Bimodal

3.7.2.- Textura, estilo y movimiento

3.7.2.1.- Textura

Esta composición tiene una textura Homofónica ya que se puede apreciar una melodía principal con un acompañamiento, mismo que utiliza “pedales” y la rítmica propia del Yumbo.

3.7.2.2.- Estilo y aspecto melódico

Utilizamos un cambio de Scordatura 6ta = D, es decir bajando un tono a la sexta cuerda. El cambio de afinación lo realizamos para producir el pedal que ayuda a obtener un efecto sonoro sobre el cual gira toda la obra. Este pedal lo encontramos en una composición del Renacimiento, titulada “Saltarello”, de Vincenzo Galilei. A continuación un fragmento.

"Saltarello"

6ta=D Allegro Vizenzo Galilei

Guitar



Gráfico 159, "Saltarello".

3.7.2.2.1.- Aspecto Melódico

En la elaboración melódica utilizamos:

a.- Escalas menores de Dm, es decir con el Bb.

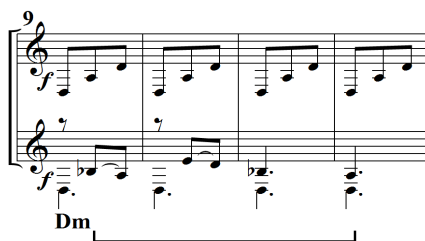


Gráfico 160, "Danza". Compás 9 al 12.

b.- Escala de D dórico, es decir con el B natural, es por ello que no hay la armadura de Dm.

Modo Dórico

Grados

Característicos I II IV VI

Dm Em GM

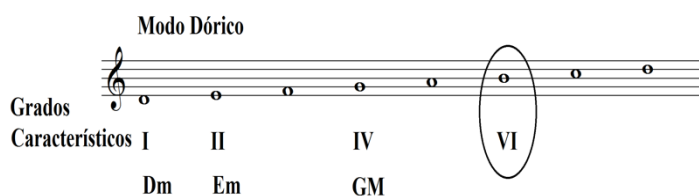


Gráfico 161.

c.- Secciones melódicas pentafónicas, como es el caso de la parte B en la primera guitarra.

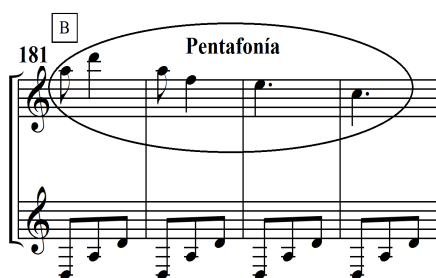


Gráfico 162, “Danza”. Compás 181.

d.- Pequeñas secciones cromáticas, como es el caso de la parte a1 (compases 17, 18 de la primera y segunda guitarra), en las que se utiliza a manera de segunda voz, intervalos de 7M (Parte A, gráfico 163), cuartas en la parte B (gráfico 164) y terceras en B1 (gráfico 165), así como sus posteriores reexposiciones.

Parte A (Intervalos de 7M)

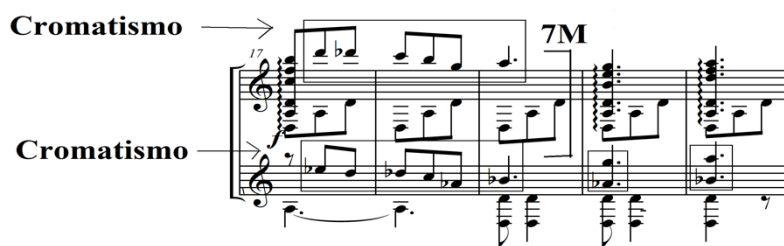


Gráfico 163, “Danza”. Compás 17 al 21.

Parte B (Intervalos de 4J)

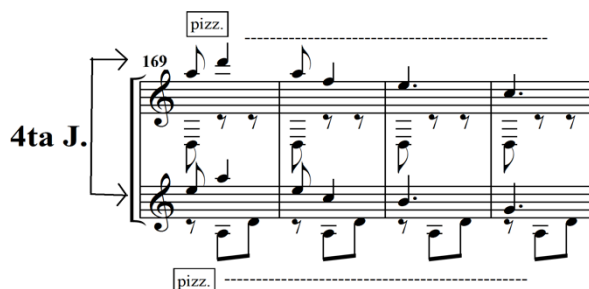


Gráfico 164, “Danza”. Compás 169 al 172.

Intervalos de 3ras.

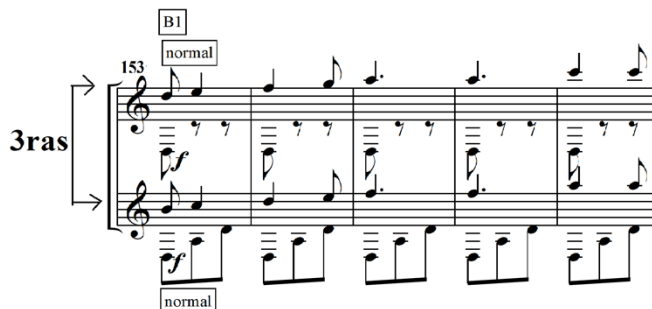


Gráfico 165 “Danza”. Compás 153 al 157.

e.- Utilización de acordes, que están acompañados del pedal rítmico y permiten cerrar ideas y motivos en la obra.



Gráfico 166, “Danza”. Compás 28, 29 y 30.

3.7.2.3.- Movimiento

Compuesta con una indicación metronómica de 100 corcheas con punto por minuto, pudiendo ejecutarse un poco más rápido de acuerdo a la capacidad técnica del ejecutante.

3.7.3.-Instrumentación

La guitarra, como otros instrumentos, tiene recursos interpretativos específicos, mismos que los aplicamos en la presente obra:

- a.- El cambio de Scordatura, que posibilita la realización de los pedales, mismos que manejan cuerdas al aire y producen un ambiente sonoro adecuado, de acuerdo a la idea con la que fue concebida la misma.
- b.- El rasgueo, aplicado a los acordes característicos del modo Dórico así como a los de tensión, que lo explicaremos en la parte referente a la armonía.
- c.- La Tambora, en el cual se incluye el ritmo característico del Yumbo que será analizado posteriormente.

3.7.4.- Esquema Rítmico

Esta basada en el ritmo de “Yumbo”, que es un género ecuatoriano rápido, con un carácter guerrero

El sustento rítmico se fundamenta en pedales, que se ejecutan con las cuerdas: cuarta, quinta y sexta al aire, siendo éstas las que le dan fuerza e impulso a la obra, manteniendo un centro tonal estable, que se lo puede apreciar, sobre los cuales se incluyen acordes e intervalos disonantes, consiguiendo un efecto sonoro de inestabilidad y tensión.

