

Música tradicional ecuatoriana

Permanencia y transformación

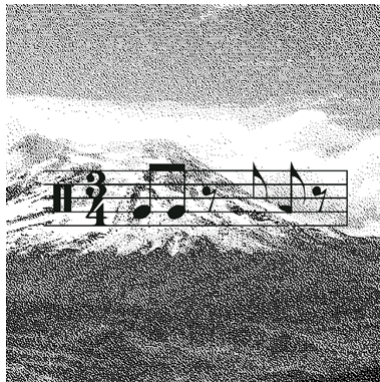
Jannet Alvarado Delgado



ARTE Y
TEORÍA

Música tradicional ecuatoriana. Permanencia y transformación

Jannet Alvarado Delgado



UCUENCA

• 2024 •

Música tradicional ecuatoriana.

Permanencia y transformación

©Universidad de Cuenca

Autora: Jannet Alvarado Delgado

María Augusta Hermida Palacios

Rectora de la Universidad de Cuenca

Centro Editorial UCuenca Press

Dirección: Daniel López Zamora • **Coordinación editorial:** Ángeles Martínez

Donoso • **Diseño:** Geovanny Gavilanes Pando y Mateo Agudo Carreno •

Corrección de estilo: Mihaela Ionela Badin • **Portada:** Juan José Loja Rodríguez.

Ciudadela Universitaria

Doce de Abril y Agustín Cueva

(+593 4051000)

Casilla postal

editorial.ucuenca.edu.ec

Este libro fue arbitrado con pares externos bajo el sistema doble ciego.

Primera edición

Derechos de Autor: CUE-00546

ISBN digital: 978-9978-14-551-7

Para la composición tipográfica de este manuscrito se usó Alegreya y Alegreya sans.

Cuenca - Ecuador

Julio, 2024

Índice

Presentación	11
Prólogo	11
Introducción	11
I. La música en la historia ecuatoriana hasta el siglo XIX	13
II. Música popular y música tradicional	21
III. Yaraví	27
<i>El Mayordomo</i>	32
<i>Bartola</i>	33
<i>Doña Lorenza</i>	34
<i>Calliman-Llucixpav</i>	34
Otros yaravíes ecuatorianos	35
Yaraví <i>El llanto de Cora</i>	37
Momentos de tristura	40
<i>Adiós a Cuenca</i>	42
<i>Yaraví Serenata</i>	43
<i>Tristes alegrías</i>	43
Los yaravíes más populares	44
Comparaciones y notas finales	47

IV. Pasillo	51
Desde el contexto del nacionalismo	57
Elementos sonoros y estructurales del pasillo ecuatoriano	59
Pasillo de dos partes	60
Pasillo con introducción, estribillos y cambio de tiempo	61
Pasillo de tres partes	63
Formas libres y contemporáneas en el pasillo ecuatoriano	65
Pasillo mío	66
Pasillo rocolero	66
Notas finales	67
 V. Villancicos, chanzonetas, cachuas, tonos del Niño cuencanos y tonos de Niño riobambeños	 69
Villancicos, chanzonetas y cachuas	70
Tonos de Niño y tonos del Niño cuencanos	77
Tonos de Niño de Riobamba	96
Notas finales	98
 VI. Capishca, chaspishca, chashpishca y ritmo cañari-chicoteada	 101
Capishca	101
Chaspishca o chaspishca	105
Ritmo cañari, chicoteada	108
Notas finales	111
 Conclusiones	 113
 Referencias	 115

Presentación

Por: Ana Luz Borrero Vega

La obra *Música tradicional ecuatoriana. Permanencia y transformación*, de Jannet Alvarado, editada y publicada por la editorial universitaria UCuenca Press, es un valioso aporte al conocimiento, al análisis y a la comprensión de la música como una de las herencias culturales más importantes del Ecuador, en particular la música tradicional y música nacional, que tal como reza el título permanece, se transforma y nos acompaña a lo largo de nuestra vida, de una manera u otra.

El lead de este libro, la copla de *La venada*, capishca tradicional ecuatoriano, me conquistó enseguida, desde que lo leí, me llevó a continuar la lectura de todo el libro hasta el final, ya que la música tiene esa capacidad de llevarnos profundamente a la memoria y al recuerdo. En este caso particular, esta sonoridad andina me trajo recuerdos de montaña, de páramo, de campo y de la gente de los Andes. Este capishca, mitad en kichwa mitad en español, es muestra justamente del mestizaje de la música ecuatoriana del que se habla a lo largo de este libro.

La música, una de las mejores formas de expresión de nuestra cultura, permite conocer mejor a Ecuador, un país con una gran riqueza y variedad cultural. En particular, la música tradicional, que es el tema central de este libro, desempeña una importante función social al promover la cohesión y el sentido de pertenencia. Esta música es el resultado de una herencia cultural diversa y de los procesos de mestizaje que han marcado a esta nación hispanoamericana. La investigadora Jannet Alvarado, desde un análisis musicológico e histórico, introduce al lector en la música del Ecuador, desde las raíces

culturales aborígenes, pasando por el momento del contacto e intercambio con el mundo hispánico y europeo, y la subordinación de las sociedades en la época colonial, que introdujo un nuevo mundo sonoro vocal e instrumental. Continúa su recorrido hasta el siglo XIX, cuando la música de salón, popular en Europa y América, dio lugar a formas propias como el pasillo, que ha tenido un gran florecimiento desde finales del siglo XIX hasta hoy.

La música tradicional en el Ecuador tiene varias vertientes: la indígena, mestiza, montubia y negra, además de todos los intercambios con los países vecinos y el resto del mundo. Este estudio nos conduce por los caminos de la música, permitiéndonos llegar a diferentes espacios, territorios, regiones y localidades, así como a distintas épocas, hasta el presente. Además de ofrecer un breve recorrido e historia de la música en Ecuador, nos acerca al corazón de la música andina ecuatoriana por excelencia, el yaraví, desde sus posibles orígenes. Luego, nos explica y analiza el pasillo, música nacional reconocida internacionalmente, profundizando en los aportes de músicos cuencanos. El pasillo es un género musical de gran relevancia en el país y, desde diciembre de 2021, forma parte del patrimonio cultural inmaterial de la humanidad.

En un siguiente capítulo, se adentra en el "villancico, chanzonetas, cachuas y tonos del Niño", mostrando la importancia de la música y la religiosidad popular, y cómo el villancico ha echado raíces en el corazón del pueblo, siendo infaltable en la época de la Navidad, presentes desde el barroco musical ecuatoriano del siglo XVII. El repertorio musical y el libro no estarían completos sin el estudio de los ritmos ancestrales como el capishca y el ritmo cañari, que forman parte de la musicalidad de los Andes.

Históricamente, esta obra lleva al lector a distintos períodos de cambios, continuidades, y transformaciones sociales y culturales en el Ecuador, desde la época aborígen e incaica hasta la época colonial, destacando la evangelización, el ceremonial y la ritualidad religiosa. Se aborda la creación de un nuevo orden y una sociedad acorde a la época, cuya influencia perdura en diversas manifestaciones culturales del país. Los himnos, la música de salón y los bailes son representativos del período independentista y republicano. Un Estado-nación naciente en el siglo XIX también se expresa a través de la música, el arte y la cultura, dando lugar al surgimiento gradual de la música tradicional.

El Ecuador del siglo XX experimenta serias transformaciones culturales, impactando también en su música. En el siglo XXI, la música tradicional enfrenta el desafío de una sociedad contemporánea que se aleja de lo tradicional para afrontar la globalización y el cambio cultural. Por esta razón, un trabajo investigativo como este, que enfatiza y valora la música tradicional, es de suma importancia.

A lo largo de los seis capítulos de esta obra, se abordan aspectos históricos de los géneros musicales estudiados, junto con un análisis musicológico. Se explica cómo ejecutar musicalmente algunas de las obras estudiadas, destacando sus particularidades en ritmo, compás, melodía y armonía. También se discuten los principales autores y contribuciones en música tradicional, etnomúsica y música nacional, así como los músicos y compositores que han sobresalido, especialmente en el caso del pasillo. Cada uno de estos géneros incluye análisis detallados, partituras y explicaciones que facilitan su interpretación.

El estudio de la música en el Ecuador se enriquece considerablemente con este aporte, ya que en nuestro país existen muy pocos estudios de este tipo. Esta obra nos lleva desde antes de la pentafonía, explorando otras estructuras interválicas no pentafónicas en estos territorios, hasta la música diatónica con influencia europea y contemporánea. Al analizar el pasillo, se pueden comprender mejor las relaciones e interdependencias que existen en la música del pasado y del presente. Este género musical resulta de procesos históricos donde su lenguaje y matices varían entre la costa y la sierra, pudiendo el pasillo acercarse al vals y lo bailable, así como al sentimiento, haciendo énfasis en la letra y la canción.

La autora también se refiere a los instrumentos con los que se ejecutan géneros como el yaraví, el albazo, el pasacalle, el pasillo y la capishca, abarcando desde aquellos de origen aborigen y colonial hasta los republicanos y contemporáneos. Por ejemplo, en la ejecución de los conocidos yaravíes, señala la importancia del rondador, principal instrumento para su interpretación. Sin embargo, cuando el yaraví entra en la cultura urbana y de salón, convirtiéndose en parte de la obra tanto de compositoras como compositores aficionados y formales, se utilizan el piano, la guitarra, el requinto y muchos de los instrumentos de las orquestas de cámara y sinfónicas. Este libro, además de ser una valiosa referencia para músicos profesionales y aficionados, es también para quienes amamos la música y para todos los que valoran la música como un bien cultural.

La música tradicional regional y local, analizada por Jannet Alvarado, es, como dijera la musicóloga Isabel Aretz (1980) en su obra "América Latina en su música", aquella que cada persona valora desde sus propias vivencias. Es decir, es la música "que escuchó en la infancia y en la adolescencia, tanto las circunscritas geográficamente, como las de los grandes maestros"; y aquí las músicas tradicionales ocupan un puesto relevante. "Cuando se regresa a la tierra donde se nació, después de una larga ausencia, o cuando se quiere estar cerca en la lejanía, no hay mejor recurso que escuchar músicas representativas del propio país o de la región de origen".

Escuchar músicas representativas y tradicionales de nuestro país se hace posible gracias al importante repertorio que Jannet Alvarado pone al servicio del lector. En su obra, la autora incluye un gran número de enlaces digitales que nos permiten acceder a colecciones musicales en las redes, principalmente en YouTube. De esta manera, este libro nos acerca y nos permite sentir verdaderamente la música tradicional ecuatoriana, que permanece y se transforma.

Prólogo

La historia se teje con filamentos de oro en la pluma de aquellos poetas señalados, conscientes de cuántos sueños se fraguaron y deshicieron. La historia del Ecuador es el relato de un romántico esfuerzo por encontrar una leyenda propia, hermosa, identitaria y habitable. Las palabras de los cronistas son, en este sentido, los cimientos sobre los que edificamos nuestra casa en el cosmos de las naciones amerindias. Resuenan así cantos mágicos y ancestrales, músicas que florecen en los rincones originarios de los valles andinos y los remansos costeros. Quien sabe escucharlos encuentra la calidez de un corazón que galopa entre yaravíes y pasillos, albazos y capishcas. Voces indígenas perpetuaron, al abrigo de catedrales e iglesias, todo un despliegue de formas armónicas para consolarse de las profundas tristezas de la época colonial, o para besar a Huiracocha, el creador del universo, bajo la apariencia de un niño en el seno de su madre, envuelto en pañuelos y cintillos. Los mismos versos en tonos del Niño que entonaron nuestros taitas, hoy se siguen oyendo en festividades multitudinarias entrelazadas entre lo religioso y lo profano. Anidan en expresiones performáticas de la sociedad, como el Pase del Niño Viajero, y evocan una nostalgia que se reinventa. Las estrofas del "Hola Huiracocha" se susurran y nos arrancan una sonrisa algo perturbada. Conocer la música popular del Ecuador es, en definitiva, algo más que estar al tanto de la cultura y el arte. Significa comprender los sueños y delirios de mujeres y hombres que, en los albores de la historia, reían, lloraban y esperaban un milagro.

Con hilos de oro se tejen las leyendas en la pluma de grandes ensayistas como Jannet Alvarado, quienes son conscientes de cuántas sendas anduvieron y retrocedieron. A través de las páginas de la presente obra, "Música

tradicional ecuatoriana. Permanencia y transformación", se iluminan muchos claroscuros y tinieblas. Me gusta pensar que Jannet, como la reconocida compositora en que se ha convertido, también ha tenido la prudencia de componer, a partir de entrevistas que rescatan recuerdos silenciados en la memoria, una historia del Ecuador que antes solo existía en los labios de los ancianos. Su trabajo como etnógrafa ha logrado abrir una ventana olvidada a través de la cual emergen las lejanas tonadas de un pasado prodigioso.

José Luis Crespo Fajardo

1 de junio de 2024

Introducción

Cuando se habla de música tradicional ecuatoriana se hace referencia, por una parte, al encuentro de sonoridades de culturas nativas y, por otra, al encuentro de estas con las hispanas y otros confines que confluyeron en un territorio que hoy es el Ecuador, cuya extensión territorial se ha reformado a lo largo de la historia. Vocablos como “alza”, “bomba”, “costillar”, “toro rabón”, “yaraví”, “amorfino”, “sanjuanito”, “chashpishca”, “pasillo”, “tonada”, “tono del Niño”, “fox incaico”, “lalai”, “jahuai”, entre muchos otros, han sido clasificados como géneros musicales, piezas, cantos rituales, o simplemente músicas de las tres regiones naturales del Ecuador (costa, sierra y oriente), atravesadas por pueblos mestizos, afroecuatorianos, andinos y orientales. Muchas de ellas son desconocidas dentro del país y casi todas fuera de él. Los intercambios, sometimientos, exclusiones, apropiaciones y permanencias culturales han desarrollado una gran riqueza de ritmos, melodías y estructuras propias de la multiculturalidad ecuatoriana. Las músicas que se pudieron agrupar por similitudes rítmicas y formales se han llegado a denominar géneros musicales tradicionales y se consolidaron a fines del siglo XIX y comienzos del XX, desarrollándose paralelamente y sobrepasando el tiempo de subsistencia de la música de salón del siglo XIX. Otras tienen una larga y compleja data regional y ancestral que rebasa las fronteras. Algunas han desaparecido y otras se siguen creando, transformando y reinventando con características estéticas, sociales y de consumo peculiares, todo lo cual amerita un análisis. Este análisis debería permanecer en diálogo con varias áreas del conocimiento que coadyuvan a la interpretación de las manifestaciones sonoras, desde lo antropológico, psicosocial, etnomusicológico, religioso, performático,

coreográfico y la técnica musical, sin dejar de lado la discusión sobre lo popular, lo tradicional y su representación simbólica del nacionalismo.

Ocuparse de estos temas significa revisar la historia, con sus relaciones de poder y colonialidad impuestas por unas culturas sobre otras, así como reconocer ritmos, cantos, armonías y melodías que se han fusionado hasta llegar a establecerse como parte de la música de tradición ecuatoriana encerrada en culturas remotas o expuesta a la luz de las nuevas tecnologías y estilos modernos y mercantilizados, dando paso a nuevas expresiones que reflejan abundancia de identidades.

Este trabajo representa un primer acercamiento a algunas músicas del Ecuador desde perspectivas —quizás— complementarias a las ya tratadas en escritos musicales, musicológicos, etnomusicológicos, históricos o religiosos anteriores. Se trata de ahondar en prácticas y términos no sistematizados en las músicas tradicionales ecuatorianas, pero que están íntimamente ligados al territorio, así hayan caído en el olvido por parte de la colectividad, centrada en gustos y necesidades impuestas desde las industrias musicales. Se examinan los siguientes títulos organizados como capítulos: I. La música en la historia ecuatoriana hasta el siglo XIX; II. Música popular y música tradicional; III. Yaraví; IV. Pasillo; V. Villancicos, chanzonetas, cachuas, tonos del Niño cuencanos y tonos de Niño riobambeños; VI. Capishca, chashpishca, chashpishca y ritmo cañari-chicoteada.

A mis incondicionales hijos Roberto y Renata.

A toda la maravillosa gente citada en el libro,
llena de experiencias e historias sonoras.

Gracias a José Luis Crespo, Mariana Cortázar, Susana Asensio
y Enrique Cámara de Landa por su apoyo.

Jannet Alvarado Delgado

I

La música en la historia ecuatoriana hasta el siglo XIX

En este corto capítulo se repasarán críticamente algunos sucesos que permitan integrar la actividad sonora y musical en la historia del Ecuador hasta el siglo XIX e inicios del XX, sin pretender mencionar todos los acontecimientos del pasado, tratados en investigaciones al respecto.

Un punto de partida para revisar la historia de Latinoamérica y de Ecuador es la conquista hispana, que trajo consigo imposición cultural, explotación y destrucción en nombre de una supuesta civilización superior, pero junto a estos sucesos también resurgió una actitud, por parte de los conquistados, que fusionaría lo atávico con lo impuesto, ocurriendo diálogos y transferencias conscientes e inconscientes entre culturas.

Para este estudio ha sido necesario acercarse a diferentes sistemas de conocimiento de la realidad (es decir, a distintas epistemologías), para otorgar estatus al conocimiento diferente al europeo, y así apreciar como válida la otredad que forma parte del mestizaje latinoamericano, en este caso el de las artes, la música y las sonoridades comarcanas inmersas en tradiciones orales que no se limitan a expresarse acústicamente, sino que contienen implícitamente funciones y propósitos de diferente naturaleza a cumplir dentro de una comunidad. De estos contrastes cognitivos surgen justamente los géneros musicales mestizos ecuatorianos que florecerían en el siglo XIX y XX, así como la música tradicional, propósito investigativo de este trabajo.

Otra posición que es necesario integrar inicialmente a este texto es el de interculturalidad desde la propuesta de Fornet (2004), que más que entenderse como un diálogo entre culturas es, en realidad, una “postura”, una “disposición” que precisa relacionarse con otras culturas para reaprenderlas. Esta disposición es compleja, porque compromete la diversidad de la convivencia cultural y política, más aún en los tiempos actuales, cuando el tránsito a otros territorios es frecuente y es preciso que la visión cultural y las nociones de fronterizo y trasfronterizo también sean diversas, pues van más allá de la geografía y la sociología (Newman, 2015).

Explorando la época preinca, en territorios donde es hoy Ecuador estaban asentados varios grupos étnicos, algunos de los cuales han permanecido hasta la actualidad. El dominio incaico no logró expatriarlos mediante sus conquistas. A su llegada estaban vigentes, en la sierra, los pueblos Pasto, Cara, Panzaleo, Puruhá, Cañari y Palta; en la costa: Esmeraldas, Mantas, Huancavilcas, Punáes, Cayapas, Colorados y Barbacoas (Meyers, 1998). En el caso del oriente, la resistencia no permitió una conquista directa, aunque sí se extendieron algunas características culturales, como el idioma, con sus inflexiones y variaciones, así se puede constatar hasta el momento en algunos grupos humanos quichua-hablantes, aunque conservaron sus prácticas originarias: cantos, danzas y otras expresiones sonoras con objetos o instrumentos propios. El Tahuantinsuyo de los incas quedaría completo con esta nueva expansión (de tierras ahora ecuatorianas) hasta el siglo XV.

Con relación a lo sonoro, en las culturas anteriores se puede encontrar una cantidad de artefactos que testifican su uso en culturas ecuatorianas milenarias y matriciales del Pacífico. Desde el período Precerámico (7000 - a.C. a 3500 a.C.), Formativo Temprano (3500 - 2300 a.C.), Formativo Tardío (1300 - 500 a.C.), Desarrollo Regional (500 aC - 500 dC) y de Integración (500 d.C. - 1500 d.C.), se han encontrado estos objetos: caracoles marinos, silbatos de cerámica; tambores, botellas silbato, flautas con embocadura, flautas de pan verticales y horizontales, trompetas, flautas globulares cerámicas, objetos sonoros de viento antropomorfos y zoomorfos, ocarinas, objetos de percusión, sonajeros, litófonos, cascabeles, collares de entrechoque y muchos más, de cerámica, hueso, piedra y metal, distinguidos por los rasgos de las diferentes culturas de cada período, de cuya existencia dan cuenta las excavaciones e investigaciones de colecciones mantenidas en museos públicos y privados. La presencia de estos objetos y sus características acústicas nos ofrece la posibilidad de realizar aproximaciones sobre sistemas interválicos o de frecuencias que, al enlazarse, generan melodías y efectos simbólicos y semióticos insospechados. Investigaciones de artefactos sonoros del Ecuador se han realizado desde varias perspectivas. En *Instrumentos musicales prehispánicos del Ecuador*, Jaime Idrovo (1987) describe objetos arqueológicos

desde la mirada investigativa occidentalizada y evolutiva de décadas anteriores. Carlos Coba, en *Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador* (1992), hace referencia a instrumentos de las tres regiones naturales del país. Aproximaciones y exposiciones de colecciones arqueológicas ecuatorianas de objetos sonoros de culturas prehispánicas se han realizado en el repositorio arqueológico del MAAC (Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo), en Guayaquil. La colección del Museo de arte precolombino Casa del Alabado, en Quito, posee cinco mil piezas arqueológicas patrimoniales, incluidos objetos sonoros o representaciones de estos. Personajes dancísticos, rituales y cotidianos, que portan artefactos sonoros que permiten relacionarlos con comunidades y espacios regionales del Ecuador, ahora se están investigando y caracterizando. En Cuenca, en el Museo Pumapungo del Ministerio de Cultura, hay también una importante colección de objetos alrededor de los cuales se ha teorizado sobre su construcción y frecuencias. Pérez de Arce hace un estudio acerca de las flautas arqueológicas del Ecuador (2015). García Coque (2012) aporta datos sobre el rondador ecuatoriano y las dulzainas, revisando evidencias arqueológicas. Conferencias en congresos de etno-arqueomusicología, como El yaraví y el rondador ecuatorianos, con una visión desde la ancestralidad, ponencia expuesta por quien suscribe el 31 de marzo de 2023 en el Museo de Antropología de México, en el marco del II Congreso Internacional de Etno y Arqueomusicología¹, y muchas aproximaciones más, conforman la panorámica de las investigaciones sobre prácticas sonoras precolombinas.

La etno y la arqueomusicología se han unido hace pocas décadas para estudiar, caracterizar y realizar acercamientos sobre las probables funciones desempeñadas por los objetos sonoros arqueológicos de las diferentes culturas pasadas. La complejidad de estas tareas demanda el conocimiento no solo organológico de estos aparatos, sino de arqueología, musicología y etnografía, entre otras disciplinas que pueden contribuir a evocar mundos pasados y presentes. El alemán Arnd Adje Both ha sido uno de los protagonistas de los estudios de arqueomusicología en América precolombina, y propuso ciertos modelos para el estudio de la cultura musical prehispánica, integrando etnolingüística, etnomusicología, etnohistoria, acústica, organología, arqueología, iconografía de la música, artefactos sonoros y representaciones de instrumentos musicales (Both, 2005), y más variables investigativas. En su artículo *La música prehispánica. Sonidos rituales a lo largo de la historia*, al referirse a mesoamérica menciona que “al ser considerados divinos, los instrumentos musicales fueron tratados con gran respeto, y hasta se les dedicaron templos y altares en donde se les adoraba al lado de

1. Canal INAH TV. II Congreso de Etno y Arqueomusicología. Día 3 (Matutino). (11de mayo de 2023). Archivo de video YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=ZnZsStOr3Lo>

estatuas de los dioses de la música y la danza” (Both, 2008, p.30). Con este tipo de manifiesto se puede dimensionar el valor que se les asignaba a los artefactos sonoros y a su empleo. En el Ecuador, el trabajo etno y arqueomusicológico es pausado. Existen interpretaciones teóricas deducidas de las posibles prácticas sonoras de los objetos arqueológicos encontrados, y algunos artefactos han sido sometidos a reproducciones por efectos de la tradición, por motivos mercantiles, de estudio o para ser interpretados. La composición musical y el arte interdisciplinario contemporáneo han tomado, en muchas ocasiones, objetos arqueológicos sonoros o sus diseños² como punto de referencia estética para ejercer la creación. Una actividad investigativa, creativa y académica muy importante es la que se lleva a cabo en la Universidad Nacional de Tres de Febrero, en Argentina, dentro de la Maestría de Creación musical, nuevas tecnologías y artes tradicionales, dirigida por Alejandro Iglesias Rossi, quien también está a cargo de la Orquesta de instrumentos autóctonos y nuevas tecnologías. La labor de este conjunto de músicos es la de construir instrumentos, crear obras e interpretarlas, con la particularidad de recuperar sonoridades de América precolombina y sus culturas, danzas y más elementos dramáticos desde una estética contemporánea. En el Ecuador hay iniciativas privadas e institucionales no solo de investigaciones de objetos sonoros prehispánicos sino de su reproducción, enseñanza y diferentes usos El I y II Congreso de Etno y Arqueomusicología, celebrados en 2021 y 2023, han proyectado gran cantidad de información y conocimientos sobre el mundo sonoro del pasado en América Latina y en el Ecuador³

En relación a los objetos encontrados en regiones de América del Sur y su gama de sonidos, se tiende a estimar, sin mayor cuestionamiento, que la música de los Andes está caracterizada por ser pentafónica, sin reparar en que estos objetos proporcionaban intervalos numerosos, variados y modificables; así, por ejemplo, al interpretar una flauta, dependerá su timbre y altura de cómo se posicionen los labios sobre el agujero de insuflación del aire, con qué intensidad, o cómo se coloquen los dedos para acortar la columna de aire. Es más, si se califica como escala la sucesión de sonidos que puede emitir un objeto de viento, encontramos que estos instrumentos pueden emanar uno, dos, tres, cuatro, cinco, quince o veinte, por lo que la presencia de la escala pentafónica es una más de las que existen con semejanzas o diferencias a la pentatónica anhemitónica.

2. *Agua sólida en 9 escenas*. Es una obra sonora visual (de quien suscribe) que está vinculada con elementos arqueológicos y ancestrales ecuatorianos y universales. Archivo de video YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=MZsOifHBRkE&t=95s>

3. Canal INAH TV. *II Congreso de Etno y Arqueomusicología*. Día 4 (Matutino). (11de mayo de 2023). Archivo de video YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=gW14ETelUbm>

Respecto al Tahuantinsuyo, Garcilaso de la Vega, que generalmente es citado por sus declaraciones sobre la música, en *Comentarios reales* (1976) escribe sobre esta manifestación entre los incas partiendo de los conceptos de música que se estaban cimentando en Europa y España, colocando en una esfera inferior la construcción de instrumentos entre los nativos, la forma con la que organizaban sus melodías, la cantidad de sonidos emitidos y, por supuesto, la interpretación. Según sus palabras: “Cuando un indio tocaba un cañuto, respondía el otro en consonancia de quinta o de otra cualquiera,” (De la Vega, 1976, p. 113). Se deduce de la cita que Garcilaso identificaba un intervalo de quinta, mientras que los otros no eran reconocibles o significativos para él, pues el sistema de afinación no era el mismo del que él partía para establecer comparaciones. La técnica interpretativa de ordenamiento melódico se realizaba mediante el sikus, sistema de articulación en el que cada integrante del grupo emitía un sonido que, al ser intercalado en sucesión, efectuaba una secuencia melódica. Añade Garcilaso: “Tuvieron flautas de cuatro o cinco puntos, [...] no las tenían juntas en consonancia, sino cada una de por sí porque no las supieron concertar”; y agrega: “con ser tan rústica la música, no era común” (De la Vega, 1976, p. 113). Se colige que podía captar un orden melódico, logrado y singular, aunque no con las mismas disposiciones diatónicas y cromáticas acostumbradas. El autor no ofrece en sus textos una perspectiva de valoración horizontal entre las culturas comparadas; el punto de referencia de supremacía era siempre el occidental, incluido el plano musical.

En correspondencia a la estructura interválica sonora de la cultura inca, varios autores, como Segundo Luis Moreno en *La música en el Ecuador* (1930), el peruano José Castro en *Sistema pentafónico en la música indígena precolonial del Perú* (1938), o los franceses Raoul y Marguerite D'Harcourt en *La música de los Incas y sus supervivencias* (1990), sostienen que la penta fonía es la estructura interválica de buena parte de las melodías de los Andes. Sin embargo, ahora no deja de entenderse como una trampa para definir y unificar las sonoridades de las culturas de América del Sur, que son múltiples, ricas y diversas. Además de caracterizar a la penta fonía como la escala que dominaba los territorios mencionados, se ha declarado incompleta en comparación con la diatónica. Con una postura universalista, los D'Harcourt, en su investigación por el Ecuador, Perú y Bolivia, declaran:

La escala empleada por los indios antes de la llegada de Pizarro, y que corresponde, como hemos dicho, a la revelada por un buen número de zampoña y de flautas rectas antiguas, se compone de un conjunto de cinco sonidos en la octava, saltándose los semitonos de nuestra escala moderna; es decir: do, re, mi, sol, la, do. (1990, p. 130).

Incluso la comparan con la escala griega y la medieval, al aducir que pueden tener formas modales dependiendo del grado en que inicie la escala, por cierto, siempre descendente. Detallan cinco maneras de presentación de la pentafonía: A (la, sol, mi, re, do); B (sol, mi, re, do, la); C (mi, re, do, la, sol); D (re, do, la, sol, mi); E (do, la, sol, mi, re). Los D'Harcourt encuentran frecuentemente notas de apoyo de la escala al do o al la, y en otros casos al sol o al mi. Además, determinan que en el Ecuador es muy empleado el modo D (re, do, la, sol, mi), y en Cuenca, en particular, el modo B (sol, mi, re, do, la) (D'Harcourt y D'Harcourt, 1990).

A pesar de estas aproximaciones, con simplemente escuchar y ver instrumentos ancestrales, sobre todo de viento, u oír cantos de las antiguas culturas que todavía practican algunos grupos ecuatorianos, se puede constatar que existieron y existen otros sistemas de alturas, afinaciones y ordenamiento de los sonidos para la ejecución musical, lo que obliga a reasumir posiciones y conceptos sobre las prácticas sonoras, descolonizando e integrando los no demasiado frecuentes hallazgos, fruto de investigaciones puntuales. Sin duda, el supuesto de que la pentafonía domina todo el paisaje sonoro andino desde sus orígenes ha sido motivo para que desde el ámbito empírico o académico se haya institucionalizado esta escala anhemitónica como la representación misma de los países que comparten la cadena montañosa de los Andes, generándose, junto a este supuesto, imaginarios de uso y prácticas culturales. En lo relacionado a la escala llamada moderna europea —es decir, de tonos y semitonos—, la diatónica ha sido identificada también en otros territorios americanos. Son muy significativas las investigaciones y estudios sobre las antaras (flautas de pan) de la Cultura Nasca (1000 a. C. – 650 d. C.) del Perú. Se ha detectado la existencia de antaras que, al ser recuperadas y sonorizadas, delatan una organización de tonos y semitonos similar al sistema diatónico. Este particular ha sido expuesto por el investigador Carlos Mansilla en el II Congreso de Etno y Arqueomusicología⁴.

Pasando a épocas de la colonia de la monarquía hispana en tierras americanas, una de las formas efectivas de adoctrinar a favor de su pensamiento era mediante la práctica religiosa que involucraba a miembros de la Iglesia, espacios, templos, monasterios, ritos, costumbres, comportamientos y, por supuesto, la música, utilizada prioritariamente para la evangelización de los naturales. Es importante mencionar que en medio de una sociedad occidental de orden patriarcal, incluida la estructura de la Iglesia, algunas mujeres que ingresaban al convento en tierras de la Real Audiencia de Quito tenían la posibilidad de aprender el oficio de la música, para componer

4. Canal INAH TV. *II Congreso de Etno y Arqueomusicología*. Día 2 (Matutino). (10 de mayo de 2023). Archivo de video YouTube <https://acortar.link/t1XW4y>

y dirigir el coro en los oficios divinos, pues la tarea musical formal en las capillas estaba a cargo de los maestros de capilla, que componían, dirigían, tocaban y cantaban junto con los sochantres, coristas y demás integrantes del coro. El objetivo de la enseñanza de la música a los indios era transmitir sus repertorios para la alabanza. Archivos, repositorios, actas y partituras están siendo recuperadas e investigadas para conocer las experiencias musicales de ese período. En lo que es el Ecuador, hasta 1822 se mantuvo el dominio hispano, es decir hasta su independencia política. Sin embargo, el dominio ideológico y sus prácticas culturales se mantuvieron, colocando en un segundo plano, o simplemente, desechando, las experiencias sonoras o músicas que se heredaban de los pueblos originarios. Tareas investigativas vinculadas con este período se están desarrollando en varias ciudades del país: Quito, Cuenca e Ibarra, por ejemplo. De cualquier manera, se podría decir que, en el siglo XXI se han establecido con mayor cuidado los estudios de musicología histórica en Ecuador. *La música en la Presidencia y Real Audiencia de Quito* (2016) de Mario Godoy, presenta una recopilación de datos sobre documentos y escritos de varios autores. Miguel Juárez (2018) realizó transcripciones de villancicos, chanzonetas y romanzas de los siglos XVII y XVIII, datos recuperados de la Diócesis de Ibarra (estas transcripciones serán traídas a mención en el Capítulo V). Una temática sobre la que no se va a tratar en este trabajo, pero que es de interés para este período, por si se quiere revisar, es el trabajo de análisis de repertorio de los monasterios de la Concepción de Quito e Ibarra de Francisco Calle (2021).

En el siglo XIX, el aprendizaje de las artes y oficios se centró en la organización gremial. El maestro mayor era quien lideraba la enseñanza. En el caso de los músicos, muchos fungían de maestros de capilla y maestros mayores a la vez. Para este tiempo, la música que se creaba y reproducía mantenía los cánones estructurales tonales como referentes para la creación. A la música de los pueblos nativos y a la mestiza, germen de la música tradicional, no se le concedía el mismo estatus. En relación a la subordinación de la cultura y música de los conquistados, Juan Agustín Guerrero⁵, cuando escribe a mediados del siglo XIX *La Música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*, se lamenta por la humillación española sufrida por nuestros antepasados en la colonia, que no permitió “cultivar las inteligencias que naturalmente se producían” (1984, p. 4). La razón que da sobre el hecho de encontrar poco desarrollo de maestros músicos después de trescientos años de conquista es la siguiente: “Seguramente el abatimiento en que vivieron nuestros padres, y la idea que tenían de su eterna esclavitud, les hizo ver la música no como al lenguaje del alma, sino más bien como a una farsa de sus conquistadores

5. Músico y pintor quiteño del siglo XIX, escribió sobre la historia de la música del Ecuador; es muy importante su recolección de *Yaravies quiteños*.

para perpetuar su vergonzosa dominación” (1984, p. 37). Estas reflexiones revelan el grado de consciencia de Guerrero, por un lado, del epistemicidio de saberes desde la conquista y, por otro, del de la falta de surgimiento de una música de mayores exigencias. Pese a todo, comparte con Juan de Velasco que la música de los indígenas era una de sus “pasiones dominantes” (Guerrero, 1984, p. 38).

A inicios del siglo XX estaba instalada ya la idea de la supremacía de las artes y la música europea, por lo que la música de salón, que era en buena parte una réplica de la música de salón europea⁶, se venía posesionando entre los músicos desde la república. En los siguientes capítulos constataremos cómo se va gestionando el mestizaje musical en piezas tradicionales y géneros ecuatorianos.

Sucintamente se han repasado algunos momentos de la historia del Ecuador que han orientado y cimentado lo que hemos denominado músicas tradicionales. Desarrolladas desde finales del siglo XIX en adelante, estas conllevan elementos formales de la música occidental, tanto del ámbito religioso como del secular, así como componentes sonoros, vernáculos, rituales y mestizos, piezas y repertorios supeditados a su propio desarrollo, de tan gran riqueza rítmica, tímbrica y estilística que han sobrepasado los nacionalismos para supervivir como tradicionales y diversas, a pesar del dominio colonial y postcolonial.

6. Véase *Danzas y géneros musicales de salón en Cuenca 1870-1930. Entre lo sagrado y lo profano*. Libro y CD de audio de quien suscribe. Disponible en <https://jannetalvaradodelgado.com/>

II

Música popular y música tradicional

Definir con precisión la música popular o la tradicional es infructuoso: responde a distintas apreciaciones. Con estos términos se ha designado a una extensa variedad de músicas en diferentes momentos. Incluso el significado ha sido cambiante según el idioma con el cual se enuncien. Comenzando por el término anglosajón *popular music*, este tuvo notoriedad en la década de los años sesenta del siglo XX, con el desarrollo del rock y el jazz, y su difusión masiva radial y televisiva. Luego se correspondería con otros géneros *pop* determinados por el mercado, la industria musical y el consumo masivo hasta la actualidad; es decir, el término está sujeto a una continua dinámica semiótica. Desde la etnomusicología se ha estudiado la música popular enmarcándola en un entorno social determinado, como sostiene Frith (1987), a diferencia de la llamada música del clasicismo, que es supuestamente trascendente y no requiere necesariamente desarrollar una teoría social para explicar sus funciones, sino confeccionar un análisis técnico, estructural e histórico. Otra perspectiva de la música popular se vincula con la representación: determinado género popular se relacionaría con un grupo social y su cultura. En Latinoamérica, Carlos Vega (1979) acuñó el término mesomúsica para cubrir, sobre todo, la música dispuesta para la diversión y entretenimiento urbano, conviviendo, por un lado, con la música culta, y por otro con la folklórica, que es otra categoría, igualmente compleja y polisémica que guarda elementos comunes con la popular, aunque se caracteriza, como todo hecho folklórico, según el antropólogo brasileño Carvalho Neto (1965), por ser anónima, no institucionalizada y eventualmente anti-gua, funcional y preológica. Numerosas características se le han atribuido a la

música popular con el afán de conceptualizarla. Nettl, Blacking y Middleton, desde la etnomusicología occidental, han ensayado sobre las características que puede tener la música popular; entre otras, ser urbana, industrializada, interpretada por no profesionales, no tener mayores complejidades interpretativas y ser creada por autores desconocidos (Cámara de Landa, 2010). Tagg y Clarida (2003) van más lejos, y califican como musemas o unidades de significación a motivos melódicos, rítmicos y armónicos estructurales de la música popular que, al ser escuchados por los receptores, se asocian con significados sociales, culturales, gestuales, psicológicos e históricos. Middleton (2001), por su parte, cuando analiza las peculiaridades de la música popular indica que suele ser considerada como inferior en comparación con la académica. En este texto preferimos otorgar el calificativo de diferentes, ya que todas conllevan códigos de sus propias prácticas. Es de advertir que emisores, receptores y productores no son los mismos personajes: cada miembro de esa cadena de comunicación desempeña su propio rol en la música popular con excepciones.

En el Ecuador también se puede entender la música popular desde varias perspectivas globales y particulares. Tratando de desentrañar alguna aproximación, vale la pena mencionar a Segundo Luis Moreno, musicólogo ecuatoriano de comienzos de siglo XX. Cuando reflexiona sobre la música y los cantares criollos producto del mestizaje, expone lo siguiente:

Ciertos cantares populares de la península, al ser trasplantados al altiplano ecuatorial, tomaban otro tinte, un nuevo carácter: el ambiente local los transformaban en un género diverso [...] Sería sumamente difícil señalar con precisión el orden cronológico de las diversas danzas y cantares criollos que fueron apareciendo sucesivamente en el país [...] Por otra parte, parece que tales piezas no se escribieron: se las aprendía al oído, y las que han logrado sobrevivir a su época, nos han llegado por tradición (1996, p. 52).

Segundo Luis Moreno maneja varias categorías para referirse a los cantares hispanos y propios; utiliza las expresiones popular y criollo, respectivamente, y para el resultado del mestizaje sonoro y su trasmisión, el vocablo tradición, es decir, lo que se transmite de generación a generación. También identifica la música originaria como autóctona, lamentándose por no haber quien la recoja para el estudio del folklore ecuatoriano. He aquí otro nuevo término que asoma, folklore, que compartía desde el evolucionismo con el argentino Carlos Vega, producto de las experiencias sonoras de tradición oral de sus países. Todos estos términos estaban enmarcados en un pensamiento eurocentrado, y en un momento histórico-político del nacimiento del capitalismo, en pleno dominio de la burguesía criolla y del poder terrateniente. Por lo tanto, las músicas autóctonas, calificativo utilizado por

Moreno para designar las sonoridades indígenas, no tenían el mismo estatus que las europeas, entre otras razones por poseer para su construcción una escala de menor cantidad de sonidos que la diatónica: la pentafónica (entre otras). Ahondando un poco sobre el cometido de la música folclórica, Cornejo, folklorista ecuatoriano, hacia mediados de siglo XX señaló: “La música verificada por el folklore, orienta y arraiga el viejo concepto popular de pasión por la tierra nativa y el amor por la sociabilidad nacional que un pueblo entero con orgullo debe ostentar” (1994, p. 139). Relaciona al pueblo, otro vocablo incierto, con la colectividad heterogénea portadora de lo folklórico, en acuerdo con la definición detallada por Carvalho Neto (1965). Además, enuncia, desde su pensamiento continuista, una cantidad de sentencias para declarar el valor de la música folklórica. Algunas de estas son:

- Quien mire con indiferencia o desdén el propio folklore musical es desdenoso con su propia tierra e indiferente para con el arte.
- La música folklórica ennoblece a la raza nativa.
- La Ciencia Folklórica, para el arte musical, más que para otras artes, señala el verdadero rumbo a seguirse en la reconstrucción de su propia música.
- Un tema o motivo musical indígena o popular desarrollado dentro de formas y armonizaciones rapsódicas internacionales no es obra de música folklórica ni de auténtica nacionalidad.
- La música colonial puede ser un testimonio de nacionalidad, pero no de un folklorismo real y puro.
- Cierta música indígena o popular, impropia y absurdamente llamada “música triste y dolorida de una raza oprimida”, es en su propia contextura técnica y en su realidad expresiva, una concepción varonil de sensibilidad artística personal y de una singular satisfacción para su corazón racial.
- La música folklórica y puramente nacional enardece el patriotismo y el amor por lo nativo
- Quienes tienen la osadía de llamar música monótona, salvaje o insoportable a la música folklórica autóctona son ciertos dementes que pretenden asaltar las joyas del arte en terreno ajeno (Cornejo, 1994, pp. 137-141).

Muchas sentencias más señalan, con su respectivo sesgo colonizador y, a la vez, nacionalista y patriarcal, el orgullo que se debe profesar por la música autóctona y folklórica. Sin embargo, su visión también deja sentadas distancias sociales, raciales y de género hacia el otro: el indígena.

El folklore, desde su etimología inglesa, *saber del pueblo*, tiene que ver con la transmisión de saberes y conocimientos, por lo que se relaciona con la tradición. Sobre tradición, igualmente, existen muchas posturas tomadas desde varias disciplinas. No obstante, para solventar este trabajo investigativo de músicas tradicionales ecuatorianas, manifestamos que la tradición sustenta, en el presente, acontecimientos del pasado en continua transformación. Madrazo, que hace una revisión sobre los significados de la tradición (2005), anota que se reconoce a esta como un hecho colectivo por “la importante función de reproducir conocimientos, prácticas, creencias y valores originados en el pasado, pero esenciales en el presente para establecer la continuidad y cohesión cultural de la comunidad” (Madrazo, 2005, p. 122). Sin embargo, hay otras posiciones, como la de las grandes urbes capitalistas, en las que lo tradicional se identifica con “lo anacrónico, el retraso material y el conservadurismo” (Madrazo, 2005, p. 117). En el caso de la música tradicional ecuatoriana, la memoria es la que guarda lo aprendido y transmitido; hablamos de una tradición viva en transformación. Es interesante la postura de Zubiri (1968). Parafraseándolo, apunta que la tradición es reactualización, y esta no funciona necesariamente como transmisión, sino como un conjunto de posibilidades. Esta posición resulta oportuna, en cuanto se idealiza, generalmente, la tradición. En el caso de la música, no se reproduce una experiencia intacta indígena o nativa, sino que se construyen otras experiencias que, cuando se investigan y develan, no se corresponden con las antiguas y originarias. La tradición se vuelve objetiva y acorde con las realidades presentes. Por otro lado, la sobrevaloración de la tradición, de sus imaginarios o de la idealización de lo indígena y sus tramas sociales, históricas, identitarias, de sus objetos sonoros y sus funciones rituales, han hecho que las creaciones artísticas, las proyecciones folklóricas y composiciones musicales, se arroguen la pretensión de estar representando culturas antiguas olvidadas mediante festivales y conciertos. Las exploraciones y hallazgos arqueomusicológicos también han aportado a la acumulación de una tradición activa para ampliar sus horizontes de estudio, así como de creación. Justamente, las músicas que han salido de todas estas fusiones expuestas, más otras organizaciones sonoras que se han mantenido vivas con sus variantes, transformaciones y creaciones, son las que denominamos tradicionales para este trabajo.

Incluimos un breve comentario sobre el populismo musical por realizar reflexiones sobre la manipulación del gusto popular, la cual se da “por parte de los medios de comunicación [...] y del consumo masivo de la cultura mercantilizada” (McGuigan y Muñoz, 2000). De tal modo, la música tradicional también mantiene estas manipulaciones y continuas modificaciones con todo el discurso audiovisual complementario, que abarca desde el ámbito

de la subalternidad de grupos sociales hasta la naturalización de la inequidad de géneros sociales. Tampoco queda fuera de análisis la permanente colonialidad epistémica, con su correspondiente opción de giro decolonial, como proclama Mignolo (2011), que nos invitan a discernir sobre el poder que ejerce la estética global dependiente de lo patriarcal, lo racial y la jerarquía de clase, además del gusto impuesto a la sociedad por la misma estética que domina todos los campos de conocimiento, incluido el arte y la música popular.

III

Yaraví

Este capítulo está orientado a señalar diferentes momentos por los que ha transcurrido esta variedad de forma sonora y poética, trayendo a consideración huellas prehispánicas de su denominación, las cuales se extienden hasta la actualidad como música tradicional ecuatoriana. Existen otras disposiciones estructurales con el mismo nombre en países fronterizos, como el Perú, que en épocas incaicas compartían el mismo territorio. No es el propósito de esta sección mencionar una antología de autores, autoras e intérpretes popularizados de este género, así como tampoco reiterar material ya recopilado y comentado con puntos de vistas subjetivos, técnicos o históricos. Es primordial evidenciar y mencionar hallazgos desde otras perspectivas musicológicas, etnomusicológicas y arqueomusicológicas no consideradas en otros estudios para su posterior profundización.