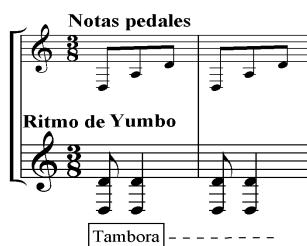
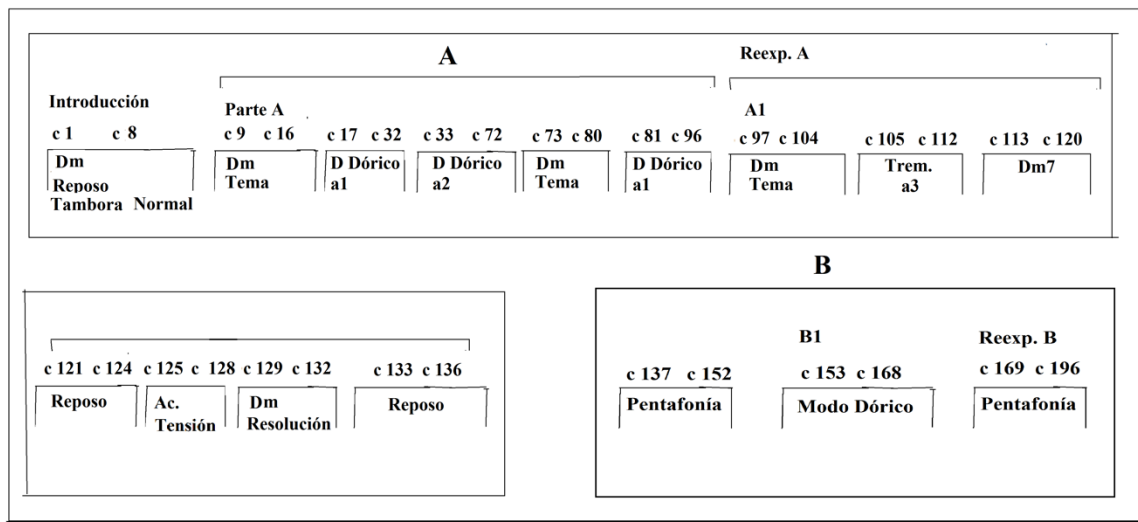


Gráfico 167, “Danza”. Compás 1 y 2.

3.7.5.- Análisis Estructural

3.7.5.1.- Forma

Tiene una estructura bipartita, es decir, dos secciones bien definidas que son A y B.





Reexposición A

Reexp. A		
c 197		c 266
Dm Tema	Trem. a3	Dm7 a2
D Dórico		Dm Tema
Reposo		

Cuadro Nro. 51. "Danza".

3.7.5.2.- Otros elementos compositivos

Destacaremos los siguientes:

- a.- La utilización de notas pedales, que posibilitan crear un ambiente de movimiento, que justifica su denominación de "Danza".
- b.- La repetición, en la que, los subtemas analizados (a1, a2, a3), se los intercala para dar mayor duración a la obra, como se puede observar en el cuadro Nro. 51.
- c.- La imitación exacta (gráfico 164), que se presenta en la parte B, sobre la cual se incluye una segunda voz construida con intervalos de 4tas, ya analizada.

A continuación resaltamos algunas células constitutivas de la obra, utilizando un círculo como nomenclatura:

Danza

Marcelo PACHECO BARRERA

Pedal Rítmico

6ta = D

Guitar 1

Guitar 2

Célula Rítmica

Tambora

normal

9 **A**

Gtr. 1

Gtr. 2

Célula

17 **a1**

Gtr. 1

Gtr. 2

sull pont.

26 **a2**

Gtr. 1

Gtr. 2



Gráfico 168, "Danza". Compás 1 al 34.

3.7.5.3.- Armonía, motivo generador y fraseología

Se aplica en esta obra una armonía estable basada en un centro tonal que es el Dm, omitiendo los grados tonales característicos como son, el IV y V.

Debemos destacar también:

a.- Los pedales rítmicos, están contruidos con las notas D, A, D, dando en muchas secciones de la obra una sensación auditiva neutral, es decir sin un modo definido (que en

música es menor o mayor), posibilitando en el desarrollo melódico, la utilización del Bb o del B natural (modo dórico), como es el caso de los compases de la primera guitarra 17, 18, 20, 25, 33, 34, 35 que utilizan el B becuadro.

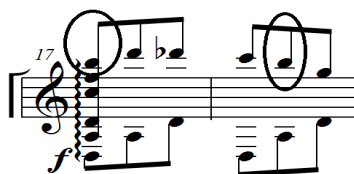


Gráfico 169, “Danza”. Compás 17 y 18.

b.- En la sección modal, utilizamos el acorde de II grado (Em), característico del modo dórico como es el caso del compás 20 y secciones en donde se reexpone la misma. Gráfico 170.

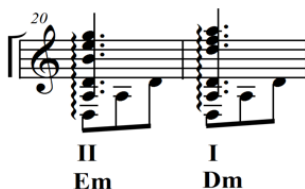


Gráfico 170, “Danza”. Compás 20 y 21.

c.- Acordes de tensión o bimodal, este acorde se halla construido sobre el I grado, teniendo una doble función en cuanto a su modo (es decir, es mayor y menor al mismo tiempo), situación que provoca tensión, sin necesidad de recurrir a otros tonos lejanos, es por ello que buscamos el más cercano, tratando también de seguir con esa armonía estable que determina la presencia continua del pedal rítmico y que en lo posterior resuelve a Dm.



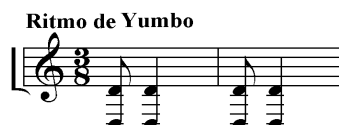
Gráfico 171, “Danza”. Compás 128.

3.7.5.3.1.- Introducción (Reposo) (compás 1 al 8).

		Introducción Allegro ♩ = 100							
		Tono original							
		Dm							
Nro, Compás		1	2	3	4	5	6	7	8
3/8	1 Guit	Notas Pedales							
	2 Guit	Ritmo de Yumbo				Tambora			
						Normal			

Cuadro Nro. 52. “Danza”.

En líneas anteriores al comentar sobre este género, señalamos que se caracteriza por tener como introducción una sección rítmica, en la que se presenta “el ritmo base”, y que, al carecer de una melodía principal la denominamos (en este trabajo) como “reposo”. Si bien, este término en música se utiliza para señalar “descanso” para los ejecutantes y oyentes, dentro de esta obra, lo aplicaremos para retomar y evocar la construcción rítmica de este género.



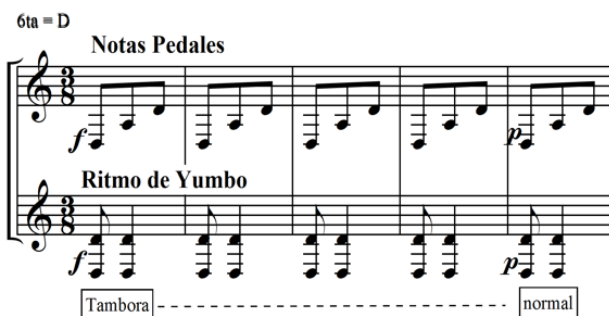


Gráfico 173, “Danza”. Compás 1 al 4.

Tenemos otras secciones que se indican como “de Reposo” en la parte A, en los compases 121 al 124, 133 al 136 y que mantiene la misma idea de la ausencia de una melodía, pero en la que se presenta el pedal rítmico.

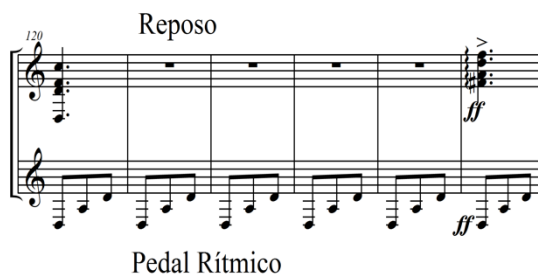


Gráfico 174, “Danza”. Compás 120 al 125.

-Motivo generador y fraseología

Presenta un motivo rítmico, fusionado al pedal que esta en la primera guitarra.



Gráfico 175, “Danza”. Compás 1

Dividida en un antecedente y un consecuente de 4 compases cada uno.



Combina el pedal rítmico con la célula rítmica, presentando en el antecedente un efecto percusivo denominado “tambora”; en el consecuente se ejecutan ya sonidos determinados marcados con la palabra “normal”.

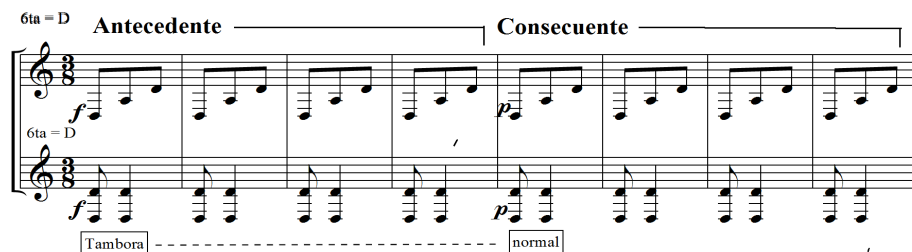


Gráfico 176, “Danza”. Compás 1 al 8.

3.7.5.3.2.- Parte A (9 hasta el 136).

		Tono y Modulación Transitoria	
Dm		D dórico	
(A)	Imit. 8va. alta	a1	a2
Nro, Compás	9 10 11 12 13 14 15 16	17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52	
3/8	53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72	A Imit. 8va. alta	a1 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96
(A1)	Imit. 8va. alta	a3 Trem.	Acorde Reposo Acorde Tensión Dm Reposo
	97 98 99 100 101 102 103 104	105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136	

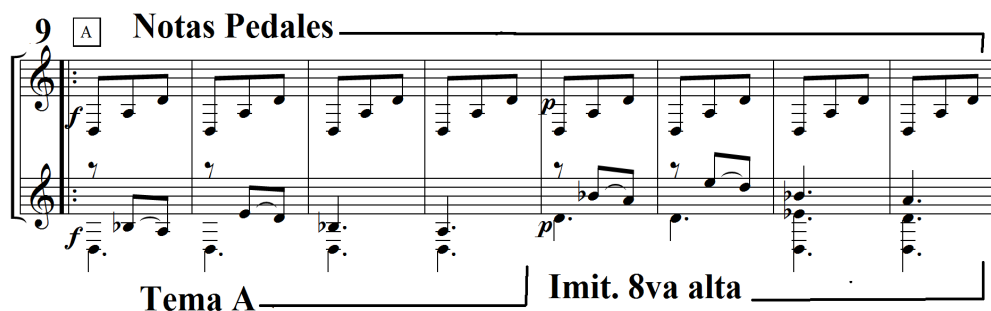
Cuadro Nro. 53. “Danza”.

Estructurada de subtemas, que descansan sobre el primer grado, es decir sobre Dm, creando hasta cierto punto una estabilidad armónica. Al ser amplia, para una mejor explicación, la hemos dividido y signado de la siguiente manera: A, formada de a1, a2; Reexposición A1, formada de a3, caracterizados por incluir nuevos elementos que los analizaremos a continuación. Todos estos son semifrases, con una fraseología de cuatro compases, repetitivos, por lo cual únicamente analizaremos sus motivos.

Parte A (Compás 9 hasta el 16),

Comienza con un tema que se a dividido en dos semifrases de 4+4, mismo que se presenta en los primeros 4 compases, siendo imitados en la segunda semifrase, pero a una octava alta, esta frase será la que más se repetirá en el desarrollo de la obra. El tema está en la segunda guitarra. Gráfico 177.

9 **A** **Notas Pedales**

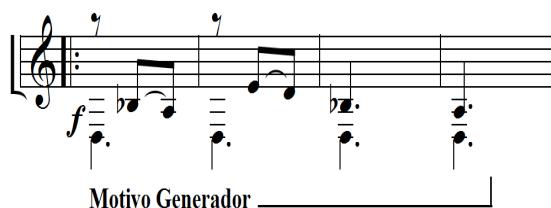


Tema A **Imit. 8va alta**

Gráfico 177, “Danza”. Compás 9 al 16.

-Motivo generador y fraseología

El motivo tiene un comienzo acéfalo expuesta en 8 compases siendo el siguiente:



Motivo Generador

Gráfico 178, “Danza”. Compás 9 al 12.

Presenta la siguiente división:



(4+4)
imit.
8va
alta

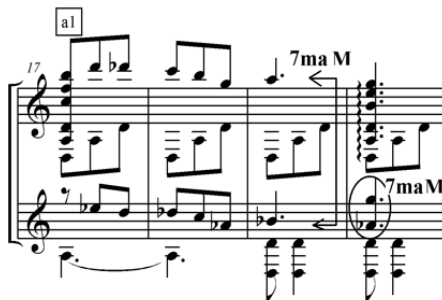
Subtema a1 (compás 17 al 32)

Gráfico 179, “Danza”. Compás 17 al 20.

Observamos una melodía con una direccionalidad descendente, tanto en la primera como en la segunda guitarra, estructurada melódicamente con intervalos cromáticos, en movimiento directo en relación con la primera voz, mismas que distan en intervalos de 7ma mayor, concluyendo con un acorde de II grado (Em), característico del modo Dórico, utilizando el rasgueo, efecto propio de los instrumentos de cuerda pulsada. Gráfico 179.

-Motivo generador

El motivo tiene un comienzo tético, con una direccionalidad descendente, en modo dórico. Gráfico 180.

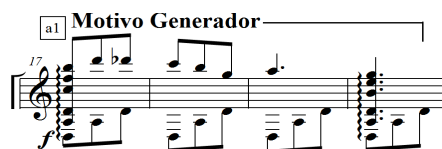


Gráfico 180, “Danza”. Compás 17 al 20.

Subtema a2 (compás 33 al 52)

Sección en la que aplicamos el B natural (si natural), así como también intervalos de 7ma mayor, acompañados por acordes de Dm en la segunda guitarra, marcando el ritmo del Yumbo.



Gráfico 181, “Danza”. Compás 33 al 36.

-Motivo generador y fraseología

El motivo presenta un comienzo tético, en modo dórico



Gráfico 182, “Danza”. Compás 33 al 36.

Reexposición A1 (compás 97 al 136)

En la cual se retoma la parte A, descrita con anterioridad, pero con nuevas secciones de 8 compases cada una, que anuncian la transición a B, e involucran los siguientes elementos: el trémolo, acordes de Dm7, acordes de Tensión y su resolución, cada uno de ellos, escrito de manera repetitiva, para dar paso a la parte B. mismos que los analizamos a continuación:

a.- Trémolo (compás 105 al 112). Subtema a3:



Gráfico 183, “Danza”. Compás 105.

-Motivo generador

Este subtema se caracteriza por la inclusión de elementos repetitivos, mismos que se exponen en 8 compases siguiendo el modelo del compás 105. Gráfico 183

b.- Acordes de Dm7 (compás 113 al 120)



Gráfico 184, “Danza”. Compás 113.

c.- Acorde de Tensión o Bimodal

Este acorde se repite en 8 compases, teniendo una resolución a Dm, rompiendo la tensión provocada por el primer acorde del antecedente.

Acordes de Tensión (Bimodal) y Resolución



Gráfico 185, "Danza". Compás 125 al 132.

Dividida en un antecedente con acordes de Tensión y un consecuente en el cual se resuelve la Tensión provocada por los acordes anteriores. Gráfico 185.

3.7.5.3.3.- Parte B

Tras la conclusión de la sección anterior en un ambiente de Tensión, en esta parte, buscamos la tranquilidad y el equilibrio sonoro, propio del contraste musical, obteniendo, hasta cierto punto, un descanso para el oyente, basada en una línea melódica más elemental y sencilla, la cual nos proporciona una mayor facilidad de retención en la mente del oyente. Esta acompañada de una segunda voz que esta en un intervalo de 4ta descendente mismo que es ejecutado por la segunda guitarra, sobre una base armónica estable que son producidos por los pedales.