El término "yaraví" se ha relacionado con otros de origen inca vinculados con textos poéticos, canciones, música y faenas agropecuarias; el cronista Guamán Poma de Ayala, en *Nueva crónica y buen gobierno* (2006), utiliza el vocablo arauí para referirse a acontecimientos festivos y manifiesta al respecto, utilizando calificativos muy efusivos:

Capítulo primero de las fiestas, pascuas y danzas taquies de los Ingas, y de cápac-apoconas y principales, y de los indios comunes de estos reinos, de los Chinchaysuyos, Andesuyos, Collasuyos, Condesuyos, las cuales danzas y arauis no tienen cosa de hechicería, ni idolatría ni encantamiento, sino todo huelgo y fiesta, regocijo, [...] (Poma de Ayala, 2006, p. 226).

El territorio que es hoy Ecuador formaba parte del Chinchaysuyo, mencionado en la cita y, a su vez, este del Tahuantinsuyo en el tiempo del

dominio Inca, por lo que se deduce que se practicaban dichas actividades en estos espacios; más adelante reitera el nombre de estas manifestaciones identificándolas con canciones y música de las cuales no se conocen con exactitud sus características. Se expresa así: “canciones y música del Inga y de los demás señores de este reino y de los indios, llamado harauí [...]” (Poma de Ayala, 2006, p. 226). En algunos pasajes del libro se constata las referencias sobre el *harawi* y otros términos similares con variada escritura. En “Fiesta arauí del Inca” (Poma de Ayala, 2006, p. 228), menciona que el Inga comienza diciendo sus coplas, que son respondidas por las coyas y ñustas que “cantan en voz alta, muy suavemente” (Poma de Ayala, 2006, p. 228).



Fiesta de los Chinchaysuyos / Uawco Taqui uacon / guanoc pampa / Paucar pampa {topónimos} / fiesta.

Figura 1. Fiesta de los Chinchaysuyos (territorio en el que se asienta hoy el Ecuador).

Fuente: Guamán Poma de Ayala, 2006, p. 229.

Rollin Max Guerra Huacho, ponente en el *II Congreso internacional de etno y arqueomusicología*⁷ (2023), confirma algunos antecedentes sobre el yaraví, similares a los expuestos en párrafos anteriores, con la puntualización de que el harawí se mantiene en Huánuco⁸, capital del antiguo Chinchaisuyo, y actual capital de la provincia homónima. Este investigador peruano indica que el harawí es una expresión poética preinca que transmite variedad de emociones, alegría, tristeza y lamentos fúnebres; los haravicus o amautas eran los encargados de difundir dichas expresiones. Además, comenta que fue una canción genérica en la cual se ponían en evidencia modos de vida, y era cantado por voces femeninas, junto con el pingullo, la flauta y la tinia (tambor). Asegura que en la colonia se torna triste, y que su melodía era tritónica para ser utilizada en la siembra maíz o como plergaria a las deidades; mientras que la pentafónica se utilizaba para acompañar el entierro de un primogénito. Desde mediados del siglo XVI se escuchan yaravíes indígenas y mestizos. Después se tornaron mestizos en el Cusco, y pasaron a ser religiosos y luego profanos. Los yaravíes se cantaban en quechua y más tarde en español; eran anónimos y colectivos. El máximo exponente del yaraví en Huánuco fue Gabriel Aguilar Narvarte, patriota de la independencia del Perú (a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX). Creaba poemas de métrica libre. Ahora se canta el yaraví huanuqueño estructurado en una parte lenta y una alegre. Guerra Huacho (2023) concluye por en el Congreso antes mencionado:

El harawí en Huánuco, recuperó su esplendor de antaño, se deja escuchar lo sublime de sus antífonas [...], mientras que el yaraví se diezma, quedando pocos rezagos de su esplendor, pocos rezagos de sus placenteros días, de su quejido canto.

Respecto a la conclusión de Guerra, según las perspectivas de este trabajo, preferimos hablar de dinámicas renovadoras por las que transcurren las formas antiguas en el tiempo. Los rezagos que quedan son los que permiten reconocer el pasado en el presente.

Recabando algo más, Garcilaso de la Vega también trae a mención en *Comentarios Reales* (De la Vega, 1976) al harauí y al harávec relacionados con textos poéticos y a los haravicus con los poetas. Varios investigadores han revisado términos similares a yaraví, como los D'Harcourt en *La Música de los Incas y sus supervivencias* (1990), que lo relacionan con una canción luctuosa y triste. Sin embargo, ha atravesado por temáticas que encarnan diversas emociones, desde las elegíacas, pasando por las amorosas, plañideras y las

7. Canal INAH TV. *II Congreso de Etno y Arqueomusicología*. Día 3 (Matutino). (10 de mayo de 2023). Archivo de video YouTube <https://acortar.link/URow4p>

8. Ciudad en la que se ha encontrado uno de los restos más antiguos del hombre americano, el hombre de Lauricocha, que data de 10.000 años a.C

que reflejan el trabajo campesino, tanto colonial como precolonial. En la Real Audiencia de Quito (1563) (geográficamente comprendida por parte de la hoy Colombia, Venezuela, Perú, Bolivia y Brasil, teniendo contacto con ambos océanos al este y al oeste, el Pacífico y el Atlántico), se mantuvo el yaraví, desarrollando características rítmicas, melódicas, armónicas y estructurales propias. No es la finalidad de este texto examinar todos los acercamientos al término yaraví, sino reconocer y establecer semejanzas y diferencias entre los yaravíes mestizos que germinaron en las diferentes regiones y, en particular, en Ecuador.

Un documento de gran valor musicológico acerca del tema del yaraví en el Ecuador es el que nos brinda Juan Agustín Guerrero (compositor, poeta y pintor quiteño, 1818-1880); se trata de una recopilación de piezas cortas bajo el nombre de *Yaravíes quiteños* (1883). Sobre esta selección, cuenta el autor que el español Marcos Jiménez de la Espada, americanista que participaba de la Comisión Científica del Pacífico, pasó por Quito, Guayaquil y otros sitios en la década de los sesenta del siglo XIX, y le pidió coleccionar todas las “melodías indianas y populares” para ser presentadas en el Congreso de Americanistas de 1881, en Madrid. Esta colección sería mantenida en el Museo de Ciencias Naturales de Madrid. Es curiosa la actitud de Guerrero ante ese pedido que se hizo realidad, pues su declaración crítica y consciente es válida hasta hoy; dijo:

Si la España soberbia y antagonista nuestra no se ha desdeñado de guardar en su museo la música de nuestros indios ¿por qué nosotros nos empeñamos en despreciarla? ¿Somos acaso tan ignorantes o injustos, para aborrecer lo que es propio por amar lo que es ageno? [sic] (Guerrero, 1984, p. 13).

La selección transcrita por J. A. Guerrero trataba, en su criterio, de mantener cierta originalidad de las piezas. Sin embargo, hace uso de atributos de la escritura occidental para acercarse a las sonoridades que, por cierto, resultarían exóticas para los hispanos puesto que se daba por sentado que la organización musical y la signografía europea era la que debería reinar como referente máximo de representación musical. A tono con ese parecer dominante, en la introducción de la publicación española de las actas del Congreso de Americanistas que contenía los *Yaravíes quiteños*, escribe J.Y. (iniciales del autor de la introducción), sin mayor valoración al universo sonoro diferente:

En todos los cantos no se advierte ni el menor rastro de la influencia europea, pues en ellos domina la monotonía melancólica que se desprende de su vaga tonalidad y de su constante terminación en las notas bajas de la voz por medio de intervalos de tercera o cuarta, lo cual les da un carácter tan original como extraño (Guerrero, 1883, p. 6).

En las transcripciones de la recopilación de J. A. Guerrero encontramos diferentes ritmos bajo el título de yaravíes con el gentilicio de quiteños que ahora forman parte de géneros musicales independientes. Esta peculiaridad advierte que el término yaraví se extendía a varios ritmos y diferentes expresiones, circunstancias y emociones, similar al proceder de los harawis preincas; con el tiempo el ritmo de yaraví se matizaría de ánimo melancólico alrededor de argumentos amorosos, fúnebres, religiosos, de desasosiego, despedida y desengaño, incluyendo contextos de pobreza, subalternidad social y de género, de raza, desarraigo y situaciones habitualmente tristes... De hecho, al yaraví también se lo denominaba “triste” en siglos anteriores, quizá por la violencia a la que estaban sujetos los hombres, mujeres, niños y niñas indígenas en la conquista.

A partir de un breve análisis de esta colección y otros yaravíes locales, que se ofrece en este trabajo, podemos deducir muchos elementos estructurales que han marcado los componentes inconfundibles del yaraví ecuatoriano. Para comenzar, advirtamos cuáles son los ritmos de acompañamiento rítmico-melódico que coloca J.A. Guerrero bajo el nombre de yaraví en su recopilación escrita para piano o piano y canto.



Figura 2. Ritmo de yaraví a.



Figura 3. Ritmo b.



Figura 4. Ritmo c.



Figura 5. Ritmo d.

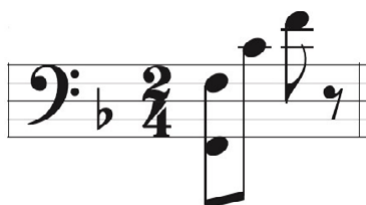


Figura 6. Ritmo e.



Figura 7. Ritmo f.

Entre las piezas, cinco yaravíes tienen el ritmo b (negra, corchea, corchea, negra). Tres yaravíes tienen el ritmo c (tres corcheas en cada tiempo). Según estas transcripciones se puede colegir que, en el siglo XX, el yaraví desarrollaría una estructura formal más amplia, de A-B en tiempo lento, y C en tiempo alegre con ritmo de albazo.

En cuanto a la línea melódica, se transcriben a continuación cuatro fragmentos tomados de la recopilación de J. A. Guerrero; en estas se observa que los motivos melódicos son diferentes y están en consonancia con los modelos rítmicos notificados.

El Mayordomo

El Mayordomo trae como subtítulo “Yaraví antiguo”. Tiene un compás de 2/4 y el ritmo de acompañamiento es de cuatro corcheas por compás. Inicia

en el III grado de la tonalidad, termina en el I. El motivo se extiende hasta el primer tiempo del segundo compás. Los fragmentos siguientes son tomados del libro de Guerrero.



Figura 8. Fragmento del yaraví *El Mayordomo*. Fuente: Guerrero, 1883, p. 23.

Bartola

Bartola, el subtítulo es también “Yaraví antiguo”. Tiene compás de 6/8 y el ritmo de acompañamiento es negra, corchea, corchea, negra, por compás. Inicia en el I grado y termina en el V grado menor con un comportamiento modal pentafónico. El primer motivo melódico, luego de una breve introducción, está en el tercer compás y se extiende hasta el primer tiempo del cuarto.

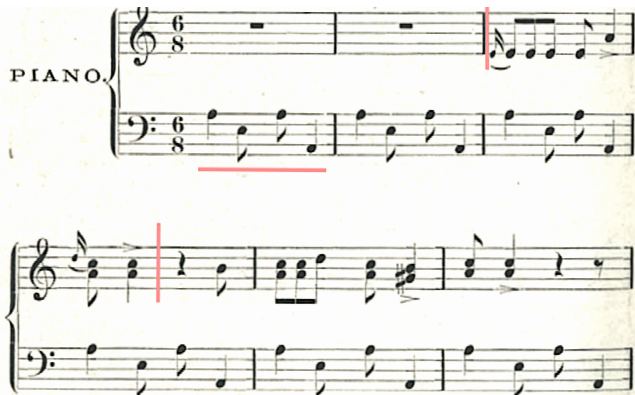


Figura 9. Fragmento del yaraví *Bartola*. Fuente: Guerrero, 1883, p. 26.

Doña Lorenza

Doña Lorenza, el subtítulo indica “Yaraví antiguo conservado con una tradición de cierto suceso”. El compás es de 6/8, la tonalidad es de do menor y el ritmo de acompañamiento es tres corcheas por cada tiempo, seis en cada compás. Inicia en el I grado y termina en el V. El motivo melódico está entre el primer compás y el primer tiempo del segundo. Existe una indicación expresiva que señala el carácter de este yaraví.



Figura 10. Fragmento del yaraví *Doña Lorenza*. Fuente: Guerrero, 1883, p. 28.

Calliman-Llugcixpa

Calliman-Llugcixpa, el subtítulo indica “Yaraví antiguo”. El compás es de 6/8, la tonalidad es de sol menor y el ritmo de acompañamiento se desarrolla en dos compases: negra, corchea, corchea negra y el segundo compás tiene negra, corchea y negra con punto. Inicia y termina en el I grado.



Figura 11. Fragmento del yaraví *Calliman-Llugcixpa*. Fuente: Guerrero, 1883, p. 29.

En cuanto a la armonía utilizada en las transcripciones, se busca encontrar una secuencia que permita determinar sonoridades tradicionales actuales y, efectivamente, hay algunas huellas. Existen relaciones interválicas que se podrían vincular con los tonos o modos gregorianos practicados en España. Lo más notorio, tal vez, son algunas constantes como la pentafonía que se funde con la tonalidad en algunos trabajos. Otro gesto sonoro predilecto en el yaraví es el acorde de VI grado de la pentafonía de la pentafonía (que parte con un intervalo de tercera menor ascendente, ubicado para iniciar una obra o después del I grado; otras piezas inician con el I sucedido por el III, o el I sucedido por el V. En los finales es común la terminación en el acorde de III grado, en V menor o en I. Es de notar el intercambio modal presente en algunos yaravíes como en *Otro Cuxnico*, que inicia con la secuencia de I grado menor, V mayor y I, terminando en el V menor. Este es un procedimiento que muestra lo modal en fusión con lo tonal, pues hay un intercambio en la dominante menor por la mayor.

Otros yaravíes ecuatorianos

Otras fuentes de creación de yaravíes están en las obras recopiladas de distintos sectores del país; en este caso citaremos los yaravíes cuencanos revisados en el libro *Danzas y géneros musicales de salón en Cuenca, 1870-1930. Entre lo sagrado y lo profano* (2017a), obra de quien suscribe. Dos yaravíes, el uno *El llanto de Cora*, del cuencano Ascencio de Pauta (1890), y el otro *Adiós a Cuenca* (1925), de Amadeo Pauta, nos permiten realizar diferentes teorizaciones acerca del género en estudio desde distintos territorios del mismo país y desde la estética de la música de salón ecuatoriana. También haremos acercamientos a los yaravíes *Momentos de tristura* de Carlos Amable Ortiz, *Yaraví Serenata* de Sixto María Durán, *Tristes alegrías* de Corsino Durán y *Puñales* de Ulpiano Benítez, los cuales evidencian el desarrollo del yaraví ecuatoriano en los siglos XIX y XX.

El texto de los yaravíes cantados testifica la melancolía de esta música cualquiera que sea el contenido de preferencia: desamor, despedida, desolación o fúnebre. Honorato Vázquez (1855-1933), diplomático y poeta cuencano, en su poema lugareño de arte menor “Yaraví”, contenido en el *Libro de lectura para el tercer grado*, publicado en 1935 (García y Silva, 1935, pp. 83-84), escribe:

Yaraví

*A las faldas de un monte
hay una aldea,
y allí entre capulíes,
se alza una iglesia,
y tras la iglesia,
la cruz de un cementerio
sobre la yerba.*

*a un tierno pastorcito
oí una tarde
clamando ante un sepulcro:
“¡querida madre,
óyeme madre,
si solo estás dormida,
despierta, es tarde!”*

*Después sentose triste
bajo del árbol,
y un rondador, del seno
sacó, y llorando,
su mal llorando,
el rondador campestre
llevó a los labios.*

*Tocó un yaraví de esos
que antes cantaba
con la madre: ¡inocente,
tal vez pensaba,
con sus lúgubres cantos
resucitarla!*

Curiosamente este poema nos coloca de cara a un cuadro rural como un espacio importante en el que suena el yaraví acompañado de un rondador nativo; tal parece que en las primeras décadas del siglo XX se sentían los paisajes sonoros bucólicos del yaraví mestizo ecuatoriano, germinado desde épocas prehispánicas.

Yaraví *El llanto de Cora*

Esta obra de Ascencio de Pauta de 1890 tiene una factura diferente a las transcritas por J. A. Guerrero, pues pertenece a otro momento estilístico e histórico. La partitura es una litografía, medio de impresión de las partituras de finales del siglo XIX y comienzos del XX en América Latina, y está publicada en Lima. Es importante precisar la importancia que da el compositor al calificativo de canto nacional que se divisa en la portada, pues el imaginario del nacionalismo como distintivo de lo propio, de lo que ofrece límites no solo territoriales sino sonoros, se divisa notoriamente en la partitura de este yaraví cuencano de salón.



Figura 12 (a). Portada del yaraví *El llanto de Cora* (*Canto nacional*), de A. Pauta.

Fuente: Archivo de la autora.

EL LLANTO de CORA

Yaraví

MUSICA DE A. PAUTA.

Alegreto



Figura 12 (b). Partitura del yaraví *El Llanto de Cora* (*Canto nacional*), de A. Pauta.
Fuente: Archivo de la autora.

The image shows a handwritten musical score for a Yaraví titled 'El llanto de Cora' by A. Pauta. The score is written on five systems of grand staves (treble and bass clef). It features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as 'pp', 'p', 'ff', and 'con delicadessa'. The piece concludes with a double bar line and the word 'Fin.'.

Figura 12 (c). Partitura del yaraví. *El llanto de Cora* (Canto nacional), de A. Pauta.

Fuente: Archivo de la autora.

La obra⁹ es para piano y está dentro de los cánones de la escritura convencional occidental en compás de $\frac{3}{4}$. El *tempo* es *allegretto*; es una pieza mixta, modal-tonal, y está sustentada en la pentafonía¹⁰ anhemitónica, ahora identificada como andina.

Sobre el ritmo del acompañamiento, se observan dos patrones en la partitura: el de la introducción (cuatro compases iniciales con corcheas) y el del desarrollo (combinación de negra, corcheas, negra). Ninguno de ellos se corresponde con las transcripciones de J. A. Guerrero, por lo que es otra variación del yaraví de salón del siglo XIX ecuatoriano. Tiene una estructura de dos partes: A - B. En cuanto a la armonía, está en la tonalidad de fa menor, el I grado se enlaza con el V y con el III siempre volviendo al I. La segunda parte (tercer sistema, segunda página), inicia con el VI grado re bemol mayor para luego llegar al fa menor por la dominante mayor. Existe un acorde común entre algunos yaravíes recopilados por Guerrero y otros que traeremos a mención: es la presencia del VI grado para realizar motivos melódicos importantes, en este caso para iniciar la segunda parte.

Momentos de tristura

Este yaraví, del quiteño Carlos Amable Ortiz, puede estar escrito entre finales de siglo XIX y comienzos del XX. Está publicado para piano por el Almacén de Música J. D. Feraud Guzmán. Su patrón rítmico de acompañamiento también ofrece otra variación, negra y cuatro corcheas (en octavas), en el compás de $\frac{3}{4}$. En el transcurso de la obra hay una nueva variación rítmica en el tercer tiempo: corchea con punto y semi corchea. Está en fa menor e inicia la obra con el característico VI grado, coincidente con otros yaravíes:

9. La partitura se puede revisar y escuchar su interpretación (CD, track 2, piano: Jannet Alvarado) en el libro *Danzas y géneros musicales de salón en Cuenca 1870-1930. Entre lo sagrado y lo profano* (Alvarado, 2017a). Disponible en: <https://jannetalvaradodelgado.com/>

10. Las escalas de dos, tres, cuatro, cinco sonidos o más que mantienen algunas culturas originarias tienen su propia afinación. Generalmente no comparten la afinación interválica de las escalas occidentales.



Figura 13. Fragmento inicial del yaraví *Momentos de tristura* de Carlos Amable Ortiz.
Fuente: Archivo del Conservatorio José María Rodríguez. Cuenca.

En el siglo XX, se define este ritmo como el representativo de yaraví con una parte final (coda) en *allegro* para terminar la obra con ritmo de albazo.



Figura 14. Ritmo de yaraví, siglo XX. Transcripción de la autora.



Figura 15. Ritmo de albazo, siglo XX. Transcripción de la autora.

Estos dos últimos motivos rítmicos bien se pueden relacionar con la variación b de las piezas transcritas por J.A. Guerrero (1883).

Una interpretación de *Momentos de tristura* con guitarras y requinto, que toma posesión de uno de los estilos guitarrísticos ecuatorianos del yaraví, es la interpretada como solista por Wilson Pérez, acompañado por Marcelo Sánchez y su conjunto¹¹.

11. Canal Marcelo Sánchez. Momentos de tristura, yaraví. Wilson Pérez (10 de marzo de 2023). Archivo de video YouTube <https://acortar.link/RceIb5>

Adiós a Cuenca

En 1925, el cuencano Amadeo Pauta escribe el yaraví *Adiós a Cuenca*¹², que mantiene el mismo patrón rítmico de *Momentos de tristura*. Su estructura tiene dos partes con un mismo carácter triste; está en do menor y su armonía recorre acordes de I, III, V y I en la primera parte, y en la segunda, por el VI, III, V y I grado. El VI grado siempre está marcando una frase importante: en este caso da inicio a la segunda parte.

Adiós a Cuenca

Amadeo Pauta

Transcripción: Michelle Picón

Estudio crítico y arreglo Jannet Alvarado

Lento

Piano

6

11

16

21

Pno.

pa - say no vuel - ve lo ese ter - no

lo que se quie - re. Yo a - moa

Cuen - ca ver - gel a me - no tie - nes mi

pa - tria tie - nes mi cie - lo. rit.

Figura 16. Yaraví *Adiós a Cuenca* de Amadeo Pauta (1925).
Transcripción y edición Jannet Alvarado.

12. La interpretación del yaraví *Adiós a Cuenca* por Juan Carlos Cerna (canto) y Jannet Alvarado (piano) se encuentra en *Danzas y géneros musicales de salón en Cuenca 1870-1930*. Entre lo sagrado y lo profano (Alvarado, 2017a).

Yaraví Serenata

Sixto María Durán, considerado como compositor nacionalista académico, en su *Yaraví Serenata*, con texto de Marcos J. Ferraris, presenta en un compás de 3/4 un ritmo similar al utilizado en el siglo XX con otra acentuación: corchea con punto y semicorchea en el primer tiempo, dos corcheas en el segundo y dos en el tercero. Está en la menor, y el enlace armónico pasa por los mismos acordes de los yaravíes anteriores.

Y A R A V Í
SERENATA

Versión Coral de
R. K U B I K

Letra de MARCOS J. FERRARIS
Musica de SIXTO M. DURAN

Figura 17. Fragmento del *Yaraví Serenata* de Sixto María Durán. Versión coral de R. Kubik.

Fuente: Archivo de la autora.

Tristes alegrías

Corsino Durán también es representante del nacionalismo trabajado con elementos mestizos. En su yaraví *Tristes alegrías* para piano (2do Premio “Ministerio de Educación Pública” del Ecuador), publicado en 1943 en Chile, estiliza la armonía con notas de paso, cromatismos y acordes disonantes. El ritmo está enriquecido con variaciones en el compás de 6/8 sobre la base de negra, corchea, negra, corchea; la textura es polifónica, y su estructura es de dos partes, manteniendo el mismo movimiento. La primera parte está en re menor y la segunda entra por el IV grado como tónica secundaria.