-Armonía:

Dividida de la siguiente manera: B (137 al 152), B1 (153 al 168) y la Reexposición (169 al 196), que a continuación la graficamos:

Parte B

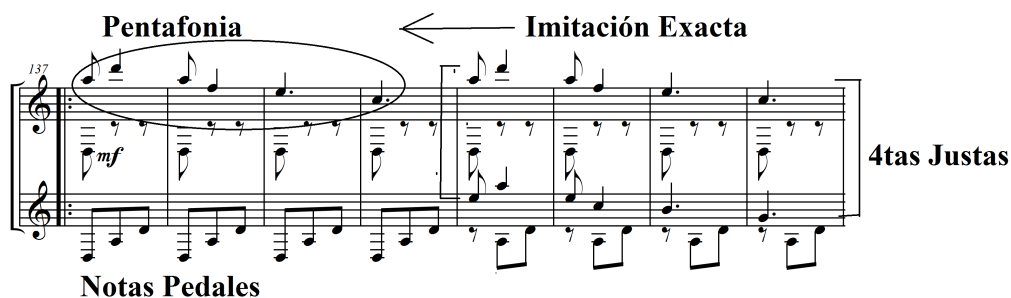
Tono y Modulación Transitoria	
FM	Dm
B1	
Nro, Compás	137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168
3/8	FM Dm FM Dm
Desarrollo Melódico	
1 Guit.	Pentafonia
2 Guit.	Modo Dórico
	4J 3M 4J 3M 3ras
	Sección 1 Sección 2 Sección 1 Sección 2
	Imitación exacta Imitación exacta
Notas Pedales	

Cuadro Nro. 54. "Danza".

En el cuadro Nro 54 observamos:

a.- Armónicamente está en FM, es una melodía pentafónica (5 sonidos), en la que se utiliza la imitación exacta en la primera guitarra.

Esta imitación va a ser acompañada de una segunda voz, que aparece en intervalos de 4tas Justa y de Terceras.



The musical notation shows a guitar part with a treble and bass clef. The treble clef part is labeled 'Pentafonia' and 'Imitación Exacta'. The bass clef part is labeled '4tas Justas' and 'Notas Pedales'. The notation includes a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 3/8. The melody in the treble clef consists of five notes: Bb, A, G, F, and E. The bass clef part provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

Gráfico 186, "Danza". Compás 137 al 144.

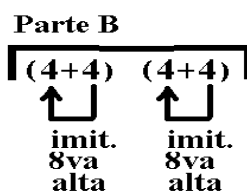
-Motivo generador y fraseología

El motivo presenta un comienzo tético, con una melodía pentafónica y, es el siguiente.



Gráfico 187, “Danza”. Compás 137 al 140.

Estructurada de dos periodos de ocho compases, los cuales tienen la siguiente división: un antecedente y un consecuente de cuatro compases cada uno.



Parte B1 (153 al 168)

En el gráfico 188, observamos que tanto la primera como la segunda voz están escritas en el modo dórico, y distan la una de la otra en intervalos de tercera, manteniendo un paralelismo, haciendo que la misma se torne más consonante que la de B, y terminar reexponiendo algunos elementos de la parte B.

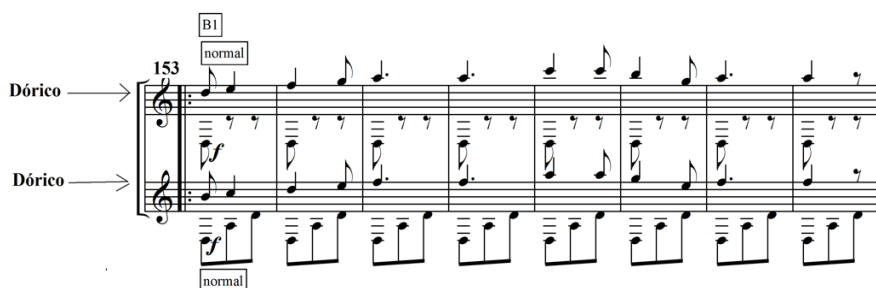


Gráfico 188, “Danza”. Compás 153 al 160.

-Motivo generador y fraseología

El motivo tiene un comienzo tético, y está escrito en modo dórico.



Gráfico 189, “Danza”. Compás 153 al 156.

Reexposición B (compás 169 al 196)

Se toman elementos de B, y la melodía pentafónica, con lo cual termina esta sección.

Reexposición

Parte B

Tono y Modulación Transitoria	
FM	Dm
FM	Dm
Nro, Compás	169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196
3/8	Desarrollo Melódico
	Pentafonía
Notas Pedales	

Cuadro Nro. 55. “Danza”.

3.7.9.- Reexposición A (compás 197 al 266)



Reexposición

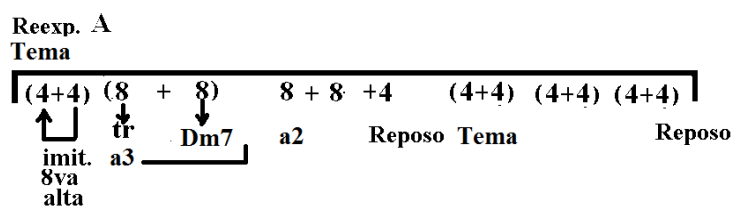
Parte A

		Tono y Modulación Transitoria																							
Nro, Compás	3/8	Dm																							
		A a ³ tr Dm7																							
		197	198	199	200	201	202	203	204	205	206	207	208	209	210	211	212	213	214	215	216	217	218	219	220
		D dórico a ² A																							
		221	222	223	224	225	226	227	228	229	230	231	232	233	234	235	236	237	238	239	240	241	242	243	244
		A						A						Reposo						Dm6					
		245	246	247	248	249	250	251	252	253	254	255	256	257	258	259	260	261	262	263	264	265	266		

Cuadro Nro. 56. "Danza".

Para la reexposición, se retoman elementos de A, a³, como son el trémolo y el acorde de Dm7, que ya fueron debidamente explicados en párrafos anteriores, pero con un orden diferente, en lo referente a la aparición de los subtemas, con lo cual termina la obra.

-Fraseología





3.8.- Conclusiones y recomendaciones

3.8.1.- Conclusiones

En la culminación del presente trabajo creativo, es importante destacar algunos aspectos que se derivan de la experiencia desarrollada:

1.- Los géneros ecuatorianos hasta el siglo pasado, estaban basados en criterios musicales preestablecidos que en su momento tuvieron relevancia nacional e internacional, entre ellos, los elementos compositivos “típicos” de nuestra música, basados en una armonía funcional, imitaciones, repetición de coplas (texto) como por ejemplo, en la tonada, sanjuanito, danzante, etc..., estructuras rígidas (estribillos, parte A y B), convencionalismos sobre diseños rítmicos, compás y movimiento, criterios que han sido respetados en las obras creadas.

2.- La música ecuatoriana como un arte que esta cambiando y evolucionando, se ha visto en la necesidad de fusionarse con elementos pertenecientes a otros géneros, estilos, y tendencias, “ajenas” a las estructuras o modelos típicos. El presente trabajo creativo, como aporte realizado, ha incluido elementos adicionales que se aplican en la música académica (alargamientos, puentes, secciones poliacordales y modulantes), contemporánea (las armonías e intervalos disonantes, acordes de tensión, como recursos que van a crear atmósferas y colores), popular (bossa nova, jazz, en lo referente a la armonía y la sustitución o reemplazo de acordes; aplicación de las cadencias II-V-I, y los ciclos de quintas, recursos que nos llevan a otros tonos), ornamentaciones melódicas, efectos tímbricos propios del instrumento, lo que a nuestro criterio nos permite decir que **si es posible acoplar éstos elementos, ya que fortalecen el trabajo creativo realizado**, pues, mientras más corrientes y criterios la alimenten, la música ecuatoriana continuará nutriéndose, sin **alterar la esencia misma de los géneros o ritmos ecuatorianos objeto de este trabajo** generando en los mismos otro valor estético y permitiendo que la misma continúe en vigencia, y, a manera de “un factor sorpresa”, seguir considerada como interesantes por las nuevas generaciones.

3.- Existen géneros adoptados por diversos países del mundo como si fueran propios, de tal forma que han creado confusión en cuanto a su origen, por mencionar algunos, el



vals, sanjuanito y el pasillo que en el caso del Ecuador han sido asimilados de forma distinta, ya que cada sociedad tiene sus particularidades para mostrar su sensibilidad a través de la música. Por ejemplo el pasillo no es un género exclusivo del Ecuador, existen otros países que lo practican, pero en el nuestro, las diferencias están radicadas en su estructura, movimiento y algo que hemos mencionado dentro del presente trabajo que son los “bajos de paso” o de “llamada”. Por lo cual debemos manifestar que el arte musical es un reflejo del desarrollo individual de cada país ya sea histórico, social, político y religioso

4.- La pentafonía, consolidó el desarrollo musical de nuestros ancestros antes de la llegada de los españoles a América, razón por la que muchos géneros autóctonos del país presentan un carácter modal que se combina con el sistema tonal europeo, entre ellos tenemos al yumbo, danzante, albazo, yaraví, tonada, fox incaico y sanjuanitos, que, en tono menor, sus progresiones acordales utilizan la cadencia modal I -VI –Vm que tonalmente suele ser complementada por el V7 de la siguiente manera: I – VI – Vm – V7 – I.

Por lo tanto, al tener esta doble posibilidad (modal-tonal), en este trabajo, hemos utilizado otros modos siendo éstos el dórico y el lidio, como parte de esa característica de dualidad de nuestra música, permitiendo así, generar otras sensaciones o formas de percepción auditiva en el oyente.

5.- La música ecuatoriana, en lo que se refiere a la armonía, ha manejado criterios funcionales, como sinónimo de movimiento, tanto sonoro y melódico, hasta cierto punto verdadero, pero creemos que la inclusión de centros tonales sobre el primer grado, permiten ampliar el elemento melódico así como la creatividad del compositor hacia nuevos temas y subtemas que tienen la posibilidad de combinarse con otros recursos como son los intervalos disonantes, para de esta manera producir atmósferas y efectos sonoros en el oyente, y las imitaciones o “repeticiones de motivos”, criterios que se aplicaron en la obra “Invocación”, basada en el “Minimalismo”, en la que, la repetición juega un papel de mucha importancia combinada con cambios tímbricos propios de la guitarra, que evitan la monotonía de las secciones que se volverán a escuchar.



6.- Los cambios de Scordatura, el rasgueo y el manejo de ornamentos melódicos contribuyen al desarrollo técnico, es así que, al tratarse de un formato para dos guitarras no hemos olvidado éstos elementos que apuntan hacia lo específico de la ejecución instrumental.

3.8.2.- Recomendaciones

Como recomendaciones señalaremos las siguientes:

- 1.- Los géneros o ritmos musicales ecuatorianos, deben ser estudiados desde los niveles más elementales hasta los superiores, de tal manera que se tenga un conocimiento pleno de todas aquellas particularidades melódicas, rítmicas, y armónicas que tiene nuestra música, ya que sólo conociendo lo propio, podemos proyectarnos hacia otros géneros universales que complementan la formación individual del músico. De allí la importancia de que los mismos se incluyan en los pensums de estudio de los Conservatorios y Escuelas de Música.
- 2.- El trabajo creativo debe ser incluido en los pensums de estudio de todas las instituciones públicas y privadas que se dedican a la enseñanza de la música con el fin de motivar al estudiante a que sea un ente activo y participativo, aportando con nuevas ideas y criterios al que hacer musical, con el cual se generarían nuevas composiciones y consecuentemente una mayor bibliografía.
- 3.- Los instrumentistas que gustan de los géneros ecuatorianos, partiendo de la experiencia personal, deberían escribir algo que aporte a la música y al repertorio instrumental, para lo cual, sería un buen comienzo empezar con lo propio, con lo que “nos rodea”, esto es, en algún género ecuatoriano, de esta manera, cada uno de nosotros enriquecería el repertorio en general y el de los distintos instrumentos que se estudian hoy en día.
- 4.- El instrumentista debe buscar una formación especializada, que comprenda aspectos técnico-musicales, históricos y estilísticos para aportar de una manera más amplia en el que-hacer musical. Recordemos que Andrés Segovia y los ejemplos ecuatorianos que citamos Bonilla, Hidrobo, no tuvieron profesor, basto tener la disciplina necesaria para autoeducarse, y realizar actividades como son: prácticas de lectura musical, transcribir música tratando de adaptar melodías de otros instrumentos hacia la guitarra y ejecutarlas



o cantarlas, así como, escuchar música partiendo de “lo propio”, hacia otros géneros y estilos más complejos, actividades propias del músico que terminan enfocadas en el desarrollo individual.

Finalmente, aspiramos que el presente trabajo sea considerado material de estudio por los guitarristas ecuatorianos elevando su calidad interpretativa y técnica, para en lo posterior, servir de base a otros, en los que se aporte a la música ecuatoriana y a la guitarra.



BIBLIOGRAFÍA

- 1.- GENISHI, Kawahami, “*Guía práctica para arreglos de la Música Popular*”, Editorial Yamaha Music Foundation, Tokio Japón, 2004.
- 2.- SÁNCHEZ VALDIVIESO, Fausto, “*Historia de la Música*”, editorial Gráficas Hernández, Cuenca-Ecuador, 2006.
- 3.- DE LA TORRE, Adrián, GUERRERO, Pablo, “*Gonzalo Benítez: tras una cortina de años*”, editorial FONSAL, Quito-Ecuador, 2006.
- 4.- CARRIÓN, Oswaldo, “*Lo mejor del siglo XX: Música Ecuatoriana*”, Ediciones Duma, Quito Ecuador, Primera Edición, 2002.
- 5.- PÉREZ, Carlos, “*Justicia Indígena*”, Editorial de la Universidad de Cuenca, 2006. Cuenca-Ecuador. Pag.141
- 6.- GUESTRIN Néstor, “*La Guitarra en la música Sudamericana*”, editorial Ricordi, Argentina, 2001.
- 7.- GUERRERO, Gutiérrez Pablo, “*Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*”, Tomos I y II, Editorial CONMUSICA, Quito, 2004-2005.
- 8.- MORENO, Segundo Luis, “*Música y danza autóctonas del Ecuador*”, Biblioteca de la Fundación Cultural "Ballet Andino Ecuador", Editorial Duma, Quito Ecuador, 1998
- 9.- COSTALES Samaniego Alfredo, “*El Chagra estudio del Mestizaje Ecuatoriano*”, Biblioteca de la Fundación Cultural "Ballet Andino Ecuador", Editorial Duma, Quito Ecuador, 1998
- 10.- VIGLIETTI, Cesar, “*Origen e historia de la Guitarra*”, Editorial Albatros, Buenos Aires-Argentina 1986.
- 11.- WONG, Ketty, “*Luis Humberto Salgado, un quijote de la Música*”, Editorial Pedro Jorge Vera, Quito 2003-2004.
- 12.- GODOY AGUIRRE, Mario, “*Breve Historia de la Música del Ecuador*”, primera edición, Editorial Ecuador, Quito Ecuador 2005..