“Tristes Alegrías”



Figura 18. Fragmento de *Tristes alegrías* de Corsino Durán. Fuente: Archivo de la autora.

Con trabajos de cámara y orquestales, y con otras propuestas compositivas contemporáneas, se han planteado yaravíes como, por ejemplo, la obra *Yaraví y scherzzo*, de quien suscribe, publicado por Cayambis Mussic Press¹³ (Virginia, Estados Unidos de América).

Los yaravíes más populares

Se ha seleccionado para este numeral la obra compuesta por Ulpiano Benítez (Otavalo 1872 – 1968); sus yaravíes dan muestra de popularidad durante los siglos XX y XXI, en particular el yaraví *Puñales*, interpretado en diferentes formatos instrumentales y cantados, como resumiremos en los siguientes párrafos. Otros yaravíes suyos son *Nunca me olvides* y *Despedida*: son clásicos. Todos tienen el siguiente modelo rítmico:

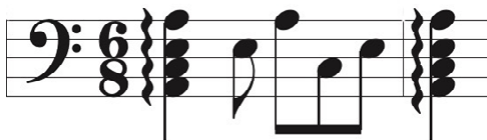


Figura 19. Ritmo de yaraví, siglo XX. Transcripción de la autora.

Tanto en guitarra con su propio rasgueo, como en piano o en cualquier arreglo orquestal, resalta este ritmo con su disposición arpegiada. En estos no puede faltar la coda en albazo *allegro*:

13. Cayambis Music Press (3 de octubre de 2018). Jannet Alvarado Delgado. <https://www.cayambismusicpress.com/jannet-alvarado-delgado-s/1852.htm>

Cotejando con las interpretaciones de la primera mitad de siglo XX, se constata que cada versión de *Puñales* tiene características diferentes de expresión y de afinación. La bimodalidad menor-mayor, melodía menor, armonía mayor simultáneamente, propiedad muy especial de algunos géneros musicales ecuatorianos está presente en ciertos pasajes de la obra como en la cadencia (V-I) de fin de la primera parte y de la segunda, pues la dominante está en modo menor en el canto y en mayor en el acompañamiento en algunas versiones. En otras, tanto el canto como el acompañamiento instrumental coinciden en el modo mayor de la dominante. Mélida Jaramillo¹⁴ canta con sentimiento profundo; la melodía se pronuncia llena de glissandos con su propio sentido de afinación. El Dúo Benítez y Valencia¹⁵ canta el mismo yaraví en un tiempo lento, como probablemente quería el compositor, puesto que Gonzalo Benítez, miembro del dúo, fue hijo del autor Ulpiano Benítez; esta es una de las versiones más sonadas, con acompañamiento de guitarras y un excelente sentido de fraseo con una dinámica marcada por disminuidos. Otros intérpretes de *Puñales* son el Dúo Ayala Coronado¹⁶. En este caso se incluye el arpa y el teclado electrónico a los instrumentos acompañantes. El estilo es diferente, pues el teclado con sonido de órgano electrónico es muy utilizado en el estilo rocolero¹⁷. El tiempo se dispone un poco más rápido de las versiones anteriores. La Toquilla¹⁸, nombre artístico de Alejandra García, propone un estilo en el que se juntan la voz con requinto y guitarra eléctrica, fusionándose lo tradicional antiguo con lo moderno pop. Utilizando otras tecnologías instrumentales, se reúnen gestos de yaraví y del rock. Paulina Tamayo¹⁹ presenta un canto abundantemente expresivo con glissandos; el

14. Canal Música ecuatoriana. *Puñales / yaraví / Mélida Jaramillo*. (4 de marzo de 2023). Archivo de video YouTube <https://acortar.link/ppCC4T>

15. Canal periodista 2013. *Yaraví Puñales, Dúo Benítez y Valencia*. (4 de marzo de 2023). Archivo de video YouTube <https://acortar.link/2pVKO4>

16. Canal Fernando Coronado. *Dúo Ayala Coronado, yaraví puñales: música ecuatoriana* (4 de marzo de 2023). Archivo de video YouTube <https://acortar.link/ioHTG9>

17. Se define a la rocola, en este estudio, como un término amplio de estilo interpretativo que se relaciona con el bolero, vals o pasillo, ejecutada desde los años setenta en adelante, cuya sonoridad se caracteriza por tener en el canto, melodías en tésituras agudas con adornos y glissandos frecuentes, de expresividad exagerada y quejumbrosa; los instrumentos que hacen motivos melódicos de contracanto a esas melodías son el requinto, la guitarra eléctrica con efectos de *wah-wah*, el órgano electrónico, sintetizador o acordeón, entre otros; la percusión es insistente y se acompaña con bajo eléctrico. El argumento de los textos habitualmente se asocia con el desamor, la relación violenta de pareja, la traición, el despecho; situaciones de las cuales la culpable es constantemente la mujer, que otra vez se presenta ocupando un rol de género social subordinado y explotado. Es importante notar que en diferentes sectores sociales se suele llamar música rocolera a la identificada como la nacional tradicional (Alvarado, 2017a, pp. 119-120).

18. Canal Priss AD. *La toquilla manabita – Puñales (yaraví)* (4 de marzo de 2023). Archivo de video YouTube <https://acortar.link/jj4rTp>

19. Canal Paulina Tamayo. *Puñales* (4 de marzo de 2023). Archivo de video YouTube <https://acortar.link/jjFou8>

teclado electrónico también marca la sonoridad de su estilo, cercano al canto rocolero. Tamayo ha experimentado el canto del yaraví *Puñales* en varias versiones acompañantes, incluidas con orquestas sinfónicas.

Es de notar que, a finales del siglo XX y en el XXI, hay poca difusión de los yaravíes ecuatorianos tradicionales en medios de difusión como la radio, y en recopilaciones de Internet (YouTube) se publican títulos como “Yaravíes ecuatorianos mix” o “Mosaico de yaravíes”, en los que se incluyen otros géneros como fox incaico, habanera o pasillo indistintamente, lo que delata la falta de cuidado en la caracterización del yaraví ecuatoriano y sus particularidades. Estas mezclas relacionan y funden las características de lentitud, melancolía, armonía y de texto del yaraví con otros géneros y estilos. Sin embargo, también hay intérpretes que mantienen el carácter tradicional antiguo de comienzos de siglo XX, como los requintistas solistas Eduardo Morales y Wilson Pérez, quienes son maestros de la expresividad y delicadeza del yaraví ecuatoriano.

Entre los formatos instrumentales que han interpretado el yaraví están: el piano como extensión de la música de salón, guitarras y requinto acompañando a voces, arpas populares, grupos de cámara de variado formato, orquestas sinfónicas y arreglos midi. Un instrumento intérprete del yaraví que amerita resaltarse es el rondador ecuatoriano, cuyas huellas vienen desde la ancestralidad arqueológica. El yaraví y el rondador comparten historias, emociones y prácticas atávicas: proceden desde momentos inmemoriales. Sin embargo, su refinado acervo patrimonial es poco conocido. En Ecuador se desarrolló el rondador, cuyos orígenes tienen una larga data, pues hay vestigios arqueológicos de pallas y rondadores desde la Cultura Chorrera (1300-550 a.C.). Asimismo, existen en las culturas Jama Coaque, Tolita, Bahía y Guangala (500 d.C.). Objetos sonoros similares están presentes en las tres regiones del Ecuador (Coba, 1992, p. 623). Es muy peculiar la ejecución del rondador de Arturo Aguirre acompañado por el grupo Folkloristas de Méjico, porque simplemente propone su propia ritmicidad y canto en el yaraví *Detrás de una piedra*²⁰. Le tiene sin cuidado la formalidad del compás y el fraseo institucionalizado y regular.

Comparaciones y notas finales

Es común designar como música andina a no pocas sonoridades de las tierras por donde cruza la cordillera de los Andes, sin hacer distinciones de tanta variedad musical que existe en la región, producto de mestizajes, transformaciones y desarrollos inherentes a cada territorio fragmentado en

20. Canal Los Folkloristas. *Detrás de una piedra* (Yaraví) (2 de febrero de 2023). Archivo de video YouTube <https://acortar.link/GK5RIF>

naciones y repúblicas, pues muchas de ellas coinciden histórica y culturalmente. Las fronteras solo son políticas y, en muchos casos, historiográficas. Así, cada localidad ha desarrollado sus singularidades, las cuales reclaman ser descifradas. Este es el caso del yaraví ecuatoriano, que poco se lo conoce y es considerado afín con el peruano, a pesar de que existen sensibles diferencias que los deslinda, a pesar de existir algunas coincidencias. Revisemos:

- El yaraví ecuatoriano se escribe actualmente en el compás 6/8. El ritmo se mantiene lento y regular con el cambio de tiempo a albazo en *allegro* en la coda o segunda parte; puede tener ralentandos en finales de frase. Las fórmulas rítmicas del yaraví y del albazo se mantienen, aunque se desarrollan variaciones en sus arreglos, versiones y composiciones contemporáneas:

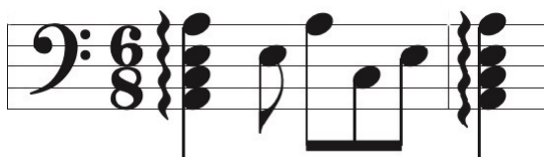


Figura 22. Ritmo de yaraví, siglo XX. Transcripción de la autora



Figura 23. Ritmo de albazo, siglo XX. Transcripción de la autora.

- La pentafonía, con su escala pentatónica anhemitónica, está presente, aunque se fusiona con enlaces acordales tonales, intercambiándose las sonoridades tonales y modales.
- Existe bimodalidad, como se mencionó en ejemplos anteriores. Así, en algunos pasajes la melodía suele desempeñarse en modo menor, mientras el acompañamiento discurre en mayor al mismo tiempo.
- Los finales de frase suelen tener el característico intervalo de sexta menor.

- Es cantado generalmente por solistas o a dúo; interpretado instrumentalmente por solistas, orquestas o bandas.
- La instrumentación de guitarras y requinto más canto, es la usual. El uso del piano se mantiene en menor medida. El órgano electrónico, el sintetizador y otros instrumentos con tecnología electrónica han marcado estilos desde los años sesenta al yaraví y a otros géneros, como al pasillo, hasta llegar al estilo rocolero e interpretaciones de similares características. De igual modo, el estilo de canto ha variado, aunque los glissandos no pueden faltar en ningún caso.
- Para acercarse a la armonía menor que mantiene el yaraví, traemos de ejemplo al yaraví *Puñales* para señalar los grados tonales que acompañan generalmente el canto, manteniendo la tradición desde el siglo XX:

- Yaraví

Introducción: I

Primera frase: -VI-III-V7-I-III-V7-I

Segunda frase: III-VI-III-V7-I-III-V-I

- *Allegro* Albacito: Introducción: I-V-I.

Primera frase III-V7-I - III-V7²¹-I

Segunda frase: VI-III-VI-III-V-I - VI-III-VI-III-V-I²²

Estableciendo comparaciones entre el yaraví ecuatoriano con el más cercano, el peruano, podemos encontrar sensibles diferencias:

- En el caso del ecuatoriano no dilata el tiempo de las frases a voluntad. Más bien posee alargandos en los fines de frase. En el peruano, tomando como referencia a Zoila Vega Salvatierra (2018), diremos que el yaraví vigente posee un ritmo básicamente “libre”: rubatos, calderones y acelerandos de acuerdo a las exigencias del texto.
- El compás del ecuatoriano actual marca generalmente 6/8 con su propia fórmula rítmica, mientras que el compás del peruano marca 3/4 o 3/8 en concordancia con los rubatos.

21. Puede interpretarse la melodía en el acorde de V grado menor, mientras que el acompañamiento se realiza en el V grado mayor.

22. La melodía de la obra suele terminar con un intervalo de sexta menor descendente ubicado en el lugar de la dominante, desde la nota fundamental de la tonalidad, hacia la tercera del acorde de I grado.

- La guitarra en el ecuatoriano mantiene la afinación occidental, además de utilizar el requinto para ejecutar estribillos, resaltar la melodía principal y realizar contracantos a terceras con su correspondiente afinación (la, mi, do, sol, re, la desde la cuerda más aguda). La utilización del ya tradicional requinto parte de mediados del siglo XX, probablemente por la influencia de su uso por parte de los tríos y grupos de cuerdas que acompañaban los boleros latinoamericanos y mejicanos, y se difundían a través del cine, la radio y los discos analógicos. La guitarra en el yaraví peruano, en cambio, se afina en temple baulín (mi, do, sol, re, si, fa o sol desde la cuerda más aguda).

Una peculiaridad que encontramos y que hace que el yaraví ecuatoriano se distancie de la sonoridad del peruano es que:

- En el peruano, el fin de frase de gran parte de yaravíes, huainitos y otros géneros utiliza el enlace armónico VI-VII para pasar al III, y luego al V y al I, mientras que en el yaraví ecuatoriano la progresión no pasa del VI al VII grado, sino que va del VI al III o a otro grado, para terminar con V y I (a menudo con bimodalidad) u otras progresiones en menor medida. Ese movimiento armónico, -VI al III-, en el acompañamiento del ecuatoriano respecto al peruano, -VI al VII-, genera una de las mayores distinciones, no solo frente a la sonoridad de algunos géneros de Perú sino también de Bolivia, Chile y norte de Argentina, tipificados y agrupados como andinos. Por supuesto que este último enlace se escucha y practica en toda Latinoamérica y en otros confines como característica de la música suramericana. Sin embargo, la riqueza es mucho mayor.

Ejemplos de yaravíes peruanos de diferentes estilos también encontramos en línea. Es famoso el dúo conformado por Eduardo Montes y César Manrique, quienes grabaron en 1911 para Columbia música criolla peruana. El yaraví está dentro de estas primigenias grabaciones. *El prisionero*²³ es uno de ellos. El gran desarrollo del yaraví peruano es motivo de investigación especializada, siempre vigente en el vecino país.

23. Canal Aviruká. Música peruana 1911. Dúo Montes y Manrique. “El Prisionero”. Yaraví. (3 de febrero de 2023). Archivo de video YouTube <https://acortar.link/kkRamD>

IV

Pasillo

En este capítulo se repasan posibles ascendencias del pasillo ecuatoriano, desde la incursión de la música de salón hasta la que comporta aspectos formales y estéticos acaecidos en el siglo XXI. No se examinan las múltiples aproximaciones ya realizadas sobre el tema, emparentando al pasillo forzosamente con ritmos europeos, porque la perspectiva de esta propuesta investigativa es que el pasillo, como la mayoría de músicas tradicionales y géneros ecuatorianos, son autónomos, desarrollados con sus propias características mestizas, fusiones sonoras y funciones sociales; compartiendo el pensamiento de Bolívar Echeverría (2008) de *ethos* barroco. Parafraseándolo desde las experiencias sonoras diríamos que las huellas melódicas, rítmicas, simbólicas y psicosociales en territorios que hoy constituyen el Ecuador, han construido formas sonoras propias y autónomas que permiten seguir cimentando identidades que muchas veces son multifronterizas.

El pasillo es uno de los géneros más populares del Ecuador. Fue declarado Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO el 14 de diciembre de 2021 (INPC, 2021). Pese a que no se ha divulgado masivamente, en su amplia estética ha tenido un gran desarrollo que parte de la música de salón hasta la contemporánea, pasando por muchos estilos, populares y académicos, sencillos y complejos, bailables o no, cantados con textos poéticos o instrumental. El compás ternario le ha permitido tener variaciones rítmicas y texturales, además de exhibir una instrumentación y estructura que caracteriza cada estilo.

Se han emitido muchas conjeturas sobre sus orígenes, influencias y similitudes en artículos y textos escritos sobre este género, cuyas aseveraciones técnicas e históricas habría que cotejar con rigor. Asimismo, se ha

centralizado su ámbito de estudio en el norte del país, en Quito. No nos ocuparemos de estos aportes de factible verificación en bibliotecas y direcciones de Internet²⁴, sino de las que resultan inéditas o desconocidas, como las del sur del país, entre otras.

De forma resumida, se ha manifestado desde que tiene similitud rítmica, melódica, armónica o estructural con el *lied* alemán, con el fado portugués, que es una variante del vals, que viene del minueto europeo, hasta que se parece al fandango de Soler; también que viene del pasillo de Venezuela y Colombia. Más bien, planteamos en esta investigación que es un género regional existente en buena parte de Latinoamérica. Los países latinoamericanos, forzosamente divididos en sus territorios en nombre del nacionalismo, lo han desarrollado con sus propias peculiaridades. Colombia, Venezuela, Panamá, Costa Rica, Guatemala, El Salvador, México y Nicaragua lo han cultivado. Por eso es equívoco pensar que su origen es colombiano, como frecuentemente se infiere. Al respecto Jorge Añez, compositor colombiano, concluye:

El pasillo no es exclusivo de nuestra tierra [Colombia], puesto que también lo tienen Venezuela y Ecuador. Los neogranadinos lo llamaban valse del país, y actualmente en Venezuela se conoce con el nombre de valse. Mas, como también sabemos, ha sido imposible señalar en cuál de estas naciones –Ecuador, Venezuela, Colombia– se mecía la cuna del elegante y típico ritmo. En cuanto a Colombia se refiere, tampoco pudiéramos decir en qué Departamento se cantó o se bailó el primer pasillo (1970, p. 19).

Características comunes entre los diferentes pasillos son: el compás de 3/4 como de un “vals criollo” con acentuaciones, se podría decir, que lo enriquecen alrededor de la fórmula:



Figura 24. Variante más común del ritmo de pasillo ecuatoriano

Algunos acentúan el primer y tercer tiempo de negra, otros la tercera y la sexta corchea; generalmente los temas melódicos son de cuatro u ocho compases con la particularidad de que entre canto y acompañamiento hay

24. Entre otros textos están Granda (2004), Pazmiño (2012) y Wong (2013).

permanentemente un contraste rítmico: canto en 3/4 frente al acompañamiento en 6/8. Pueden poseer *tempo* rápido o lento.

En Ecuador ha perdurado con variantes melódico-rítmicas como una muestra de identidad sonora o como una noción de ella. Siguiendo la pista a Segundo Luis Moreno, que buscaba acercarse al ritmo del pasillo, en *La Música en el Ecuador* (1996) menciona que, en la danza criolla *El toro rabón*, “se encuentra el lejano germen de nuestro pasillo, no tanto en la línea melódica, cuanto en el ritmo del acompañamiento”. (1996, pp. 71-72). En el pentagrama de arriba también se mueve otro ritmo melódico que comparten algunos pasillos posteriores.



Figura 25. Fragmento de *El toro rabón* (Danza criolla). Transcripción de la autora.

En su pasillo “Nydia” (manuscrito de 1918), el mismo compositor hace una variación al esquema rítmico de acompañamiento de corcheas de la danza criolla, con la presencia de una negra en el segundo tiempo de cada compás de acompañamiento.



Figura 26. Fragmento del pasillo *Nydia* de Segundo Luis Moreno. Transcripción de la autora.

Se observa en pasillos como *Chorritos de luz*, de Rafael Carpio (Cuenca 1905-2004), *Remembranza*, de Arturo Vanegas (Cuenca 1919-2009) o *Por las rutas del recuerdo*, de José Salvador Sánchez (Cuenca 1881-1963), que en lo que se asemejan a la danza criolla *El Toro rabón* es en los motivos melódicos de la voz cantante, que inician con silencio de corchea. Ese patrón se mantiene por toda la obra.



Figura 27. Fragmento del pasillo *Por las Rutas del recuerdo* de J. Salvador Sánchez.
Fuente: Archivo Patrimonial del Conservatorio José María Rodríguez.

El esquema rítmico de acompañamiento del pasillo ha ido variando, desde la utilización de corcheas en todo el compás hasta alcanzar el ahora habitual motivo.



Figura 28. Ritmo común del pasillo.



Figura 29. Variación del ritmo de pasillo.

Esta variación se verifica en el séptimo compás del fragmento de Sánchez. En la interpretación se escucha convencionalmente un acento en el

primer tiempo y en el tercero, a diferencia del vals, supuesto antecesor del pasillo, que mantiene solo el primer tiempo acentuado.

En el siglo XX aumenta la creación de pasillos más que la de otros géneros. Las primeras grabaciones discográficas confirman esta preferencia. Alejandro Pro Meneses (1997), en *Discografía del pasillo ecuatoriano*, refiere con detalle las grabaciones (por él recopiladas) de pasillos realizadas desde 1903 hasta la década del noventa. Los registros discográficos de música tanto ecuatoriana como latinoamericana en la primera década del siglo XX se realizaban en Europa (Italia, España, Francia, Alemania), y eran interpretadas por Bandas (Pro, 1997, p. 37). Este es el caso del pasillo “Olimpo”, probablemente uno de los primeros pasillos ecuatorianos grabados entre 1903 y 1906. Su ejecución está a cargo de la Banda de Milán y el sello del disco es Columbia Italiana- No. 42011 (Pro, 1997, p. 40). En la mayor parte de discos de esa época no se especificaba el nombre de los autores.

En 1911, en la ciudad de Guayaquil²⁵, el comerciante Antenor Encalada, de Encalada & Cía. Agentes y Comisionistas, contrata los servicios de la empresa alemana Favorite-Record Akt-Ges para que envíe a un técnico a grabar a artistas ecuatorianos (Pro, 1996, pp. 73-73). Se registraron doscientas setenta y dos obras en ciento treinta y seis discos de pizarra de 78 rpm, una obra en cada cara. De estas grabaciones, 72 eran pasillos y las demás valeses, canciones, marchas, polkas, pasodobles y habaneras. Algunos pasillos fueron: *Partida*, pasillo con guitarra cantado por Pancho Suárez; *La vida es amarga*, interpretado por el cuarteto de cuerdas de Silva, Moreno, Villafuerte y Mendoza; *Lolita*, interpretado por la banda del Regimiento de Artillería Sucre No. 2; *La promesa*, pasillo con guitarra, cantado por Alejandro Rodríguez (Pro, 1997). Los pasillos grabados fuera del país eran interpretados por conocidos cantantes latinoamericanos, como Margarita Cueto (Méjico 1900-1977), Concha Piquer (España 1906-1990), Carlos Mejía (Méjico 1892-?) o Juan Arvizu (Méjico 1900-1985), entre otros.

La nueva tecnología mediática para difundir la música en el mundo del siglo XX fue la radio. En el Ecuador, en 1929, en Riobamba, se crea la primera radioemisora ecuatoriana, El Prado, por iniciativa de Carlos Cordovez Borja (1888-1972), con grabaciones y programas en vivo (Godoy y Cepeda, 2012, pp. 93-94). En la nómina de artistas que se presentaron en la radio durante los primeros quince años a partir de su creación están intérpretes del pasillo como Carlos Brito (1891-1943), creador del famoso pasillo *Sombras*, interpretado en diferentes sitios del mundo no necesariamente como pasillo, sino con otros ritmos, o *Sólo penas*; Carlota Jaramillo (1904-1987), “La reina

25. Segunda ciudad del país ubicada en la costa del Pacífico. Es la más poblada del Ecuador y es el más importante centro de comercio.

de la canción nacional”, reconocida por su versión de *Esta pena mía*, pasillo de Carlos Guerra Paredes (1896-1992) con texto de Pedro Miguel Obligado (Buenos Aires, 1892-1967); el dúo Ecuador, conformado por Enrique Ibáñez (Guayaquil 1903 - Nueva York 1998) y Nicasio Safadi (1902-1968), y el pianista Huberto Santacruz (1915-2004) (Godoy y Cepeda, 2012, pp. 93-94).

En cuanto al aprendizaje y estudio formal del pasillo, se atiende a los procesos de enseñanza-aprendizaje de la música que ya existían en el país. Al inicio del siglo XX, en Ecuador la educación musical formal no estaba al alcance de todos. Había cuatro posibilidades de relacionarse con el conocimiento del arte sonoro, además del impartido en el conservatorio, que solo existía en Quito. La primera estaba incluida en la formación religiosa conventual, aunque también se la podía adquirir siendo maestro de capilla o como miembro del coro de las iglesias. La segunda era la enseñanza que recibían las señoritas y niñas de clase social económicamente pudiente (rol que recibía la mujer desde la asimetría de género de esa sociedad, que asignaba solo ciertas actividades a cumplir en el hogar y en la sociedad. Las prácticas de tocar un instrumento occidental eran consideradas decorativas y daban una mejor posición social a la familia), por parte de los maestros de capilla que, a la vez, fungían de maestros mayores de los gremios de artesanos en las ciudades. En la tercera estaban los decididos a aprender con músicos extranjeros o con los encargados del culto religioso, que también atendían las exigencias profanas de la sociedad. La última posibilidad era la del aprendizaje autodidacta sin partitura, por imitación, que reducía complejidades melódicas y armónicas en la composición e interpretación de oído. Gran parte de los músicos que se interesaron por los géneros mestizos ecuatorianos estaban (y están) supeditados a esta última condición: el aprendizaje de oído. Esta es una de las razones por las que ha tenido espacio de difusión la música popular, que presenta menores exigencias técnicas y complejidades. Hay que destacar que, en Cuenca y otras ciudades, además de coexistir estas maneras de cultivarse en la música en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del siglo XX, algunos hijos de familias acaudaladas viajaban a Europa para realizar estudios relacionados con las ciencias sociales en los que se incluía la música. Incluso algunos personajes viajaban a los países vecinos para intercambiar experiencias. Así, llegaban a Colombia y a Perú, tomando en cuenta que las líneas limítrofes eran distintas a las actuales por disputas de territorio.

Se tiende a hacer diferencias entre pasillo de la costa y de la sierra en el país, propendiendo a asignar a la costa los más alegres y a la sierra los más tristes. Sin embargo, según partituras encontradas en ambas regiones, y escuchando interpretaciones que están al alcance de todos en diferentes dispositivos de reproducción y en Internet, se constata que, más bien, se

pueden clasificar con mayor correspondencia por épocas, modas, estilos y afinidad, e inclusive por el carácter del texto literario. Existen textos amoratorios, de desamor, discriminatorios de la mujer, racistas, dedicados a la tierra, a personajes históricos y a hechos políticos, festivos, violentos, de congratulación, agasajo, pesimismo, entre otras temáticas escogidas acorde a la intención del que los trasmite, a la formación del receptor y al gusto del grupo humano que los consume, interpreta y difunde.

Dos reflexiones necesarias surgen del consumo popular del pasillo y de su texto, relacionadas con la perspectiva de género, social y de raza:

1. El mestizaje cultural, trajo consigo relaciones de dominación entre razas, sexos y géneros. El patrón heterosexual fue el impuesto como norma de convivencia en el que la mujer estaría condenada a la violencia, sumisión y dependencia emocional, material y simbólica del hombre. Buena parte de la música y su texto, creada e interpretada bajo estas circunstancias, refleja las complejas relaciones de poder surgidas de las imposiciones coloniales de raza y sexo (Alvarado, 2020). Algunos pasillos conocidos que tocan estas temáticas son, por ejemplo, *Diecisiete años*, letra y música de Fausto Neptalí Galarza Poveda; *Historia de una ingrata*, interpretado por el famoso cantante Julio Jaramillo, con texto de Eusebio Macías Suárez y música de Carlos Rubira Infante. *Negra Mala*, letra y música de Sergio Mejía Aguirre.

En el ámbito del consumo masivo diremos que:

2. Partiendo del concepto de música popular como la organización de sonidos consumida e interpretada por grupos sociales específicos, sujeta o no a la industrialización y masificación, la canción popular de tradición ecuatoriana (incluido el pasillo) es el producto de fusiones de elementos plurinacionales, indígenas y coloniales europeos; es decir, es el producto de un mestizaje, planteado desde la construcción simbólica como fruto del proceso de devorarse unas culturas a las otras junto con sus códigos; *códigofagia*, diría Bolívar Echeverría (2008).

Desde el contexto del nacionalismo

Concordando con Álvarez Junco, podemos decir que los nacionalismos “deforman y hacen incomprensible el pasado” (Picos, 3 de julio de 2018). Tomamos esta cita para responder en parte las indefiniciones sobre el origen

y la pertenencia del género pasillo por poseer una historia del siglo XIX, o más antigua aún, proveniente de una región que ahora no existe porque está fragmentada en naciones. Definir desde un territorio pequeño lo que se propició en uno más grande e integral, vuelve parcial y deformada una gran historia. Sin embargo, se han ensayado varias narraciones para justificar y demostrar el Nacionalismo musical ecuatoriano; el Nacionalismo como movimiento político que presupondría identificar, liberar y distinguir los símbolos colectivos de cada territorio delimitado favoreció que en Ecuador hubiera una búsqueda de las sonoridades nacionales en la segunda mitad del siglo XIX.

Doménico Brescia (Pirano, 1866 - California, 1937), contratado en 1904 por el gobierno de Leónidas Plaza para desempeñar el cargo de director del Conservatorio de Quito, incentivó a sus discípulos para que compusieran obras utilizando algunos ritmos y escalas pentafónicas concebidas como indígenas y nacionales. De estas influencias se crearon piezas como *Leyenda Incásica* para instrumento en clave de sol y piano, de Sixto María Durán (1875-1947), *Capricho ecuatoriano serraniego* para orquesta, de Francisco Salgado (1880-1970); *Suite ecuatoriana* No.1, de Segundo Luis Moreno (1982-1972); los sanjuanitos *Atahualpa* y *Canción indiana*, del mismo compositor, con texto de René Moreno Andrade; el yaraví *Tristes alegrías* para piano, de Corsino Durán (1911-1975) y la ópera *Cumandá*, de Luis Humberto Salgado (1903-1977). Por otra parte, los géneros musicales tradicionales mestizos se desarrollaban con el mismo concepto de música nacional, lo que promovió la composición de géneros como albazo²⁶, sanjuanito²⁷, pasillo, danzante²⁸ o yaraví²⁹, entre otros géneros populares mestizos que ingresaban al “salón” desplazando poco a poco a los europeos, como vals, polka, bolero español, cuadrilla, barcarola o mazurka, compuestos para piano por autores del viejo continente, latinoamericanos o ecuatorianos³⁰.

26. El albazo es un ritmo alegre de la Sierra ecuatoriana en compás de 6/8.

27. El sanjuanito es un género alegre de la Sierra ecuatoriana en compás de 2/4.

28. El danzante es un género de la Sierra ecuatoriana en compás de 6/8.

29. El yaraví es un ritmo de la Sierra ecuatoriana de aire lento en compás de 6/8.

30. Algunos ejemplos de música de salón compuesta por músicos cuencanos recopilados para complementar la geografía ecuatoriana son: el vals *Magdalena* (1887) de Amadeo Pauta, la polka *A gozar* de M. Ruilova para canto y piano, la mazurka *Mi llanto en los bosques* de José María Rodríguez, el bolero español *Del Rimac al Tomebamba* de Asencio de Pauta, la cuadrilla *Los lamentos de un artista* de José María Rodríguez y el tango *La Barcarola* de Amadeo Pauta.



Figura 30. Ritmo de sanjuanito. Transcripción de la autora.



Figura 31. Ritmo de danzante. Transcripción de la autora.

El pasillo como elemento del nacionalismo ecuatoriano es parte de las identidades sonoras mestizas que no responden a una pureza cultural indígena perdida y anhelada por esencialistas (Susz, 2005). De ahí su variedad estilística a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI.

Elementos sonoros y estructurales del pasillo ecuatoriano

A lo largo de la historia del pasillo se han introducido variantes rítmicas. Algunas de ellas son:



Figura 32. Variantes rítmicas del pasillo ecuatoriano. Transcripción de la autora.

Si encontramos estas variantes rítmicas y otras del pasillo, el *tempo* también se ha modificado, pudiendo ser vivo o lento. Carlos Coba (2018), en su artículo *El pasillo*, cita:

los primeros [pasillos], de los que habla Santacruz y Espejo en el siglo XVIII, fueron alegres; los segundos por orden cronológico, fueron tristes; los terceros, fueron una mezcla de tristeza y alegría, de tranquilidad, de ternura y de movimiento (2018, p. 171).

Asume Coba que los primeros eran interpretados en tiempo rápido y se bailaban a modo de vals en parejas; los segundos eran cantados y tristes y los terceros iniciaban con un fragmento de movimiento lento seguido por uno alegre para regresar al lento. Con el desarrollo del género han ido arraigándose más variantes.

La estructura también ha variado con el transcurso de la historia. A finales del siglo XIX constatamos la existencia de partituras que confirman una estructura formal de dos partes, A-B, con repetición o no. Entrado el siglo XX se constata la presencia de la introducción y estribillos, que es el mismo fragmento que se repite entre las partes A-B con coda optativa: la tradición ha generalizado esta secuencia. Otra estructura es la que aparece con una parte A de movimiento lento, una B de movimiento rápido y una A' nuevamente lenta (similar a la que describe Coba). Pueden también encontrarse intercaladas por estribillos. No es raro localizar pasillos de tres partes A-B-C, como *Pasillo para bailar*, del cuencano Rafael Sojos. Hacia finales del siglo XX y en adelante, las estructuras se liberan intencionalmente cuando se trata de composiciones de otra complejidad estructural, en coherencia con el desarrollo universal de la composición académica contemporánea.

Cotejando las estructuras descritas, traemos a colación ejemplos de pasillos poco conocidos.

Pasillo de dos partes

El pasillo *Horas Negras*, de José María Rodríguez, escrito probablemente entre finales del siglo XIX y principios del XX, es un pasillo de salón que consta de dos partes. El análisis de esta obra se encuentra en el libro *Música y literatura en Cuenca: El pasillo. Performatividad, identidad e historia* (Alvarado, 2019, pp. 146-147)³¹.

La partitura manuscrita para piano de Rodríguez revela características de la música religiosa y profana encontrada en el siglo XIX en Cuenca. Su estructura es A – B – Da Capo.

Está conformada por dos períodos. En el período A el motivo se desarrolla en dos compases, en el B en cuatro. En cuanto a la agógica y la dinámica, debería ser interpretado en un *tempo* allegro que no consta en la partitura, al estilo de los pasillos de salón de comienzos de siglo XX. La dinámica tiene contraste de *crescendo* y *diminuendo*.

31. Sobre cualquier referencia adicional, remitirse al libro citado. Disponible en <https://jannetalvaradodelgado.com/>

A

* motivo anacrústico
 *1 melodía ornamentada
 *2 corcheas de adorno melódico, final de motivo
 *3 esquema rítmico de pasillo "b"

Figura 33. Fragmento de *Horas Negras*, parte A. Fuente: Alvarado, 2019.

B

* motivo anacrústico
 *1 corchea de adorno melódico, final de motivo
 *2 melodía ornamentada
 *3 esquema rítmico de pasillo "b", formando arpeggio con el bajo

Figura 34. Fragmento de *Horas Negras*, parte B. Fuente: Alvarado, 2019.

Pasillo con introducción, estribillos y cambio de tiempo

El pasillo *Evocación*, de Teresa Cordero, conlleva estas características.

- La partitura original está transcrita por otro músico. Puede haber sido creado en la década de los cincuenta.
- Forma: Introducción – A – estribillo (introducción) – B (cambio de tiempo a *allegro-moderato*)– estribillo, coda.
- Esta característica de intercalar un tempo rápido entre dos más lentos ha sido una práctica extendida de algunos compositores; este es el caso del pasillo *Ojos glaucos*, música de José Ignacio Canelos y letra de Amado Nervo.
- El pasillo está en la menor. La segunda parte, en la relativa mayor.

Introducción

* motivo tético formado sobre el arpeggio de re menor, cuarta de la tonalidad

*1 acompañamiento con esquema rítmico "a"

*2 el movimiento entre las notas del bajo es tonal, cuartas o quintas

*3 final conclusivo formado con bordaduras alrededor de la nota mi y arpeggio de la menor en el acompañamiento

Figura 35. Fragmento de *Evocación*. Introducción. Fuente: Alvarado, 2019.

A

* motivo sobre el arpeggio de la menor, termina en si mayor séptima, dominante de la dominante

*1 canto para ser interpretado a dúo, a intervalo de tercera o sexta

*2 esquema rítmico de acompañamiento "c"

Figura 36. Fragmento de *Evocación*. Parte A. Fuente: Alvarado, 2019.

B

* motivo en la relativa mayor, en tiempo alegre

*1 esquema rítmico de acompañamiento "a"

Figura 37. Fragmento de *Evocación*. Parte B. Fuente: Alvarado, 2019.

El texto literario

El poema está formado por dos estrofas con versos alejandrinos y dos con heptasílabos con rima asonante. Corresponde a un estilo romántico.

Evocación³²

*Te evoco en la mañana y en la tarde serena,
 tu recuerdo a mi pena le da nuevo vigor,
 te evoco en esas noches bajo un cielo de estrellas,
 porque quiero con ellas conversar de tu amor.
 Estás tan fuertemente ligado con mi vida
 que la tuya prendida llevo en mi corazón,
 no puede separarse la luz que forma el día,
 sin ella no sería más que sombra y dolor.
 Yo te siento en la brisa
 que envuelve mis cabellos,
 como al posar en ellos
 tus manos con afán.
 Mientras tus labios dicen
 palabras tan hermosas,
 azules mariposas
 me llevan hacia ti.*

Pasillo de tres partes

Un prototipo de pasillo en tres partes estructurales es el *Pasillo para bailar* (1929), para piano, del cuencano Rafael Sojos. Muestra una escritura acorde con la simbología de escritura del siglo XX. Es una de las pocas partituras que ofrecen ligaduras de fraseo, así como articulaciones con *staccato*.

- Forma: Introducción – A – B – C, con repetición de cada parte.
- El título de la obra sugiere un tempo allegro.
- En cuanto a la melodía, armonía y ritmo, la obra comienza en re menor y termina en re mayor. Hay que resaltar que esta obra muestra un trabajo melódico y armónico más complejo que el solo ofrecer acompañamiento rítmico a una melodía.

32. Texto tomado del *Poemario* de Teresita Cordero de Toral publicado por la Fundación Jesús de la Misericordia Quito-Ecuador. (s.f.) El último verso es diferente en el libro del verso del texto del pasillo.

Introducción

* motivo de arpeggio descendente en la tónica, culmina con esquema rítmico de pasillo “c”

*1 movimiento melódico

*2 línea melódica en el bajo

Figura 38. Fragmento de *Pasillo para bailar*. Introducción. Fuente: Alvarado, 2019.

* nuevo motivo acéfalo de cuatro compases

*1 esquema rítmico de pasillo “a”, con octavas y acordes

Figura 39. Fragmento de *Pasillo para bailar*. Parte A. Fuente: Alvarado, 2019.

* motivo melódico en la voz inferior

*1 esquema rítmico de grupos de tres notas contra grupos melódicos de dos

Figura 40. Fragmento de *Pasillo para bailar*, parte B. Fuente: Alvarado, 2019.

C

* nuevo motivo en re mayor
*1 esquema rítmico "a"

Figura 41. Fragmento de *Pasillo para bailar*. Parte C. Fuente: Alvarado, 2019.

Formas libres y contemporáneas en el pasillo ecuatoriano

El ritmo, armonía y melodía del pasillo ecuatoriano y sus diferentes estilos han suscitado propuestas compositivas contemporáneas que se acogen a nuevas técnicas creativas. Como ejemplo, mencionamos la obra *Pasillo*, de quien suscribe, que integra la pista electroacústica de la ópera *Ipiak y Súa*; tiene un solo período que se desarrolla libremente con texturas, timbres y tiempos inesperados, luego de presentar esta frase tonal y convencional.

* motivo de un compás de la primera frase
*1 motivo de la segunda frase
*2 acompañamiento con arpeggios tonales y esquema rítmico "b"

Figura 42. Fragmento de *Pasillo*, parte de la ópera *Ipiak y Súa*. Fuente: Alvarado, 2019.

*Pasillo mío*³³ para orquesta, de la misma compositora, utiliza armonía politonal como característica imprevista para este tipo de género. Tiene tres partes y un tempo allegro similar al pasillo de baile.

Pasillo rocolero

Según investigación personal de campo, entre los estilos más difundidos desde la segunda mitad del siglo XX está el rocolero, que se desarrolló a partir de 1970. Ha tenido un gran auditorio y difusión entre los inmigrantes ecuatorianos. Este estilo interpretativo, el rocolero, que se relaciona con el bolero, vals o pasillo, se caracteriza por poseer en el canto melodías en tésituras generalmente agudas con adornos y glissandos frecuentes. La expresividad es exagerada y quejumbrosa; los instrumentos que interpretan motivos melódicos de contracanto a la voz principal son el requinto, la guitarra eléctrica con efectos de *wah*, el órgano electrónico, el sintetizador o el acordeón, entre otros. La percusión es insistente y se acompaña con bajo eléctrico. El argumento de los textos habitualmente se asocia con el desamor, la relación violenta de pareja, la traición, el despecho, situaciones de las cuales la culpable es constantemente la mujer, que nuevamente se presenta ocupando un rol de género subordinado. Es importante notar que en diferentes sectores sociales se suele llamar música rocolera a la identificada como nacional.

El azuayo Claudio Vallejo, el “Sentimental de América” (fallecido en 2020), es uno de los máximos representantes de este estilo. Dijo, durante una entrevista personal: “Mi música ha logrado llegar al corazón de los ecuatorianos (...) Comencé hace treinta y ocho años, siendo los períodos de mayor auge el '79, '82, '84, '85, '86; sigo cantando y mi éxito está entre los migrantes³⁴”. Vallejo no reconocía al pasillo que canta como rocolero, pero sí con la categoría de “sentimental”. De esta forma admitía haber incursionado en la rocola: “Yo fui uno de los protagonistas de la rocola en Estados Unidos. Durante once años fue un ‘exitazo’ porque se logró agrupar a artistas ecuatorianos, colombianos, venezolanos y peruanos (...)”, con el mismo objetivo: hacer música rocolera (Comunicación personal, 2013). En cuanto a sus instrumentos favoritos para la ejecución del pasillo está la guitarra eléctrica y el órgano con efectos de *wah*, *wah*. Se relacionó artísticamente con el conjunto *Los Gatos*, de Rodrigo y Alfonso Saltos, que lo acompañó en varias actuaciones. Gran parte de los pasillos que canta son compuestos por Naldo Campos, como el famoso

33. Canal Emperatriz. *Pasillo Mío para orquesta*. Jannet Alvarado Delgado. Audio midi. (3 de febrero de 2023). Archivo de video YouTube <https://acortar.link/xh1hot>

34. Claudio Vallejo. Comunicación personal. 1 de julio de 2013.

Tendrás que recordarme, y otros de su creación³⁵ como *Mi salvación*. Populares son también *Vuelve a vivir conmigo*, de Rodrigo Saltos, *Aprendí a olvidarte*, de Ricardo Realpe, *Diecisiete años*, de Fausto Galarza, *Incomprensión*, de Carlos Ana Luisa. Estas y otras obras se pueden encontrar en Internet.

Para Vallejo, el pasillo identifica al Ecuador. Sin embargo, opinaba que al pueblo “no le llegan mucho” los pasillos cantados con voces líricas, ya sea por Carlota Jaramillo o por el dúo Benítez y Valencia, sino los cantados por él. Según sus palabras: “el pasillo es algo que me identifica ante la gente, ante los ecuatorianos en el mundo” (Comunicación personal, 2013). Vallejo califica a sus pasillos como melancólicos y el sector que se identifica con ellos es el “populacho”, según reconoce, refiriéndose a grupos de bajos estratos sociales. Los espacios de consumo son amplios; son sectores heterogéneos de la sociedad los que lo escuchan, además de ser difundidos en conciertos de estilo rocolero, cantinas, y hogares de inmigrantes ecuatorianos establecidos en Estados Unidos, España o Italia. Coincidiendo con Lucy Green (2001, p. 19) se diría que la comunicación del constructo discurso-significado musical de este pasillo no se establece solamente a través del discurso del lenguaje verbal, que es el que mayor carga significativa tiene, sino a través de todo el material sonoro, tanto desde su punto de vista formal, tímbrico, como de contenidos.

Notas finales

El pasillo ecuatoriano ha transitado por varios estilos desde finales del siglo XIX hasta el XXI, sin pasar por alto los pasillos en estilo *pop*, que atraen a las nuevas generaciones. En estos, la voz cantante prefiere no llegar a todas las alturas de manera directa sino con adornos, y a veces cambiando los intervalos melódicos para dar modernidad a los antiguos, cumpliendo con las características de la tradición activa. Sin embargo, sería lamentable no conocer todos los estilos caminados y las nuevas propuestas que ofrecen fusiones con el jazz o la atonalidad. La complejidad compositiva ofrece frescas presentaciones en las que solo queda alguna huella del ritmo. Hay pasillos compuestos tanto para gran orquesta como para dispositivos electrónicos que coadyuvan a la renovación del género.

Para dar continuidad al género, en 2009 Jenny Estrada fundó en Guayaquil el Museo de la Música Popular, con el nombre de Julio Jaramillo. También

35. Crear para Claudio Vallejo es tomar su guitarra, cantar hasta hacer un bosquejo, y luego el arreglista lo completa.

se instauró la Escuela del Pasillo Nicasio Safadi, en la que se aprende a tocar pasillos con las demandas de la tradición oral. En Quito, Mario Godoy estuvo a cargo de crear el Museo del Pasillo en 2018, en el cual continuamente se presentan conciertos de pasillos de todos los tiempos, así como de los demás géneros tradicionales. Gracias a su gestión protagónica se promovió y se logró el reconocimiento del pasillo ecuatoriano como Patrimonio Inmaterial de la humanidad.

Hay que traer a la memoria a personajes, espacios y momentos que han asistido al mantenimiento de la longevidad de género. Algunos protagonistas todavía están presentes, como el acordeonista y compositor Gonzalo Godoy, quien ha compartido su oficio con colegas como Mélida María Jaramillo, Fresia Saavedra, Julio Jaramillo, Carlos Rubira, Nicolás Fiallos, Abilio Bermúdez, Carlota Jaramillo y muchos más. Estaba cercano, como muchos otros, a uno de los centros más *sui géneris* de formación y encuentro de músicos para ser contratados y ejercer su interpretación en Guayaquil. Nos referimos a La Lagartera. De aquí salieron muchos artistas que se popularizaron con gran trabajo. En otras ciudades, como Quito, Cuenca y Riobamba, por mencionar algunas, las serenatas eran las que incluían pasillos. Dúos como los Benítez y Valencia, Ibáñez y Safadi, Mendoza Sangurima, Mendoza Suasti, los hermanos Miño Naranjo, y Strobel Maldonado; requintistas como Rosalino Quintero, Eduardo Morales, Wilson Pérez, y Jorge Terreros, así como pianistas, guitarristas y una enorme lista, se incluye a la de cultores del pasillo, sin mencionar a compositoras y compositores populares y académicos, y a los músicos jóvenes, que han retomado con otros aires el pasillo para mantener su patrimonio.