- 13.- PALMA, Athos, "*Curso de teoría razonada de la música*", Editorial Ricordi, Argentina. Junio 2000
- 14.- D HARCOURT, Raoul y Marguerite, "*La Música de los Incas y sus supervivencias*", Editorial Industrial Grafica S.A: Lima-Perú. 1990.
- 15.- POBLETE, Varas Carlos, "*Estructuras y formas de la Música tonal*". Ediciones Universitarias de Valparaiso, Chile 1981.
- 16.- ROSALES, Gabriel, "*Cábalas con la Guitarra. El secreto del arte de tocar*". Editorial Monterreina Gráficas,. Sexta edición. Madrid 2005
- 17.- PASCUAL, Mejía Pilar, "*Didáctica de la Música*", Editorial Pearson Educación S.A., Madrid España, 2006.
- 18.- LEÓN, José Tarquino, "*Biografías de Artistas y Artesanos del Azuay*", editado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1982, Cuenca –Ecuador.
- 19.- ZAMACOIS, Joaquin, "*Curso de Formas Musicales*", Editorial "Labor", uta edición, Barcelona-España. 1990.
- 20.- MORENO, Segundo Luis, "*La Música en el Ecuador*", Editorial Porvenir, segunda edición, Quito Ecuador, 1996.

BIBLIOGRAFÍA ESPECIALIZADA Y PARTITURAS

- 1.- PAZMIÑO, Terry, "*20 armonizaciones de música ecuatoriana para guitarra*", Editorial "La Paz", Quito-Ecuador. 1989.
- 2.- KOBAYASHI, Riuhey, "*Música de Latinoamérica*", Editorial "la luz", Guayaquil-Ecuador, 1993.
- 3.- "Tú y Yo": Pasillo de Francisco PAREDES HERRERA. Ediciones SADRAM. 1963. Guayaquil-Ecuador. Reimpresión bajo el título "Grandes Autores y compositores Ecuatorianos. Canciones, Letras y Partituras. Vol. 2" Archivo privado.

DISCOGRAFÍA:

- 1.- BAUTISTA, Segundo, "Junto a mi Guitarra", L.P. Volumen 1, J.D. Feraud Guzmán, Guayaquil-Ecuador 1980.



- 2.- BAUTISTA, Segundo, *“Junto a mi Guitarra”*, L.P. Volumen 2, J.D. Feraud Guzmán, Guayaquil-Ecuador 1982.
- 3.- BAUTISTA, Segundo, *“Junto a mi Guitarra”*, L.P. Volumen 3, J.D. Feraud Guzmán, Guayaquil-Ecuador 1985.
- 4.- BONILLA, Carlos, *“El Maestro”*, L.P. Fadisa, Quito-Ecuador, 1979.
- 5.- BONILLA Carlos, GUAÑA Segundo, ORTIZ Bolívar; *“Oye Mujer”*, L.P. J.D. Feraud Guzmán, Guayaquil-Ecuador, 1982.
- 6.- HIDROVO, Homero, *“Guitarra Ecuatoriana”*, L.P. “Granja”, Quito Ecuador, 1982.
- 7.- PAZMIÑO, Terry, Rodríguez Rodrigo, *“Guitarra ecuatoriana”*, (cassette), J.D. Feraud Guzmán, Guayaquil-Ecuador 1989.
- 8.- KOBAYASHI, Riuhey, *“10 años en Ecuador”*, L.P. J.D. Feraud Guzmán, Guayaquil-Ecuador 1988.
- 9.- GASTÓN, y Collazo, *“Nostalgia y Recuerdos”*, L.P. Sonolux, Bogotá-Colombia, 1980.
- 10.- STROBEL-MALDONADO, TRIO JERVIS, *“Cuenca, Atenas del Ecuador”* L.P. sello Onix, Cara A “Por eso te quiero Cuenca”, Guayaquil, 1982. L.P. 8117-B
- 11.- *“Tesoros de mi Ecuador”*, L.P. Vol. 1, sello Orion, cara A “La Venada”, 1984. 330-0132.

CIBERGRAFÍA

- 1.- Diccionario Virtual Encarta, www.encarta.com. Internet: Consultado el 1 de noviembre del 2010, a las 15h20.
- 2.- <http://www.monografias.com/trabajos57/investigaciónmusicologica/investigacion-musicologica2.shtml>. Internet: Consultado el 8 de noviembre del 2010, a las 11h45.
- 3.- <http://www.globalizacion.org/biblioteca/appaduraialdeaglobal.htm>. Internet: Consultado el 12 de noviembre del 2010, a las 17h20.
- 4.- Diccionario virtual de la Real Academia de la lengua, www.rae.com.



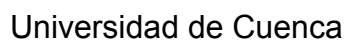
- 5.- CARVAJAL, Iván.- “Volver a tener patria”. www.carvajalivan.com. Internet: Consultado el 3 de marzo del 2010, a las 12h22.
- 6.- MEJÍA, Navarrete Julio.- “Globalización y Cultura”, www.globalizacióny cultura.com. Internet: Consultado el 9 de marzo del 2011, a las 13h45.
- 7.- Lucía de la Torre & Henrik Balslev) “La diversidad cultural del Ecuador”. <http://es.scribd.com/doc/76609071/2886-Culturas>. Internet: Consultado el 15 de marzo del 2011, a las 17h37.
- 8.- http://www.guayaquilcaliente.com/musica/music/conciertos/_ryuhei_kobayashi_30_a_nos_de_musica_en_el_ecuador/. Internet: Consultado el 28 de marzo del 2011, a las 20h38.
- 9.- http://www.guitarraline.es/historia_de_la_guitarra.htm. Internet: Consultado el 5 de abril del 2011, a las 8h23.
- 10.- http://www.bantaba.ehu.es/formarse/ficheros/view/Exposici%C3%B3n_2_Sesi%C3%B3n_1.pdf?revision_id=34450&package_id=34415. Internet: Consultado el 11 de abril del 2011, a las 22h32.
- 11.- <http://alainet.org/active/23366&lang=es>. Internet: Consultado el 20 de abril del 2011, a las 20h12.
- 12.- <http://www.webislam.com/?idt=4389>. Internet: Consultado el 6 de mayo del 2011, a las 9h34.
- 13.- <http://alainet.org/active/23366&lang=es>, Internet: Consultado el 20 de septiembre del 2010, a las 12h35
- 14.- <http://www.culturaenecuador.org/artes/personajes-de-chimborazo/193-los-inicios-de-la-radiodifusion-en-ecuador-radio-el-prado.html>, Internet: Consultado el 7 de noviembre del 2010, a las 10h20.
- 15.- <http://iloapp.julio-bueno.com/blog/musicaecuatoriana?Home&post=15>, Internet: Consultado el 12 de Diciembre del 2010, a las 18H30.



- 16.- JOHNSON, Tom, “Vocabulaire de la Musique Contemporaine”, editado por Minerve, 1992, Francia, pag. 91. <http://www.editions75.com/Articles/vocabulairespanish.html>. Internet: Consultado el 7 de septiembre del 2011, a las 10h28.
- 17.- <http://www.vimeo.com/1801347>. Internet: Consultado el 9 de septiembre del 2010, a las 17h22.
- 18.- <http://www.edufuturo.com/educacion.php?c=855>. Internet: Consultado el 24 de septiembre del 2010, a las 08h28.
- 19.- <http://es.scribd.com/doc/60217750/Escuela-Suoperior-Politecnica-de-Chimborazo>. Internet: Consultado el 16 de noviembre del 2010, a las 11h10.
- 20.- <http://www.buenastareas.com/ensayos/Seminario-De-Arte-Mexicano/1307128>. Internet: Consultado el 15 de mayo del 2011, a las 14H35.
21. http://www.gastonmazzolla.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=160&Itemid=141. Internet: Consultado el 13 de febrero del 2012, a las 16H45.
- 22.- <http://www.definicionabc.com/general/multiculturalismo.php>. Internet: Consultado el 12 de septiembre del 2011 a las 12H32.