V

Villancicos, chanzonetas, cachuas, tonos del Niño cuencanos y tonos de Niño riobambeños

Este capítulo se remite a la revisión de los géneros contenidos en el título. Sobre el barroco ecuatoriano, en este trabajo tomaremos como referencia el estudio de Miguel Juárez sobre el Archivo Histórico de Ibarra de los siglos XVII y XVIII, recolectado por Mario Godoy. En cuanto al villancico profano y religioso, se hace un recuento de su desenvolvimiento en España y su posterior influencia y fusión en la zona que conforma el Ecuador. Además, se alude a la complejidad de las experiencias sonoras indígenas relacionadas con el sincretismo religioso y estilístico, hispano y nativo, que darían lugar a los tonos del Niño y tonos de Niño.

Los villancicos ecuatorianos conforman un género musical que se ha construido en el país, como todos los villancicos en Latinoamérica, por una parte, por influencia de las canciones religiosas españolas que llegaron con la conquista y la respectiva colonización, y, por otra, por las sonoridades nativas que sobrevivían de la aniquilación de culturas sonoras y sus códigos.

Unas son las canciones iniciales de las villas o ciudades del campo español y otras las que conocemos o reconocemos como canciones de navidad o villancicos locales. Como antecedente aludimos a Alfonso X, el Sabio, que durante el siglo XIII juntó en sus cantigas de Santa María, poesía y música modal en estrofas y estribillos (Alvarado y Sánchez, 2011). A estas se las podría considerar precedentes del villancico, cuyos argumentos textuales podían contener cualquier tema no necesariamente religioso. En el siglo XV, en España el villancico adquirió un formato literario de estribillo en alternancia con varias estrofas o versos regulares. Son populares los villancicos a tres

voces. El ejemplo más celebre es el del conjunto de villancicos y canciones estróficas de Juan de la Encina (1468-1530), al igual que la polifonía de Cristóbal de Morales en formas como motetes, misas o magníficos. En el siglo XVII se incluyen en la iglesia los villancicos; la presencia de Francisco Guerrero (1528-1599) es notable en esta época. Se incrementan los temas religiosos y el número de voces polifónicas. Conocida es la influencia del compositor español Juan de Araujo (1646-1712) en varias zonas colonizadas, hoy países como Perú, Bolivia y Panamá, entre otros; el acento rítmico y las líneas melódicas y texturales de sus obras tienen mucha semejanza con ritmos característicos de géneros tradicionales de Suramérica. Al escuchar las interpretaciones de *Los coflades de la estleya -negritos a la Navidad del Señor*³⁶, de Juan de Araujo, se percibe la familiaridad de sonoridades, sobre todo rítmica, de los países de América del Sur.

Villancicos, chanzonetas y cachuas

En Ecuador, un trabajo de transcripción que exhibe villancicos dedicados a varios personajes de la religión católica y al niño Jesús es el realizado por Miguel Juárez (2018) y recolectado por el musicólogo Mario Godoy. Esta recopilación de obras corresponde a lo que se consideraría como parte del barroco musical ecuatoriano, en los siglos XVII y XVIII. Están publicadas en *Villancicos, Romances y Chanzonetas. Archivo histórico de la Diócesis de Ibarra, Ecuador. Siglos XVII y XVIII* (Juárez, 2018). *Al sol de la tierra y el cielo*³⁷ es un villancico a ocho voces dedicado al nacimiento de Jesucristo, obra de Gonzalo Pillajo, que se encuentra dentro del Codex de Ibarra, como se lo podría denominar a este catálogo.

Villancicos, chanzonetas y cáchuas, son formas musicales encontradas en países como Ecuador, Perú y Bolivia, con textos variados, incluido el religioso navideño. Chanzonetas, piezas polifónicas festivas dedicadas a varios tiempos litúrgicos, están incluidas en el Archivo Histórico de la Diócesis de Ibarra, siglos XVII y XVIII. Una chanzoneta ecuatoriana anónima destinada al tiempo de Navidad es *Una tonadilla nueva*, a cinco voces, transcrita y reconstruida por Miguel Juárez.

36. Canal GCC – Grupo de Canto Coral & Néstor Andreacacci (6 de marzo de 2022). *Los coflades de la estleya -negritos a la Navidad del Señor* - Juan de Araujo [Archivo de video]. YouTube. <https://n9.cl/edzoxo>

37. Canal Enrique Guerrero (7 de marzo de 2022). *Al sol de la tierra y el cielo* de Gonzalo Pillajo. Ensamble Villancico, dirige Peter Pontvik. [Archivo de video] YouTube. <https://n9.cl/tich8p>

GLJ 41
Transcripción desde los manuscritos originales por el Mgs. Miguel P. Juárez

Una tonadilla nueva
Chanzoneta a cinco voces a la Navidad Jácara *Andante*

Tiple Solo
1. U - na to - na - di - lla nue - va que - ro lle - var
2. Ni - ño mi - o de mis o - jos mi - vi - da mi
3. Yo no sé el a - mor que bus - ca, en que - rer - le a -

Tiple
Alto
Tenor*
Bajo

*6 duro

Guion General

7
Ti. s. a lle - lú, que - to de con - tar al u - so,
Dios y Rey, que quie - re dá - mi si - que - ra
G.G. si tra - es, en Cuer - po y - Cor - pus a ho - ra

11
Ti. s. es cor - te - sa - no y cor - lú, Un re - mi fa - la
y'a - pe - as se qu'es que - rer,
G.G. en cor - ne - ví - vas tan bien.

342

Figura 43. Fragmento de la Chanzoneta *Una tonadilla nueva a cinco voces*.

Fuente: Juárez, 2018, p.341.

En el Virreinato del Perú, que comprendía los territorios de varios países ahora independientes, a fines del siglo XVIII el obispo de Trujillo Baltazar Jaime Martínez Compañón recolectó imágenes, conocidas ahora como el Codex Martínez Compañón, para enviar al Rey de España. Aquí se encontraban partituras de veinte piezas musicales, entre ellas algunas cáchuas, que son piezas dedicada al nacimiento de Cristo comparables a villancicos, como la *Cachua a dúo o a cuatro, con violines y bajo al Nacimiento de Cristo Nuestro Señor*, o la *Cáchua Serranita*³⁸.

38. Canal ReyesBartlet (16 de diciembre de 2022) *Cáchua Serranita*. Coral Reyes Bartlet. [Archivo de video]. YouTube. <https://n9.cl/6f4uo>

Dentro de la documentación *Yaravíes Quiteños*, que enviara Juan Agustín Guerrero a Jiménez de la Espada, que a su vez fue presentada en el Congreso Internacional de Americanistas en Madrid, en 1881, constan algunas cáchuas del Código Martínez Compañón, como la *Cáchua a dos y a cuatro al Nacimiento de Cristo Nuestro Señor*³⁹. Esta es una pieza dedicada al nacimiento de Cristo, semejante a un villancico.



Figura 44. Fragmento de la *Cáchua a dos y cuatro al Nacimiento de Nuestro Señor*.
Fuente: Guerrero, 1883.

Mientras en el siglo XIX el villancico ibérico iba restando acogida en su lugar de origen, en provecho de formas musicales religiosas más grandes, como el motete o la misa, en América Latina ocurre lo contrario: el villancico y las formas musicales religiosas cortas tienen un gran desarrollo y acogida en el sector rural, en el citadino y en las iglesias, en las cuales se podía componer, quizás, con más cuidado técnico-musical, sin prescindir de las formas grandes, como la misa, el *stabat mater* o el motete.

En Ecuador, los villancicos mestizos del siglo XX que han germinado en pequeños formatos han ido arraigándose sobre los ritmos y géneros musicales de salón, contando con peculiaridades sonoras patrimoniales de las culturas originarias que mantuvieron sus herencias sonoras. Algunas regiones se destacan por aportar con sus villancicos tradicionales. Así, por ejemplo, en Manabí y otros sectores afroesmeraldeños despunta el

39. Canal Capilla de Indias – Tema (20 de diciembre de 2022) *Cáchua a dos y a cuatro al Nacimiento de Cristo Nuestro Señor*. Codex Martínez Compañón. Ensamble Capilla de Indias. [Archivo de video]. YouTube. <https://n9.cl/910cw>

chigualo, que es un canto y poesía popular que se interpreta en los velorios de los niños, festejando su camino al cielo, pero también se definen como villancicos en homenaje al Niño Dios, los cuales se interpretan con mucho fervor. Cuenta Justino Cornejo en *Chigualito-Chigualó* (1959), que en estas celebraciones se junta lo divino y lo profano en un mismo espacio. Los textos poéticos populares son muy conocidos por la comunidad, la misma que realiza velaciones masivas con el canto de chigualos. En Chimborazo los tonos de Niño riobambeños y en Azuay los tonos del Niño cuencanos, son mencionados por Segundo Luis Moreno (1996), o el mismo Justino Cornejo (1994), por su importancia y originalidad. No obstante, algunos villancicos cuyos textos y música tienen influencia de siglos atrás, tanto ibérica como nativa, han perdurado y resurgen todos los diciembre en cada ceremonia religiosa navideña, procesiones o pases del Niño, novenas al Niño, misas, festivales y conciertos navideños. Son entonados con instrumentos, cantados o reproducidos en equipos de audio.

Una breve lista de estas piezas recopiladas en nuestras investigaciones es la siguiente: *Ya viene el niño, Claveles y rosas, Dulce Jesús mío, En brazos de una doncella, Entre pajas y el heno, entre otros.*

Es importante advertir que algunos villancicos populares tienen una larga usanza. Sin embargo, como se verifica en el transcurso del tiempo, la tradición oral y auditiva que pasa de boca en boca, de generación en generación y de territorio en territorio, ejerce cambios y modificaciones en texto, melodía, modalidad y más aspectos técnicos e interpretativos, según las dinámicas culturales de cada pueblo. Antedichas estas aclaraciones comunes a toda tradición, constatamos que un mismo villancico anónimo es atribuido a autores diferentes en distintos momentos de la historia; estas inconsistencias también se ratifican en algunos villancicos ecuatorianos. Hagamos algunos acercamientos. El antiguo villancico *Dulce Jesús mío*, del cual se tiene muchas referencias; consta en *La novena para el Aguinaldo - Aspiraciones para la venida del Niño Dios*, escrita por el Fray ecuatoriano Fernando de Jesús Larrea (1700-1773), siendo en el Ecuador uno de los villancicos patrimoniales más sonados. También ha tenido un campo de influencia en Colombia, pues se lo canta rutinariamente en todas las Navidades como aguinaldo (villancico) colombiano⁴⁰. De acuerdo a Guerrero: “En el Archivo Histórico del Banco Central del Ecuador, existe un cuadernillo del siglo XVII-s. XVIII [...]. Una de las piezas insertas en el mencionado compilatorio es el conocido villancico *Dulce Jesús mío*:” (2002, p. 14).

40. En el diario *El Colombiano* (Castañeda, 15 de diciembre de 2020), se encuentra una nota de prensa titulada *El Dulce Jesús Mío suena hace 200 años*, que alude a este villancico y su relación con Colombia.

En *Antología ecuatoriana: Cantares del pueblo ecuatoriano* (1892), Juan León Mera alude a varios cantos de Navidad para rememorar la tradición. Ahí se encuentran algunos ya conocidos: *Ya viene el Niño* (León Mera, 1892, p. 6), *Vamos pastores* (1892, p. 7), *Desde el alto cielo* (1892, p.11), *Cay chiri tutapi* (1892, p.11), *En noche tan fría* (1892, p.13). Se ha tomado el primer verso de las primeras estrofas de cada canto para nombrar a estos villancicos populares ecuatorianos. Todas estas reseñas nos exigen reparar sobre autorías poco justificables; vendría bien calificar a muchos de ellos como anónimos, por su uso, antigüedad, estilos literarios y musicales.

Este repertorio, junto a otros villancicos, encontramos en la producción discográfica cantada por *Los Pibes Trujillo*, con arreglos y dirección de Segundo Bautista. Fue manufacturado por FEDISCOS en Guayaquil, el año 1977 (también está grabada en otras empresas). La colección de villancicos que consta en el disco LP (Long Play) es atribuida, con excepción de uno, al músico lojano Salvador Bustamante Celi. Los diez villancicos que constan en el disco son: *Claveles y Rosas*, *Ya viene el niño*, *Entre pajas y el heno*, *Duerme niño*, *Lindo niño*, *Bienvenido seas*, *No sé niño hermoso*, *Dulce Jesús mío*, *Niño si el amor*, *Desde el alto cielo* (Guillermo Garzón). El musicólogo Mario Godoy hace una serie de puntualizaciones sobre los errores de autoría de las piezas en mención en su escrito *Villancicos patrimoniales del Ecuador*⁴¹:

A inicios de los años noventa, para el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, proyecto del Ministerio de Cultura de España y la SGAE, escribí la biografía y catálogo de obras del compositor lojano Salvador Bustamante Celi, quienes me facilitaron la información y catálogo de obras, fueron: Doña Mercedes Bustamante (hija del compositor) y el Dr. Francisco Moreno, (hijo de Doña Mercedes y nieto del compositor Salvador Bustamante). En ese catálogo, no consta ninguno de los villancicos que se le atribuye al maestro Bustamante Celi (Godoy, 2021).

Ante certidumbres tan cercanas, vale la pena reconsiderar las autorías de textos y música de algunos villancicos populares ecuatorianos, que quizás por su acervo patrimonial pertenezcan a la categoría de anónimos.

Ritmos y formas de villancicos ecuatorianos populares

Mediante la investigación participativa en actos de religiosidad popular, entrevistas, presencia en misas de Niño⁴², novenas, conciertos, reproducciones fonográficas, radiofónicas, multimedia, pases del Niño y, en suma,

41. Godoy, M. (17 de noviembre de 2021). Villancicos Patrimoniales del Ecuador. La Memoria de Guayaquil. <https://acortar.link/mzDJgx>

42. Misas celebradas en honor a la imagen o escultura del niño Dios.

investigaciones científicas con metodologías etnográficas y musicológicas, se pueden percibir algunas características formales y ritmos de villancicos ecuatorianos vigentes, los cuales son recreados permanentemente por devotos y músicos, como se vislumbra a continuación.

Estructura

La estructura de los villancicos citados responde al pequeño formato introducción A – B, con una idea musical principal. En algunas ocasiones la introducción hace de estribillo para anteceder a cada nueva estrofa del texto; también puede tener una sola parte A que se repite, o A-B; otros están estructurados por estribillos A y estrofas B, de acuerdo a los textos, y poesía de arte menor. Existen también de tres temas cortos: A-B-C, entre otras variedades.

Ritmo

Los ritmos mestizos ecuatorianos que utilizan los villancicos más populares son:

Albazo



Figura 45. Variante del ritmo de albazo. Transcrito por la autora.

Esta es una variante de ritmo de albazo, además del anotado en el acápite del yaraví. Piezas que comparten este ritmo son: *Claveles y rosas*, *Desde el alto cielo*, *Dulce Jesús mío*, *Cay chiri tutapi* y muchos más.

Sanjuanito



Figura 46. Ritmo de sanjuanito. Transcrito por la autora.

En este ritmo están *Ya viene el niño*, *Bienvenido seas* (algunas interpretaciones poseen también ritmo de pasacalle), *No sé niño hermoso*, *En brazos de*

una doncella, Vamos a buscar, Canto de las posadas. Hay que destacar que se los puede encontrar en otras versiones con otros ritmos.

Vals

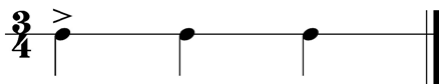


Figura 47. Ritmo de vals. Transcrito por la autora.

Entre pajas y el heno, Lindo niño, Niño si el amor, están en ritmo de vals.

Tonada



Figura 48. Ritmo de tonada. Transcrito por la autora.

Duerme niño es un ejemplo de villancico con este ritmo. Es importante anotar que todos estos ritmos citados se interpretan desde la transmisión oral. Recibimos e interpretamos. No existe una teorización certera sobre su interpretación.

Plano armónico

Una buena parte de villancicos mezcla lo tonal con lo pentafónico, y comparten relaciones de intercambios armónicos. Otros son tonales: comienzan y terminan en la tónica. La parte B, cuando existe, se desarrolla generalmente en la dominante o en la relativa.

Textura

La textura es homofónica, y el canto con acompañamiento, salvo excepción de los que cuentan con arreglos polifónicos y orquestales.

Transcripción musical

La transcripción de estos villancicos tradicionales a partitura es muy provechosa para tener un sustento escrito y difundirlos, o ser reinterpretados

con diferentes arreglos. No obstante, la práctica al oído es muy habitual. Es necesario reconocer que la diversidad de ritmos populares de moda, mediáticos y comerciales, ha influenciado en los villancicos antiguos. Actualmente se ejecutan no solo con su ritmo tradicional sino también como cumbias, tecnocumbias y estilos fusionados con rock y otros géneros.

Tonos de Niño y tonos del Niño cuencanos

Como tonos de Niño o tonos del Niño se designan a villancicos o canciones dedicadas al Niño Dios en algunas regiones del Ecuador. Generalmente se los conoce como villancicos.

En Cuenca se han desarrollado con prolijidad piezas cortas cantadas e instrumentales para exaltar y lisonjear la figura del Niño Jesús y su nacimiento, símbolo y centro de la religiosidad católica. Tomando en cuenta que dicha religión, con sus cultos, fue la que se implantó con la conquista en detrimento de cualquier manifestación ritual que tuviera otros centros de alabanza divina, la música que encontramos desde el siglo XIX en adelante, a pesar de dicha imposición agresiva de estructuras musicales y formas de conocimiento, resultó una fusión de sonoridades indígenas y occidentales. Los antecedentes mencionados al inicio de este capítulo nos sirven para fundamentar el advenimiento de las pequeñas formas musicales y ritmos afianzados en la ciudad, pues dadas las culturas ancestrales asentadas en la ahora Cuenca, se fueron revelando frescas y propias formas de expresar la música dedicada al Niño Jesús. Nos referimos a los tonos del Niño cuencanos (Alvarado, 2009), que ostentan un preciosismo peculiar manifestado en sus acentuaciones rítmicas, armonías con intercambios modales, melodías pentafónicas con modulaciones tonales inesperadas, ricas interpretaciones instrumentales y textos poéticos que delatan la sabiduría popular, así como la contrastante situación social del pueblo.

Desde el siglo XIX se va gestando un ritmo en hemiola que caracteriza al tono del Niño del siglo XX. El ritmo al que se arriba es:



Figura 49. Ritmo de tono del Niño cuencano. Transcrito por la autora.

Tonos del Niño que se encuentran en este ritmo son:

Gloria cantando en los cielos

Gloria cantando en los cielos (variación)

Allegro M.M. $\text{♩} = \text{c. } 110$ Arreglo: Jannet Alvarado

Piano

Glo ria can tan do en los cie los mi les deán ge les es tán,

Figura 50. Fragmento de *Gloria cantando en los cielos*. Transcrito por la autora.

La estructura de este tono del Niño es A-B. Armónicamente, la parte A inicia con el V grado para después ir a la tónica; la parte B, que hace de estribillo, inicia con el VI grado, luego III, V y I. Esta última progresión se asemeja a la de los yaravíes y otros géneros de estructuras tradicionales.

El texto está conformado por octosílabos y su argumento glorifica al nacido con reiteraciones bucólicas y de ternura, sobre todo en el estribillo, que tampoco puede hacer faltar los diminutivos: en este caso Niñito:

*Gloria cantando en los cielos
miles de ángeles están
anunciando paz al hombre
si es de buena voluntad.*

Estribillo

*Ay, por Dios, vamos todos a Belén.
Ay, por Dios, no perdamos tanto bien.
¡Tierno niñito, dulce Jesús!
¡Dulce Niñito, tierno Jesús!
¡Tierno niñito, dulce Jesús!
¡Dulce Niñito, tierno Jesús!
-De sus rebaños de ovejas
los pastorcitos llevando van
los más blancos corderitos*

*que en la pradera balando van
-Todos vamos y corramos
hasta llegar a sus pies
llegando los besaremos
una y una y otra vez
-Allí la dulce María
y el amable San José
dan al Niño a los pobres
que le han ido a conocer*

Hola Huiracocha



Figura 51. Fragmento de *Hola Huiracocha*, introducción. Transcrito por la autora.

Este tono del Niño lleva también el ritmo característico de hemiola y es célebre por antiguo, alegre y porque todavía se lo canta en muchas versiones. El texto no puede evidenciar mejor la aciaga realidad del indígena de la región. Sin embargo, por el Niño Dios, que en este caso toma el nombre de Huiracocha, dios hacedor del mundo de la cultura Inca, hace cualquier sacrificio. En esta pieza encontramos la sonoridad singular que le da la bimodalidad en algunos pasajes; es decir, coinciden al mismo tiempo la modalidad mayor tonal en el acompañamiento y la modalidad menor pentafónica en la melodía⁴³. Muchos tonos del Niño gozan de esta particularidad.

La estructura de este tono del Niño es A. Tiene una sola parte con una pregunta y una respuesta de cuatro compases cada una combinando el V y I grado permanentemente. En la pregunta siempre está planteada la bimodalidad en la dominante y se desarrolla en concordancia con los acentos de las sílabas de los versos del texto.

43. A pesar de que la pentafonía no necesariamente tiene la misma distribución de modos mayores y menores, como se teoriza en la tonalidad, asumimos esta terminología a favor de una comprensión en el funcionamiento de las realaciones acordes acostumbradas.

¡Hola Huiracocha!

¡Hola Huiracocha!

*nada me digáis,
que soy indiecito
de San Sebastián.*

*En ayunas vengo
y sin almorzar
a la gran vigilia
de la Navidad.*

*A este hermoso Niño,
Niño de achalay,
luego que él nazca
yo lo he de cargar.
Porque cuando veo
fiestas de pascual
queda la cabeza
llagalatalag*

También se han encontrado partituras escritas con una fórmula de dos compases de diferente acentuación, señalando el ritmo típico; el primero está en 6/8 y el segundo en 3/4:



Figura 52. Ritmo en hemiola del tono del Niño cuancano. Transcrito por la autora

De la milicia del cielo

Esta obra anónima está escrita en esta versión rítmica. La partitura se encuentra en *Cantos de Navidad* (1994). En esta edición está escrita solamente la melodía con el nombre de los acordes para que sea acompañada con el ritmo tradicional en estudio, pues se supone que todo ejecutante conoce el ritmo de acompañamiento.



Figura 53. Fragmento de la *Milicia del cielo*. Transcrito por la autora.

Un modelo rítmico anterior al analizado, que viene desde el siglo XIX o antes, y dio paso en el siglo XX al que hemos revisado, es el de tres corcheas por cada tiempo:



Figura 54. Variante de ritmo de tono del Niño cuencano. Transcrito por la autora.

Es un modelo rítmico-melódico que está basado en el arpeggio del acorde acompañante. Por ejemplo, la transcripción realizada de *Yo te adoro Jesús mío* por el Maestro Jhoffer Mora (+), quien fue Maestro de Capilla de Santo Domingo y de la Catedral, muestra este acompañamiento. Volvemos a encontrar la bimodalidad en el compás tres, pues el acompañamiento está en la mayor y la melodía cantante en la menor.