ANEXOS

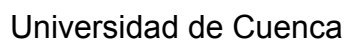


Moderato

A

Marcelo PACHECO BARRERA

Marcelo Pacheco Barrera



Marcelo Pacheco Barrera



41

Gtr. 1

Gtr. 2

normal

mf

mf

p

45

Gtr. 1

Gtr. 2

rit.

mp

rit.

mp

CIII

49

Gtr. 1

Gtr. 2

f

a tempo

CIII

f

a tempo

53

Gtr. 1

Gtr. 2

A Moderato

mf

57

Gtr. 1

Gtr. 2

tr

p



4

"No Me Olvides"

61

Gtr. 1

f

Gtr. 2

f

mf

65

Gtr. 1

mf

f

Gtr. 2

mf

f

69

Gtr. 1

mp

Gtr. 2

mp



Pasillo I

Marcelo PACHECO

⑥ = D
⑤ = G

CIII CVIII

Guitar 1

Guitar 2

⑥ = D

5 4

Gtr. 1

Gtr. 2

mf *p*

CVIII C II

9

Gtr. 1

Gtr. 2

subito p *subito p*

13

subito p

m i



17

Gtr. 1

mf

Gtr. 2

mf

C III

21

Gtr. 1

A C III C II

Gtr. 2

25

Gtr. 1

Gtr. 2

29

Gtr. 1

Gtr. 2

C III

33

Gtr. 1

f

mf

Gtr. 2

mf



37

Gtr. 1

Gtr. 2

p

f

41

Gtr. 1

Gtr. 2

p

mf

p

45

Gtr. 1

Gtr. 2

f

49

Gtr. 1

Gtr. 2

subito p

subito p

53

Gtr. 1

Gtr. 2

mf

mf

Detailed description: This image shows five systems of guitar music for two guitars, Gtr. 1 and Gtr. 2. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The first system starts at measure 37 and ends at measure 40. The second system starts at measure 41 and ends at measure 44. The third system starts at measure 45 and ends at measure 48. The fourth system starts at measure 49 and ends at measure 52. The fifth system starts at measure 53 and ends at measure 56. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The dynamics include piano (*p*), mezzo-forte (*mf*), and fortissimo (*f*), as well as the instruction *subito p* (suddenly piano). The music is arranged in a way that allows for a clear view of the interaction between the two guitars.



57

Gtr. 1

Gtr. 2

f

61

Gtr. 1

Gtr. 2

subito p
C I

subito p

65

Gtr. 1

Gtr. 2

f

69

Gtr. 1

Gtr. 2

mf
C V

p

f



73

Gtr. 1

Gtr. 2

subito p

77

Gtr. 1

Gtr. 2

rit.

mf

81

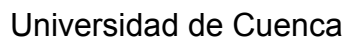
Gtr. 1

Gtr. 2

p

p

Detailed description: This block contains three systems of guitar music for two guitars, Gtr. 1 and Gtr. 2. The first system starts at measure 73. Gtr. 1 plays a melodic line with eighth and quarter notes, while Gtr. 2 provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. At measure 75, both guitars transition to a new texture marked 'subito p' (suddenly piano), featuring sustained chords. The second system begins at measure 77. Gtr. 1 continues with a melodic line, and Gtr. 2 plays a more complex accompaniment with chords and eighth notes. At measure 79, both guitars are marked 'rit.' (ritardando) and 'mf' (mezzo-forte). The third system starts at measure 81. Gtr. 1 plays a simple melodic line, and Gtr. 2 plays a steady eighth-note accompaniment. Both guitars end the system with a final chord marked 'p' (piano).



Marcelo PACHECO BARRERA

Musical score for guitar duo, measures 1-16. The score is written for two guitars, Gtr. 1 and Gtr. 2, in 6/8 time. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four systems of four measures each.

- System 1 (Measures 1-4):** Gtr. 1 starts with a trill (tr) on the first measure, followed by eighth notes. Gtr. 2 starts with a pizzicato (pizz) on the first measure, followed by eighth notes. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte).
- System 2 (Measures 5-8):** Gtr. 1 continues with eighth notes and a trill. Gtr. 2 continues with eighth notes and a trill. Dynamics include *f* (forte).
- System 3 (Measures 9-12):** Gtr. 1 starts with a trill (tr) on the first measure, followed by eighth notes. Gtr. 2 starts with a trill (tr) on the first measure, followed by eighth notes. Dynamics include *f* (forte).
- System 4 (Measures 13-16):** Gtr. 1 starts with a trill (tr) on the first measure, followed by eighth notes. Gtr. 2 starts with a trill (tr) on the first measure, followed by eighth notes. Dynamics include *p* (piano).



2

21

Gtr. 1

Gtr. 2

25

Gtr. 1

Gtr. 2

29

Gtr. 1

Gtr. 2

33

Gtr. 1

Gtr. 2

37

Gtr. 1

Gtr. 2

f

p

f

p

pizz

tr

mf

tr

The image displays a musical score for two guitar parts, Gtr. 1 and Gtr. 2, across five systems. The score is written in standard musical notation with treble and bass clefs. The first system (measures 21-24) features a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The second system (measures 25-28) includes dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte). The third system (measures 29-32) continues the melodic and harmonic development. The fourth system (measures 33-36) introduces a 'pizz' (pizzicato) instruction for Gtr. 1. The fifth system (measures 37-40) includes trills ('tr') and a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The score concludes with a double bar line at the end of the fifth system.



41

Gtr. 1

Gtr. 2

f

C V

C IV

3

1

45

Gtr. 1

Gtr. 2

p

p

C III

B

49

Gtr. 1

Gtr. 2

p

p

3

1

2

1

53

Gtr. 1

Gtr. 2

ff ponticello

mf

>

>

>

57

Gtr. 1

Gtr. 2

mf

mf

C I

4

p

p

>

>

>



4

61

Gtr. 1

Gtr. 2

f

C III

④

⑥

65

Gtr. 1

Gtr. 2

subito p

69

Gtr. 1

Gtr. 2

tr

pizz

mf

73

Gtr. 1

Gtr. 2

tr

rit.

77

Gtr. 1

Gtr. 2

a tempo

f

a tempo

C I



81

Gtr. 1

Gtr. 2

85

Gtr. 1

Gtr. 2

f ponticello

89

Gtr. 1

Gtr. 2

p normal

93

Gtr. 1

Gtr. 2

C I C II

97

Gtr. 1

Gtr. 2

f



101

Gtr. 1

Gtr. 2

105

Gtr. 1

Gtr. 2

109

Gtr. 1

Gtr. 2

C V

C II

pp

ppp

fff

subito p

subito p

The musical score consists of three systems, each with two staves labeled 'Gtr. 1' and 'Gtr. 2'. The first system (measures 101-104) features a melodic line in Gtr. 1 and a harmonic accompaniment in Gtr. 2. The second system (measures 105-108) includes dynamic markings *pp* and *ppp*. The third system (measures 109-112) includes dynamic markings *fff* and *subito p*, and contains two bracketed sections labeled 'C V' and 'C II'.



Sanjuanito

Marcelo PACHECO BARRERA

Moderato

Guitar 1

Guitar 2

f pizz.

5 1 3 1 3 4 m p i p

Gtr. 1

Gtr. 2

normal

p

10 *f* pizz.

Gtr. 1

Gtr. 2

f pizz.

15 normal

Gtr. 1

Gtr. 2

normal

20 *p* *mf* *p rit.*

Gtr. 1

Gtr. 2

p *mf* *p rit.*



Allegro (M.M. ♩ = c. 120)

Gtr. 1

Gtr. 2

f

Allegro (M.M. ♩ = c. 120)

C V

A

30

Gtr. 1

Gtr. 2

35

Gtr. 1

Gtr. 2

C VIII

p

40

Gtr. 1

Gtr. 2

C VIII

f

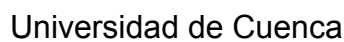
C I

45

Gtr. 1

Gtr. 2

f



Marcelo Pacheco Barrera



4

Gtr. 1

Gtr. 2

75

f

rit.

Gtr. 1

Gtr. 2

80

a tempo

mf

Gtr. 1

Gtr. 2

85

p

Gtr. 1

Gtr. 2

90

f

Gtr. 1

Gtr. 2

95

Fine

Coda



100

Gtr. 1

Gtr. 2

105

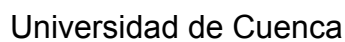
Gtr. 1

Gtr. 2

C V

f

f



Marcelo PACHECO BARRERA

Marcelo Pacheco Barrera



2/31 "C.VII" "Danza del Jíbaro"

Gtr. 1

Gtr. 2

pizz. *f*

mf

37

p

43

② ③ ④

49

A1

f *mf*

55

61

Gtr. 1

Gtr. 2



"Danza del Jíbaro"

3

Gtr. 1

Gtr. 2

67

sull pont.

mp

Gtr. 1

Gtr. 2

73

Gtr. 1

Gtr. 2

79

mf

A

Gtr. 1

Gtr. 2

85

mf normal

Gtr. 1

Gtr. 2

91

sull pont.

p



4 "Danza del Jíbaro"

Gtr. 1

Gtr. 2

97

pizz.

103

109

B

115

f

p

0 2

120

f

p

p

2

p

f

p

p



"Danza del Jíbaro"

5

126

Gtr. 1

Gtr. 2

p *f*

132

Gtr. 1

Gtr. 2

p *sull pont.*

138

Gtr. 1

Gtr. 2

144

Gtr. 1

Gtr. 2

mf *normal* *f*

mf *normal* *p* *Tambora*

150

Gtr. 1

Gtr. 2

p



6 "Danza del Jíbaro"

156 C V

Gtr. 1

sull pont.

Gtr. 2

p

f normal

162

Gtr. 1

Gtr. 2

p

168

Gtr. 1

Gtr. 2

Tambora

normal

p

174

Gtr. 1

Gtr. 2

180 C II

Gtr. 1

normal

Gtr. 2

f



"Danza del Jibaro"

7

186 C V

Gtr. 1

Gtr. 2

p

192

Gtr. 1

Gtr. 2

sull pont.

p

198

Gtr. 1

Gtr. 2

204

Gtr. 1

Gtr. 2

normal

210

Gtr. 1

Gtr. 2

f

The musical score for "Danza del Jibaro" is presented in five systems, each for two guitar parts (Gtr. 1 and Gtr. 2). The score is written in treble and bass clefs. The first system (measures 186-191) includes a 'C V' marking above the first measure and a 'p' (piano) dynamic marking in the second measure of both staves. The second system (measures 192-197) features a 'sull pont.' (sul ponticello) marking above the first measure of Gtr. 1 and a 'p' dynamic marking in the second measure of Gtr. 2. The third system (measures 198-203) shows a 'normal' marking above the first measure of Gtr. 1. The fourth system (measures 204-209) includes a 'normal' marking above the first measure of Gtr. 1. The fifth system (measures 210-215) features a 'f' (forte) dynamic marking in the second measure of Gtr. 2. The score is written in a 2/4 time signature.



8 "Danza del Jíbaro"

Gtr. 1

Gtr. 2

216

4 3 1

1 3 2

p

p

222

Gtr. 1

Gtr. 2

228

Gtr. 1

Gtr. 2

f

f

234

Gtr. 1

Gtr. 2

240

mf

p

mf

p



"Danza del Jíbaro"

9

246

Gtr. 1

pp

Gtr. 2

pp

252

Gtr. 1

fff

Gtr. 2

fff



Marcelo PACHECO BARRERA

Moderato ($\text{♩} = \text{c. } 108$).

pimi *a tempo*

Guitar 1

Guitar 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Arm. 12

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2



Allegro (M.M. ♩ = c. 120)

2/16

Gtr. 1

Gtr. 2

f

p *i* *m*

a tempo

p

f

a tempo

19

Gtr. 1

Gtr. 2

f

p

f

a tempo

22

Gtr. 1

Gtr. 2

f

p *accel. poco a poco* *mf*

f *a tempo*

p *accel. poco a poco* *mf*

f *a tempo*

T1

25

Gtr. 1

Gtr. 2

f

p

f

a tempo

28

Gtr. 1

Gtr. 2

p

f *a tempo*

p

f *a tempo*



31

Gtr. 1

Gtr. 2

34

Gtr. 1

Gtr. 2

T2

Gtr. 1

Gtr. 2

37

Gtr. 1

Gtr. 2

40

Gtr. 1

Gtr. 2

43

Gtr. 1

Gtr. 2

f

p

f

p

p

mf sull pont.

normal

mf

f

normal

subito p

subito p



4

46

Gtr. 1

mf

accel. poco a poco

Gtr. 2

mf *f* *p* *f* *p*

accel. poco a poco

49

Moderato (♩ = c. 108)

Gtr. 1

a tempo *pp* *rit.* *a tempo*

Gtr. 2

a tempo *f* *rit.*

52

a tempo *pp* *accel. poco a poco*

Gtr. 1

pp *f* *p* *fff*

Gtr. 2

f *p* *fff*



Danza

Marcelo PACHECO BARRERA

6ta = D

Guitar 1

Guitar 2

Tambora

normal

9

A

7

4

2

4

a1

17

4

7

sull pont.

26

4

35

mf

mf



Gtr. 1

Gtr. 2

44

f

Gtr. 1

Gtr. 2

53

mf

Gtr. 1

Gtr. 2

63

Gtr. 1

Gtr. 2

73

p

f



83

Gtr. 1

Gtr. 2

mf

sull pont.

92

Gtr. 1

Gtr. 2

f

A

normal

101

Gtr. 1

Gtr. 2

mf

0 3

a3

110

Gtr. 1

Gtr. 2



119

Gtr. 1

Gtr. 2

ff

128

Gtr. 1

Gtr. 2

p

B

137

Gtr. 1

Gtr. 2

mf

pizz.

normal

146

Gtr. 1

Gtr. 2

pizz.

B1

normal



155

Gtr. 1

Gtr. 2

164

Gtr. 1

Gtr. 2

pizz.

pizz.

173

Gtr. 1

Gtr. 2

normal

normal

182

Gtr. 1

Gtr. 2

191

Gtr. 1

Gtr. 2

The image displays five systems of guitar music for two guitars, Gtr. 1 and Gtr. 2. Each system consists of two staves. The first system (measures 155-163) features a melodic line in Gtr. 1 with fingerings (1, 4, 3, 1, 3) and a steady eighth-note accompaniment in Gtr. 2. The second system (measures 164-172) includes a 'pizz.' (pizzicato) instruction for Gtr. 1 in measure 168 and a 'p' (piano) dynamic for Gtr. 2 in measure 170. The third system (measures 173-181) is marked 'normal' for both guitars. The fourth system (measures 182-190) continues the melodic and accompaniment patterns. The fifth system (measures 191-199) concludes with a final chord in Gtr. 2 marked with a forte 'f' dynamic. The music is written in a key with one flat and a 4/4 time signature.



200

Gtr. 1

Gtr. 2

mf

mf

208

Gtr. 1

Gtr. 2

216

Gtr. 1

Gtr. 2

f

224

Gtr. 1

Gtr. 2

mf

mf

232

Gtr. 1

Gtr. 2



240

Gtr. 1

Gtr. 2

f *mf*

249

Gtr. 1

Gtr. 2

f *mf*

257

Gtr. 1

Gtr. 2

f *p*