Figura 55. Fragmento de *Yo te adoro Jesús mío*. Fuente: Cuaderno de transcripciones del Maestro de Capilla Jhoffer Mora.

Peregrino Jesús mío

Es otro tono del Niño de la misma estructura rítmica de seis corcheas, tres en cada tiempo, transcrito en este caso por Rafael Carpio. Además, también existe bimodalidad en el segundo compás. La pieza está en re menor; el I grado se intercala con la dominante la mayor en toda la obra. Sin embargo,

en la parte A hay bimodalidad, la menor en la melodía y la mayor en el acompañamiento. Estos encuentros armónicos le dan una sonoridad especial a los tonos del Niño del siglo XIX.



Figura 56. Peregrino Jesús mío. Fuente: *Florilegio del villancico tradicional cuencano*. Rafael Carpio Abad (1987).

En la *Introducción* de recopilación que hace Carpio, *Florilegio del villancico tradicional cuencano*, menciona lo siguiente: “Si tiene mérito mi trabajo, es este: preservar y fijar -quizás definitivamente - el espíritu y el cuerpo del villancico tradicional cuencano, preciosa herencia vernácula que ojalá no se deprede nunca más” (Carpio, 1987). Este autor hace esta afirmación en vista de que para el tiempo en que se publicó su recolección y transcripción, ya se habían elaborado algunos discos Long Play que plasmaban variaciones rítmicas, melódicas e instrumentales, como la interpretada por *La Típica Ortiz*. Así pues, la dinámica de la herencia cultural ocasiona variaciones y transformaciones estilísticas en los bienes patrimoniales.

Cuando las bandas de pueblo tocan tonos del Niño, aparece otra variante que enfatiza el ritmo con el redoblante:



Figura 57. Ritmo de tono del Niño para tambor. Transcrito por la autora.

Otras características del tono del Niño cuencano

Las voces tradicionales que cantan estos *tonos* buscan registros agudos. De igual manera, en conventos como el del Carmen de la Asunción, las monjas cantan con estilo popular a dos voces con intervalos de tercera, además de preferir tesituras agudas con acompañamiento. Esta propensión a utilizar voces agudas es una influencia de los cantos indígenas que, en muchas comunidades originarias del Ecuador, es la directriz melódica. También se ejecutan tonos del Niño de forma instrumental, sin canto, sobre todo en los pases del Niño y en ceremonias de alabanzas al nacido Jesús.

Por otro lado, la complejidad del ritmo, que tiene cinco acentos dentro de los dos compases, ha sido comparada con otros tipos de danzas, como el zortzico, danza española de cinco tiempos de igual valor entre ellos. Evidentemente no es igual a la organización rítmica del tono del Niño porque los dos primeros acentos del villancico son de negra con punto dentro del compás 6/8. Rafael Sojos compuso *Mamita María-Taitito Jusé* con cinco tiempos iguales. En el subtítulo coloca “Villancico -estilo indígena tradicional-”. Con esta obra Sojos participó en un concurso de villancicos que era común en la ciudad en la década de los cuarenta, con el seudónimo “Aya chilchil”.

Dr. Rafael Sojos

Mamita María - Taitito Jusé

Villancico - estilo indígena tradicional - Música de aya-chitchil

Tempo di Bartolico.

Cambio

Voz

má cu yav un .ta ru no tu can gui cie lo ta en quish pa

ur ei' can gao ei' May pu ra tu to pi ú nar can mi mi

ce rey huan pu yu huan chug cau cau gai mi.

Figura 58. Villancico Mamita María - taitito Jusé, de Rafael Sojos.

Fuente: Archivo patrimonial del Conservatorio Nacional José María Rodríguez.

Acerca de la antigüedad de algunos tonos, como el famoso *Hola Huiracocha*, Guillermo Aguilar, que realizaba todos los años desde 1965 la pasada tradicional con su esposa Lulú Torres, recuerda que en su niñez de los años veinte cantaba los tan sonados tonos del Niño cuencanos que: “(...) no son lo mismo que los villancicos”, dice. “Estos eran un tipo de música muy popular, anónimos, especialmente cantados por los niños en la Iglesia con pajaritos de agua”, y concluye: “recuerdo el muy antiguo tono, *Hola Huiracocha*”⁴⁴.

La lógica conjunción entre elementos occidentales e indígenas ha dado paso a tonos del Niño muy peculiares en el manejo armónico, a pesar de la estructura sencilla de estos. El ejemplo más curioso es *Oh Jesús tiernecito*⁴⁵, que evidencia intercambios modales y mixturas tonales-modales. Otros tonos del Niño son: *Qué de alegrías niñoito*, *Yo te adoro Jesús mío*, *Festejemos todos* y muchos más. *Festejemos todos* ha sido Interpretado en fusión con el rock por el grupo *La Doble*, y grabado en CD junto con otros villancicos en el año 2013. Reynel Alvarado, miembro de la banda, indica que esa fue la manera de expresar, en su momento, los tonos del Niño cuencanos de las nuevas generaciones. No se puede dejar de nombrar los dulces tonos *Velación en Todos Santos*, de Carlos Ortiz Cobos, o *Virgen de la Navidad*, de Enrique Ortiz Cobos, grabados por la “Típica Ortiz”, con las voces del dúo infantil de las hermanas Carrasco Ayala, con acompañamiento de acordeón, piano, contrabajo y violines; grupo de música tradicional que protagonizó, durante varias décadas, la música popular en la ciudad de Cuenca. Otro hermoso villancico es *Belén llactapi*, villancico de estética cañari.

Formatos instrumentales

- Orquesta sinfónica: Los tonos del Niño cuencanos se han incluidos en los conciertos navideños desde hace mucho tiempo atrás. José Castellví Queralta (+2021), director de la orquesta de Cuenca desde los años setenta hasta los noventa, incluía con predilección estas obras con arreglos⁴⁶ de Carlos Ortiz Cobos y Leopoldo Yanzaguano, entre otros. Las versiones resultantes tenían instrumentaciones en las que destacaban melodías con cuerdas frotadas y acompañamiento en *pizzicato*, más el soporte de vientos y percusión. El redoblante siempre cumplía con las figuraciones rítmicas del gráfico anterior

44. Guillermo Aguilar. Comunicación personal. 12 de enero de 2010.

45. Canal Emperatriz (20 de diciembre de 2022). *Tres tonos del Niño cuencanos siglo XIX. Villancicos ecuatorianos. Investigación, Jannet Alvarado; canto, Sandra Argudo y Juan Carlos Cerna. Oh Jesús tiernecito, Peregrino Jesús mío, Festejemos todos*. [Archivo de video]. YouTube. <https://acortar.link/7Koiip>

46. En los archivos de la orquesta sinfónica de Cuenca se encuentran las partituras y particellas.

para insistir en la característica principal del estilo. Hasta la fecha presente se tocan estas obras tradicionales.

Es necesario comentar que Castellví organizaba festivales y concursos de villancicos, lo que aportó en buena medida a la creación y difusión de tonos del Niño cuencanos.

- **Bandas de pueblo:** La función de las llamadas bandas de pueblo en la interpretación de los tonos del Niño cuencanos es fundamental. Podríamos decir que no hay Pasada o Pase del Niño en la que no se deje de oír una de ellas, con toda su significación cultural, social y religiosa.

Las características de afinación, y métrica son las detalladas anteriormente. Es común escuchar trompetas, clarinetes, oboes, trombones, tubas, bombo, redoblante, güiro, entre otros instrumentos de formato de banda, caminando en la procesión con la imagen del Niño adelante. Una de las formas de aprendizaje de las obras por parte de los miembros de la banda es al oído. Según comenta Manuel Pacho⁴⁷, director de una de las bandas del pueblo de Baños, que cada músico se encarga de una línea melódica o armónica y va aportando con su creatividad, basada siempre en la interpretación tradicional en concordancia con el director (Comunicación personal, 2012).

- **Grupos de cámara:** Quizá son los más numerosos y variados. Encontramos grupos de profesionales y aficionados con diversos formatos instrumentales. Conjuntos de la ciudad, entre batucadas y formatos modernos y del campo, se observan y escuchan en pasadas del Niño o en recitales. Familias reunidas cantan en sus casas, en iglesias y demás lugares privados y públicos para alabar al niño Dios.
- **Coros:** Cada vez con más frecuencia se realizan arreglos para coro homofónico o polifónico de tonos de Niño tradicionales y nuevos. Así lo podemos constatar en el repertorio de la directora del coro de Vinculación con la Comunidad del Conservatorio Superior “José María Rodríguez”, María Eugenia Arias y de otros coros de la ciudad.

Transcripción musical

La transcripción coincide con los arreglos instrumentales y vocales que se hacen a partir de la tradición auditiva de los tonos del Niño para diversos formatos orquestales o corales. La transcripción sigue siendo una herramienta gráfica para prolongar la existencia de la herencia con todas las variantes y transformaciones que supone la práctica de la tradición.

47. Manuel Pacho. Comunicación personal. 5 de febrero de 2012.

Maestros de Capilla

El Maestro de Capilla, conocido en Cuenca como “Maestro Capilla”, era y es el personaje encargado de tocar, y a veces de crear, villancicos y tonos del Niño. Una lista considerable de ellos tocaba en Iglesias Cuencanas en siglos anteriores: Martín Gárate, organista de la catedral por las primeras décadas del siglo XIX; también: Manuel Coronel, Felipe Salamea, Hermenejildo Parra, y luego José Nicolás Rodríguez, José María Rodríguez, Miguel Morocho, que fue profesor de Manuel María Saquicela, y muchos más. En el siglo XX algunos Maestros ejercieron el oficio de Maestros Capilla en algunas iglesias de Cuenca. Son Luis Arcentales, Luis Barbecho, Víctor Sinchi, Manuel Orellana, Vicente Chamba y Manuel Guaillas, entre otros. Dos Maestros de Capilla, Víctor Mejía y Jhoffer Mora, nos compartieron algunas experiencias sobre villancicos y tonos del Niño cuencanos.

Víctor Mejía⁴⁸ valora y se deleita al interpretar los villancicos cuencanos. Menciona que el auténtico tono del Niño cuencano es aquel que mencionamos de dos compases de 6/8. Comenta que Rafael Sojos Jaramillo, su profesor y director de orquesta sinfónica, aseguraba, por los años 60, que efectivamente en Cuenca se generó el “auténtico tono del Niño”, refiriéndose al de las características señaladas. Es algo tan serio tocar este repertorio, y tocarlo bien, que no está de acuerdo en que ahora, en algunas iglesias de la ciudad, con la mayor despreocupación improvisen jóvenes que apenas tocan sus guitarras y cantan. Y concluye: “Eso no debería ocurrir, no son profesionales: son pachilla”⁴⁹ (Comunicación personal, 2009). Víctor Mejía toca música tradicional en piano y en acordeón, y fue contrabajista de la Orquesta Sinfónica de Cuenca.

Jhoffer Mora fue Maestro de Capilla de Santo Domingo y de la Catedral. Poseía un cuaderno de villancicos, transcritos y recolectados por él, en el que se constatan las variedades de ritmo del tono del Niño cuencano. Este documento constituía el repertorio oficial a ser interpretado en sus compromisos navideños.

Texto literario y música

Es necesario resaltar la relación interdisciplinaria texto literario-música de los villancicos y tonos del Niño. La gramática y sintaxis poética tienen correspondencia con la gramática y sintaxis musical; el fraseo y acentos de la lengua castellana generalmente coincide con el fraseo y acentos de la melodía, aunque hay excepciones donde el acento de una sílaba coincide con una nota grave en lugar de con una nota aguda, como sería lo usual en el idioma.

48. Víctor Mejía. Comunicación personal. 15 de julio de 2009.

49. Pachilla: que no vale nada.

La creatividad artística y herencias culturales ancestrales de otras lenguas salen a relucir en estas entonaciones. Un ejemplo del fenómeno se encuentra en el estribillo del tono del Niño: *En la milicia del cielo*:

disque dices niño bonito (bonitó)
que te ha traído niñito (niñitó)
el amor que tienes niñito (niñitó)
a los mortales niñito (niñitó)

El diminutivo es una característica principal en el habla cuencana, no solo para señalar la reducción de proporciones de todo lo que suena con la utilización del morfema de diminutivo, sino para demostrar ternura, cariño, consideración, amabilidad; por lo que no puede faltar su uso al referirse o cantarle al Niño Dios o a sus atributos, prendas y pertenencias.

El tono del niño *En noche tan fría* hace una curiosa fusión entre versos en español y quichua que muestra una convivencia de diferentes culturas.

Un fragmento de este bello poema del saber popular dice:

En noche tan fría
huiñashcanguimi,
a la escarcha y hielo, Niñito,
ruparicunmi.

Tiernas lagrimitas
huacacunguimi,
tu corazoncito, Niñito,
ruparicunmi.

Tres reyes de oriente
adorangami,
y otro rey tirano, Niñito,
llaquichingami.

En este punto es oportuno transcribir, a continuación, un texto inédito realizado por el escritor Oswaldo Encalada Vázquez, en el cual ofrece cinco puntos de vista lingüísticos desde su conocimiento del estado de la cuestión.

La poética popular del villancico⁵⁰

La palabra *villancico* es una derivación del término *villano*, y este, a su vez, deriva de *villa*. Una de las significaciones -aparentemente la positiva- de *villano* es la de ser un habitante de una villa. El sentido negativo es que designa a la persona rústica y descortés; ruin e indigna. Pero si se analiza con más cuidado podemos ver que, en realidad, las dos significaciones son negativas porque el habitante de la villa o aldea se opone -en la época medieval y renacentista- al habitante del castillo, que es el noble o, por lo menos, al habitante de la casa solariega, que es el hidalgo -como ocurre claramente con don Quijote y Sancho Panza. Ahora bien, solamente los nobles y los hidalgos y sus respectivos hijos, por poseer los medios económicos suficientes, podían educarse. El pueblo llano, la gente de a pie, se quedaba analfabeta porque debía trabajar en las labores del agro. Así, Sancho no pudo estudiar porque de muchacho fue porquerizo y más tarde cuidó gansos.

Frente a la educación cortesana que recibían los nobles y los hijos de los hidalgos, el pueblo llano y pobre se quedaba sin acceso a esa educación y cultivo. Por todo ello, las expresiones artísticas de unos y otros debían ser diferentes, y esto es precisamente lo que ocurre con la poesía de los villancicos.

Estas composiciones poético-musicales están hechas en términos absolutamente populares.

Veamos algunas muestras de lo dicho:

1. Presencia abundante de diminutivos. La expresión popular, hasta hoy, recurre a su uso y, a veces, hasta el abuso:

-“Tan bonito, que niñito tan hermoso”. (Yo te adoro, Jesús mío).

-“Ven a nuestras almas, niñito,

Ven no tardes tanto”. (Dulce Jesús mío).

-“Duerme, niño, muy quietito”. (Duerme, niño).

La función puramente lingüística del diminutivo es “disminuir” la valoración -más que el tamaño- de lo nombrado; de modo que de lo puramente lingüístico se pasa a una función psicosocial. Sí, el diminutivo es un apreciativo que sirve para señalar afectuosidad, aprecio y, sobre todo, una relación de gran cercanía emotiva con lo nombrado. Y precisamente eso se percibe en el villancico: un deseo y una realidad de gran afecto y proximidad con el Dios recién nacido y con su imagen.

50. El texto contenido en este subtítulo es un transcrito de las reflexiones de Oswaldo Encalada, miembro de la Investigación desarrollada en 2010 *Estudio Musicológico y etnomusicológico del Pase del Niño en Cuenca*, proyecto ganador del IX Concurso de Proyectos de Investigación de la Universidad de Cuenca, del cual fue directora quien suscribe este trabajo.

2. En lo referente a la construcción, la llamada poesía culta –sobre todo la del Renacimiento– hacía gala de una sintaxis no lineal ni sencilla (piénsese en Góngora, por ejemplo). En cambio, el villancico nuestro, heredero como es de la tradición hispánica, tiene una construcción muy sencilla y lineal. Por ejemplo:

“Yo te adoro, Jesús mío,
Mi Dios padre y tierno infante”. (Yo te adoro, Jesús mío).

3. Respecto del léxico y los conceptos hay que reconocer que son, también, muy sencillos. Sin embargo, puesto que algunos de nuestros villancicos fueron escritos por sacerdotes –gente de cultura y de estudio– tienen alguna que otra palabra ajena al léxico usual del pueblo. ¿Qué ocurre u ocurrió en tales casos? La solución fue muy simple: se eliminaron las palabras difíciles y fueron reemplazadas por otras, que resultaban ser moneda corriente en la comunicación popular. Por ejemplo:

–“Niño, si el amor te hace padecer
No venir de noche, te ruego, ni al amanecer”. (Versión escrita original)

Se ha cambiado por una fórmula más coloquial:

–“Niño, si el amor te hace padecer
No vengas de noche, niñoito, ni al amanecer”. (Versión cantada)

La excepción a esta regla se la encuentra en el villancico conocido como *Hola Huiracocha*, donde aparece el verbo *diréis*, cuyo sujeto es *vosotros*. Pues ni el sujeto ni la forma verbal pertenecen a nuestra habla. Nosotros preferimos decir *ustedes*, y al verbo en futuro se lo disuelve mediante una perífrasis como *ir a ...*, *tener que ...*, *deber...*

4. En lo tocante a las figuras literarias, al villancico y al poeta popular no se les puede pedir ni metáforas ni sinécdoques, ni sinestesias o encabalgamientos. La expresión popular es directa, llana y sencilla, aunque cargada de mucha afectuosidad. Lo único que hemos encontrado explicitado es una oposición conceptual como es el caso de

“Yo te adoro, Jesús mío,
Mi Dios padre y tierno infante”. (Yo te adoro, Jesús mío).

La oposición se establece entre *Dios padre*, que es, al mismo tiempo *tierno infante*, oposición fácilmente salvable porque Dios es Dios.

Si bien no podemos hallar figuras literarias, lo que sí existe y en abundancia es la rima, y la razón –más que literaria- es que la rima es una ayuda para la memoria y el aprendizaje.

Ejemplo:

“Niño, si el amor te hace padecer

No vengas de noche, niñoito, ni al amanecer”.

5. La expresión mestiza. Nuestra cultura es mestiza y esta realidad es mucho más evidente y más fuerte cuando se trata de la cultura popular: alimentación, costumbres, cosmovisión, lengua; y como era de esperarse, el mestizaje está también presente en la expresión lingüística del villancico.

Hacia 1892 Juan León Mera publicó una hermosa colección de *Cantares del pueblo ecuatoriano*. En esta obra encontramos nada menos que siete villancicos. Lo notable en algunos de estos casos es que son textos mestizos, es decir, recogen palabras en español y en quichua, armoniosamente imbricados, tanto es así que hasta se produce una rima quichua-español:

De frío, amor mío.

Chucchucunguimí (1)

Y abres los bracitos

Buscándome a mí.

Esos dos ojitos

Llamándome están;

Shunguta ricushpa(2)

Cuánto llorarán.

En las notas al pie de página se aclara que *chucchucunguimí* se traduce por *estás temblando*; y que *shunguta ricushpa* se traduce por *viendo el corazón*.

Lamentablemente Mera no señala el lugar de procedencia de los textos; pero podría ser la zona azuayo – cañari puesto que se sabe que Luis Cordero colaboró en la recolección y le envió algunos versos a Mera.

Sin embargo, la situación es mucho más compleja de lo que parece puesto que el mismo Luis Cordero dentro de sus poesías religiosas tiene este poema:

*Cay chiri tutapi
Huiñashcanguimí;
Casahuan, shullahuan
Chucchucunguimí.*

*Cuyaylla huiquita
Huacacunguimí;
Ñatag shunguyquica
Ruparicunmí.*

El mismo Luis Cordero traduce los versos de esta manera:

*En noche tan fría
Nacido estás,
Entre escarcha y hielo,
Que te hacen temblar.*

*Tiernas lagrimitas
Viertes; pero ya
Tu corazoncito
Arde sin cesar”*

Ahora bien, un villancico incluido en este estudio tiene expresiones muy parecidas:

*En noche tan fría
Huiñashcanguimí;
A la escarcha y hielo, niño
Chucchucunguimí.*

*Tiernas lagrimitas
Huacacunguimí;
Tu corazoncito, niño
Ruparicunmí.*

Compositores y compositoras.

Los villancicos y tonos del niño tradicionales son en su mayoría anónimos. Además de los compositores del siglo XIX mencionados como maestros de capilla de las iglesias de Cuenca, integran la lista de los del siglo XX: Rafael Sojos, Carlos Ortiz Cobos, César Mosquera, Rubén Mosquera, Rafael Carpio, Leopoldo Yanzaguano y Arturo Vanegas, entre otros. Partituras de estos autores se encuentran en la biblioteca patrimonial del conservatorio “José María Rodríguez”; otros se encuentran en propiedad de familiares de los músicos y en archivos particulares de investigadores que siguen testificando la existencia de más obras de este estilo. Un trabajo de investigación y grabación con versiones nuevas de tonos del Niño cuencanos del siglo XIX, es el que consta en el CD de audio *Tonos del Niño Cuencanos. Siglo XIX*, con interpretación vocal de Sandra Argudo y Juan Carlos Cerna, y con interpretación instrumental, arreglos e investigación de Jannet Alvarado (2017b). Las obras grabadas son: *Hola Wiracocha*, *Oh Jesús tiernecito*, *Gloria cantando en los cielos*, *Mi Dios humanado*, *Zagales a prisa*, *Festejemos todos*, *En noche tan fría*, *En el portal de Belén, tono del Niño tradicional (instrumental)*, *De la milicia del cielo*, *Peregrino Jesús mío*, *No te demores madre* (texto de Oswaldo Encalada, música de Jannet Alvarado) y *La cuna de luz* (texto de Oswaldo Encalada, música de Jannet Alvarado). Estas dos últimas obras complementan la selección de repertorio, desde la autoría y la creación, sobre la base de elementos poéticos y musicales de tradición.

Es de notar, que la presencia femenina en las labores compositivas no estaba contemplada dentro de los oficios normalizados, aunque sí se llevaban a cabo dentro de los conventos. Los Monasterios reconocidos en Ecuador, en los que se realizaba labor musical por parte de las hermanas, son el Monasterio Real de la Pura y Limpia Concepción de Quito, el Monasterio Nuestra Señora de las Nieves de Monjas de su Purísima Concepción de Loja y el Monasterio de la Inmaculada Concepción de María de Cuenca (Godoy, 2012). Algunas monjas desempeñaban y desempeñan labores de prácticas musicales, así como de transcripción de obras, composición, interpretación de instrumentos de teclado -el órgano de tubos, melodio (armonio), piano (aunque este no era un instrumento para las iglesias y conventos), o teclados electrónicos-, dirección de coros y enseñanza de la música a las hermanas del claustro. Este es el caso de sor Mercedes del Sur del Sacramento, monja de la orden de las Conceptas en Cuenca, quien por la década del 30 realizaba transcripciones de las obras de Amadeo Pauta o José María Rodríguez, entre otros; una de las obras transcritas y existentes en el monasterio es la *Marcha fúnebre del General Morales* para piano, de A. Pauta (Arias, 2018, p. 77) (Alvarado, 2019). También la Madre María Elina Gonzáles, en 1938, ejercía el oficio

de la transcripción. La obra *Himno a Cristo Rey*, para voces y piano, de Amadeo Pauta, está transcrita por ella (Arias, 2018, p. 83) (Alvarado, 2019).

No solo se ha compuesto música de estilo tradicional, sino también de orden académico contemporáneo, tomando como base estética los tonos del Niño. Ejemplo de esto es la obra serial *Iesu Christi nativitas in Bethlehem*, de quien suscribe. Los estudiantes de Composición y Análisis de la Universidad de Cuenca también han desarrollado en las cátedras respectivas tonos de Niño y villancicos de estilos heterogéneos.

Notas finales

Los espacios en que luce más el tono del Niño cuencano y los villancicos tradicionales en la ciudad, son todos los episodios relacionados con la Navidad católica, así como eventos festivos no religiosos, pero sí culturales, de exhibición de propuestas vinculadas a las estéticas sonoras del villancico local y latinoamericano, y al tiempo de diciembre, en el cual se celebra el *Kapak raimi* de los pueblos indígenas, o fiesta del solsticio de invierno, que inicia un nuevo ciclo. Pero hay que resaltar un evento escénico, dancístico y musical cuya performatividad simboliza la fe popular al nacimiento de Jesús, que es el Pase del Niño o procesión, cuyo centro de alabanza e interés es la escultura del Niño, que representa a Jesús con todos sus misterios. Estos pases también tienen su historia. Surgieron en el campo, con la simplicidad de sus textos antiguos de sabiduría popular, con la música de otros ordenamientos interválicos que luego se adaptaron a la afinación diatónica occidental. Los instrumentos musicales pasaron de los redoblantes, pingullos, quipas y bocinas, a mezclarse con la guitarra, violín, melodío, mandolinas y demás instrumentos de origen europeo y tecnología moderna.

La procesión se llamaba Entrego o Entrega antes de tener el nombre de Pase del Niño, a inicios del siglo XX. Se constituía en una fiesta preliminarmente familiar, en la que intervenían sobre todo los niños de la comunidad, revestidos de trajes de las diferentes culturas ecuatorianas, que iban bailando por las calles en un acto entre profano y religioso. Las calles quedaban llenas de “chagrillo” o pétalos de flores de todos los colores; tras de ellos iban los grupos de músicos con sus propios instrumentos, y luego con la banda de músicos del pueblo que acompañaban hasta el final de la pequeña peregrinación, que se preparaba, y prepara, con todo un año de anticipación, iniciando con la elección de priostes que organizarán la festividad para el próximo año. Pero la celebración no terminaba, ni termina, en la procesión. La confección del Pesebre o Nacimiento era, y es, otro acontecimiento de fe que incluía el rezo de novenas y realización de misas y más oraciones con la inclusión de villancicos de la tierra.

El poeta regional Rigoberto Cordero y León, describe con máximo lirismo (1950) algunos momentos de adviento de la Navidad, propiamente los de finales del siglo XIX a mediados del XX. Así, por ejemplo, relata el colorido conjunto de personajes del pesebre en estos términos:

[...] se pone lo mejor de la juguetería, en desorden y contraste deliciosos: la muñeca parisiense de porcelana y el pastor judío de luengas barbas y tosco cayado; el húsar en fiero caballo y el indio de poncho a rayas rojas y azules; las mariposas de cartón y los loros de regiones cálidas, el oso de la Siberia y el león de las tierras africanas; el asnillo y el buey junto al tigre y la serpiente... Hermandad universal soñada por Jesús, poetizada por Francisco de Asís, y realizada solo en los Nacimientos (Cordero y León, 1950, p. 14).

Acerca de los tonos del Niño cuencanos, concluye con términos no musicales ni musicológicos, sino con las impresiones de la sensibilidad:

Los Tonos del Niño encarnan, como ninguna otra música, la poesía más poética del pueblo morlaco, porque son reacciones de su alma sentimental frente al hecho más grande del tiempo: el nacer de un niño que había de ser paz florecida en corazón... Yo los escucho en las amanecidas de Cuenca, bajo los cielos rubricados de jilgueros, y siento en el alma mi raíz morlaca auténtica, y me tiemblan las lágrimas en las pupilas [...] (Cordero y León, 1950, p. 24).

Actualmente los Pases del Niño continúan celebrándose en la ciudad con la diferencia que los personajes ya no son solamente los niños y niñas del campo, sino la sociedad toda, personas de toda edad que se sienten convocadas a protagonizar los pases o pasadas del Niño mostrando escenas del Misterio de la Navidad, que se conmemora antes y después de las fechas del calendario religioso, bailando danzas de las diferentes culturas ecuatorianas o tocando todo tipo de villancicos y, por supuesto, tonos del Niño cuencanos. El Pase del Niño Viajero ha sido designado Patrimonio Cultural Inmaterial del Ecuador en 2008 por su esplendor y originalidad, al que asisten no solo cuencanos todos los 24 de diciembre, sino actores de todo el país y de fuera de él, de todas las edades y sectores sociales, revestidos con trajes, sobre todo, de las etnias ecuatorianas, para participar con carros alegóricos, mayoresales, grupos de danza, de música; caminando, bailando, escenificando y cantando en una velada cultural de creyentes o no creyentes, sacra y profana. Los espectadores no caben a lo largo de las calles de la ciudad para constatar la gran fiesta.

Tonos de Niño de Riobamba

De manera muy resumida daremos algunas referencias de los tonos de Niño de Riobamba y de la provincia del Chimborazo⁵¹, de la cual Riobamba es la capital. Este sector de Ecuador está habitado en buena parte por varias comunidades indígenas que han mantenido sonoridades antiguas, las cuales siguen contribuyendo a la alabanza musical al Niño Jesús en tiempos de adviento, en Navidad y en la Epifanía, con coros y redoblante, exaltando los ritmos nativos locales, sanjuanitos, tonadas, albazos, siempre acompañando Pases del Niño. En el siglo XX, en la ciudad suenan los tonos de Niño⁵², piezas creadas en compás de 6/8, como muchos géneros ecuatorianos, pero con su propia disposición de acentos. El musicólogo Mario Godoy, oriundo de Riobamba, señala como ritmo principal del tono riobambeño una frase de cuatro compases con su pregunta y respuesta tonal de dos compases cada una. La respuesta concluye, en la tónica, en la voz aguda. Godoy proporciona un ejemplo completo a dos voces porque así es como está conformado este ritmo. Todo Pase de Niño goza de piezas como estas, siendo parte de su paisaje sonoro:



Figura 59. Modelo rítmico del tono de Niño riobambeño señalado por Mario Godoy.
Fuente: Godoy (s/d).

Constatamos también la presencia de otro ritmo adicional en el Pase de Niño riobambeño, en el compás 6/8, como el que llevan muchos otros géneros tradicionales ecuatorianos con diferente acentuación. En este caso es una tonada. Varía notablemente del anterior, aunque mantenga el mismo compás.

51. La provincia del Chimborazo está ubicada al centro de la región interandina del Ecuador. En ella se encuentra el gran volcán Chimborazo, con 6310 metros de altura. En el sector viven varias culturas indígenas del país.

52. A diferencia de los tonos del Niño cuencanos, el nombre de estas piezas varía en el pronombre “del”. En Riobamba se los conoce generalmente como Tonos *de* Niño.



Figura 60. Ritmo de tonada, utilizado en el Pase de Niño riobambeño.
Transcrito por la autora.

Estos dos modelos rítmicos no solamente generan la música del Pase de Niño, sino las danzas con sus pasos específicos, de gran elegancia y originalidad.

En este ejemplo se señala el acento que realizan los pies derecho e izquierdo en la primera y en la segunda danza. En la primera se alterna el pie de inicio: primero el derecho y luego el izquierdo (d. i. d). En la segunda se repite la misma secuencia (i. d. d. i.)



Figura 61. Acentos de la Danza del tono de Niño riobambeño. Transcrito por la autora.

El movimiento dancístico del cuerpo se efectúa en base a estos acentos. Es curioso que en el Pase de Niño se junten polirítmicamente las dos danzas al mismo tiempo, con la finura de la performance de sus personajes. Puede constatarse un ejemplo de estas danzas en el “Pase del Niño Rey de los Milagros”, de enero 2020, en Riobamba⁵³. En este evento se danzan esencialmente estas dos estructuras musicales, aunque en el transcurso de la procesión coexisten bailes y danzas de otras culturas ecuatorianas en menor medida. Para que sean un poco más manifiestos los ejemplos en relación a la música, se puede escuchar el *Tono de Niño riobambense* de Mario Godoy⁵⁴, que

53. Canal Iván Pilco Llerena (25 de marzo de 2022). *Pase del Niño Rey de los Milagros*, enero 2020, Riobamba. [Archivo de video]. YouTube: <https://acortar.link/Ko3t4Q>

54. Canal Mario Godoy (25 de marzo de 2022). *Tono del Niño riobambense (riobambeño)*. Compositor: Mario Godoy Aguirre. [Archivo de video]. YouTube: <https://acortar.link/76dPD4>

comparte la primera fórmula. La tonada *Primor de chola*, del autor y compositor Héctor Abarca, se puede escuchar al inicio del “Pase de Niño Rey de los Milagros”, del ejemplo anterior.

Un componente imprescindible en los Pases de Niño de Riobamba es la participación de los personajes patrimoniales del sector indígena y mestizo con sus máscaras, que participan activamente y desempeñan un rol simbólico de complemento a la glorificación al niño. Mencionaremos de manera sucinta a estos personajes porque se han estudiado con detalle entre los investigadores de la zona y el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural⁵⁵.

Entre los personajes más notables están: el Diablo de Lata (Diablito de Lata), que se expresa con su refinado traje y baile representando el bien y el mal; el Curiquingue, que representa el ave de su mismo nombre; los Danzantes de Yaruquíes, que dan fe de la presencia de las manifestaciones dancísticas anteriores de la conquista de alabanza al sol y la luna; el Perro y el Payaso, que desempeñan funciones similares de protección a la escultura del Niño; el Sacha Runa u hombre de las montañas, que es el defensor de la naturaleza. Con su indumentaria que se asemeja al musgo, al verde de la naturaleza, hace piruetas en el Pase de Niño de Riobamba, mientras los demás personajes danzan.

Notas finales

Es excepcional cómo la música mestiza revisada y los personajes de las fiestas, utilizan el nacimiento de Jesús como centro trascendental y móvil para exponer un sincretismo religioso cultural muy peculiar. La formalidad con que se toman los participantes y sus sacerdotes los roles, la devoción y derroche de riqueza simbólica de esta procesión, no es el único ejemplo en Chimborazo. Los rituales y ceremonias que se mantienen en toda la provincia dan cuenta de otras músicas y órdenes de pensamiento que permanecen, se mezclan y transforman. No puede faltar en la procesión del Pase de Niño de Riobamba (como en muchos otros acontecimientos tradicionales ecuatorianos), o los ritmos expuestos en fusión con la cumbia (tecnocumbia), que ha rozado y se han integrado a gran parte de los géneros tradicionales ecuatorianos. A pesar de que cambian agresivamente las estéticas de los ritmos, géneros, paisajes sonoros y ceremonias, estas incursiones vitalizan la tradición y sus significados sociales. Las experiencias aprendidas de un

55. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. (2018). Pase del Niño. <https://www.patrimonio-cultural.gob.ec/pase-del-nino/>

pasado reciente o milenario se transforman, pero no se detienen; más aún cuando esta manifestación ha sido declarada Patrimonio Cultural Inmaterial del Ecuador en 2018.

VI

Capishca, chaspishca, chashpishca y ritmo cañari-chicoteada

Estos tres términos Capishca, chaspishca y chashpishca hacen referencia a una cantidad considerable de variantes rítmicas con sus respectivas acentuaciones existentes en diferentes zonas del país. Si las analizamos desde la teoría rítmica regular occidental y mestiza, muchas de ellas calzan en el compás de 6/8. En cambio, si escuchamos con oídos nativos, conscientes de que se trata de música del pasado, el ejercicio implica colocar estos ritmos dentro de la camisa de fuerza de la regularidad del compás; significa perder otras formas de entender el tiempo, propias de visiones y audiciones del mundo diferentes. La etnomusicología sigue esforzándose por captar esa riqueza sin encontrar resultados medibles, puesto que la mayoría son *impautables*. Se tratará, en este punto, de caracterizar no solo técnicamente cada uno de estos ritmos, sino antropológicamente, sirviéndonos de la interpretación y análisis de experiencias de campo en territorio, junto a los personajes que los practican para cumplir con objetivos sociales: festivos o rituales.

Capishca

Sobre el capishca se ha estandarizado un concepto más bien mestizo, como un género musical que tiene procedencia en la provincia del

Chimborazo, mientras que para otros proviene de la provincia del Cañar⁵⁶, de lo profundo de la idiosincrasia indígena. El ejemplo clásico de una pieza con este calificativo o expresión es *La venada*, que la encontramos tanto en Chimborazo como en Cañar, en ambos casos con la concepción sonora autóctona, cuyo sentido musical difiere notablemente de la organización mestiza y regular de la música tradicional. Constatamos este caso en la versión *a capella* de Tayta Manuel⁵⁷, indígena de Chimborazo. Con la influencia del ritmo regular urbano lo encontramos en la versión del grupo Kawsay⁵⁸, considerado folklórico debido a los instrumentos que utilizan sus miembros (oriundos no solo de los Andes ecuatorianos) y al estilo rítmico-melódico. Una versión diferente de *La venada*⁵⁹ es la interpretada por *Los auténticos*, de Manabí, que proponen una mezcla con tecnocumbia en la que ya no se nota el ritmo de capishca, pero sí de cumbia.

Al norte del país, en particular, se ha desarrollado este tipo de música en las urbes con el siguiente modelo rítmico:

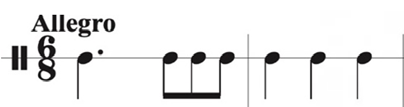


Figura 62. Ritmo de capishca. Transcripción de la autora.

Los instrumentos habituales del capishca son: rondador, pingullo, redoblante, bandolín, guitarra y bombo; se incluyen también otros instrumentos andinos, como la zampoña y la quena, y los instrumentos de tecnologías electrónicas. En el siglo XX los autores son identificables y los capishcas devienen en populares y mestizos. Por ejemplo, es muy difundido e interpretado *Simiruco*, de César Vaquero. El capishca no solo es cantado, sino que se baila, existiendo algunos pasos tradicionales para el efecto, e incluso se enseña a bailar en escuelas de danza. Sin embargo, hay exiguas diferencias entre los del norte y los del sur del país. Además, presenta similitudes también con el *aire típico*, otro género tradicional.

56. Provincia situada al sur de la región interandina del Ecuador.

57. Canal D' Castro Pro. *Tayta Manuel C. interpretando La venada* desde Chimborazo (6 de mayo de 2022). Archivo de video YouTube <https://acortar.link/5SRUZJ>

58. Canal pabloayol. *La venada - Capishca* (6 de abril de 2022). Archivo de video YouTube <https://acortar.link/SQKqIS>

59. Canal Ramiro Aguilar. *Los Auténticos - La venada* (Capishca, 1977). (6 de abril de 2022). Archivo de video YouTube <https://acortar.link/gjSF1Z>

El ritmo de aire típico posee semejanzas al descrito como capishca. Es más, a las mismas piezas reconocidas como capishca también se las nombra como aire típico, por lo que trataremos en ese escrito al capishca como un conjunto de variaciones rítmicas similares a la de la figura 62, sobre el compás 6/8. Los músicos han utilizado el término capishca de manera indistinta, dependiendo del *locus* de enunciación y de cómo reciban la tradición, sin cuidado de infringir elementos formales porque no hay reglas únicas e irrefutables que definan al capishca, aunque habrá fundamentalistas que defiendan alguna variante.

La vuelta del chagra es un ejemplo de estas variantes. Indiferentemente se lo identifica como capishca o como aire típico. Hay que considerar que cuando se interpretan con guitarra, estos ritmos toman características distintas (por el rasgueado propio del instrumento) a los que se presentan en piano o en arreglos orquestales. En cualquier caso, se pretende parodiar y recrear ritmos heredados con estos nombres.

Otra variante del capisha, es la del sur del país. *Por esto te quiero Cuenca* (1950), más conocido como *Por eso te quiero Cuenca*, de autoría de Carlos Ortiz Cobos, tiene un ritmo que se asemeja más al albazo, pero junto al título está la caracterización de “Aire típico cuencano” “Capizka”.

Letra y Música
de
Carlos Ortiz C. (1950)

Por esto

le quiero Cuenca!

12

The musical score is written on two pages, numbered 11 and 12. The title is 'Por esto le quiero Cuenca!'. The composer is Carlos Ortiz C. (1950). The score is written in a handwritten style. The left page (11) shows the beginning of the piece, with a piano introduction and the start of the vocal melody. The right page (12) continues the melody and includes the lyrics 'le quiero Cuenca!'. The score is written in a single system, with the piano accompaniment on the left and the vocal melody on the right. The lyrics are written below the vocal line. The score includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is clear and legible.

Figura 63. Partitura de *Por esto le quiero Cuenca*. Fuente: Carlos Ortiz Cobos
1909 – 2009 (2009).

La fórmula rítmica está en el compás de 6/8 y consta de tres corcheas en el primer tiempo y en el segundo de corchea y negra, como presenta la partitura original. Se puede escuchar una versión del *Quinteto del Recuerdo* en el que se encuentran, como parte de los miembros, Enrique Ortiz, hermano de Carlos, en el bandoneón, y su hijo Enrique en el canto y guitarra⁶⁰. Esta versión es la más popular de esta obra.

Chashpishca⁶¹ o chaspishca

Saraguro, pueblo quichua que está asentado en la provincia de Loja, región interandina, al sur del Ecuador, ha desarrollado el Chashpishca como una expresión musical que se identifica con sus habitantes, emociones y sus fiestas, incluso las religiosas. El nivel sonoro que más resalta en esta expresión es el complejo devenir rítmico que comprende muchas variaciones de acentos y pulsos sobre el compás de 6/8. Teóricamente, desde la musicología comparativa, se explica esta diversidad como variaciones rítmicas. Al experimentarla presencialmente se nota la riqueza y dificultad de imitar el ritmo cambiante y preciso a la vez, como suelen ser los ritmos nativos. Respecto al término chaspishca nos explican los habitantes de Saraguro que se relaciona con movimiento. Es decir, es un ritmo “movidito” o un género musical de Saraguro (para otros), pero es interesante saber que unos le nombran chashpishca y otros chaspishca. Entre ambos términos hay un significado musical igual. En diálogos presenciales se ha constatado que se pronuncia chashpishca y, en documentos escritos, más bien chaspishca. Por otro lado, al ritmo cañari, que se revisa a continuación, también se lo suele llamar chaspishca, quizá por el parecido fonético entre ellos. Ambos están en el compás de 6/8, quizá por el contacto entre los músicos de una y otra región, Saraguro y Cañar. Una vez aclaradas lingüísticamente estas palabras homógrafas con significados parecidos, cotejamos que, efectivamente, los ritmos tradicionales de Saraguro y Cañar tienen un aire de similitud, tomando en cuenta las variaciones que en el transcurso de las piezas van añadiéndose complejamente. No obstante, son distintos.

60. Canal Rubén Mosquera. *Quinteto del Recuerdo – Por eso te quiero Cuenca*. (16 de enero de 2022). Archivo de video YouTube <https://acortar.link/FdB8uX>

61. El término Chashpishca se escribirá con “c” en este texto, se puede encontrar en otros escritos con “k”, Chashpishka.

Una variación que pudimos constatar de chashpishca es:

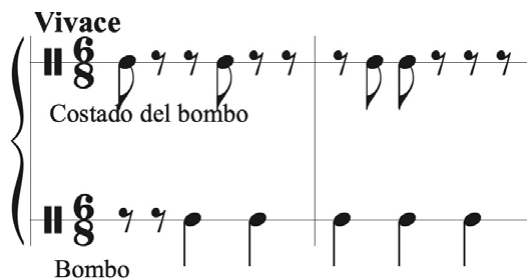


Figura 64. Ritmo de Chashpishca, variación. Transcrito por la autora.

Podemos escuchar un ritmo similar a esta variación en el “chashpishka” *Cachicaldo*⁶², interpretado con acordeón por Ángel P. Paquí y bombo por Luis V. Lozano. Armónicamente este chashpishca, como muchos otros, utiliza el VI el IV, y el I grado fundamental, que es menor. Inicia con el VI y termina con el I. Estructuralmente tiene una sola parte melódica que se ajusta al ritmo y a la armonía. Cuando hay texto en quichua o castellano la melodía de este también privilegia el ritmo. La escala utilizada preferentemente es la pentafónica. Otro ejemplo de ritmo de chashpishca es el siguiente:

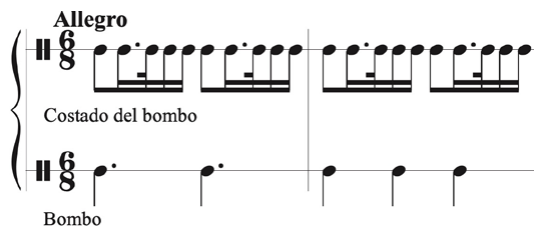


Figura 65. Variante rítmica de Chashpishca. Transcrito por la autora.

Este complejo ejemplo fue transcrito a partir de una interpretación de José Luis Guamán al bombo y bongós, estudiante de música oriundo de Saraguro (25 de marzo de 2020).

El chashpishca también es una danza característica de Saraguro en la que la elegante vestimenta tradicional, matizada con negro y blanco,

62. Canal Daysi Paquí. *Chashpishca Cachicaldo – Música tradicional Saraguro*. (20 de enero de 2022). Archivo de video YouTube <https://acortar.link/BIhSag>

es fundamental, sobre todo el sombrero que interviene directamente en las coreografías de los múltiples pasos de la danza, meciéndose de arriba abajo y a los lados; las y los bailarines forman círculos cuya dirección se alterna continuamente.

La instrumentación del chashpishca antiguo es: concertina, violín, flauta, rondador y bombo. Puede tener menos instrumentos. Ahora se utiliza también flauta traversa, guitarra, acordeón y charango. Entre otros instrumentos andinos, hay una mixtura de instrumentos nativos y occidentales. La modernidad no se ha saltado esta música, por lo que son utilizados instrumentos electrónicos por los grupos de jóvenes que innovan y fusionan su música con bajos, baterías eléctricas (percusión) y sintetizador. Tampoco ha escapado el chashpishca a la tecnocumbia para difundirlo masivamente; hay producciones con las peculiaridades técnicas de este estilo y la utilización del güiro y sample, que homogeniza todo. Permanentemente se hacen variaciones y videos de sus producciones artísticas, que se pueden encontrar en Internet. Los chashpishcas se aprenden por tradición oral y auditiva, como toda música étnica con sus propias reglas textuales enrevesadas entre los diferentes instrumentos, las voces cantantes y los movimientos dancísticos que, al trasladarse al chashpishca como género mestizo, se trastocan. De todas maneras, se ha tratado de aprender estos ritmos desde la práctica institucionalizada con otros resultados y objetivos.

Algunos grupos de Saraguro que interpretan constantemente chashpishcas son: Mawkas⁶³, Charyk, Sarakuro Incas, y Chakira y su banda⁶⁴. Estas agrupaciones están integradas por músicos de diferentes generaciones y diversa formación. Están juntos músicos de oído, cuyas enseñanzas se transfieren tradicionalmente, y músicos que han aprendido institucionalmente instrumentos occidentales. ¿Cuándo se tocan y danzan estos ritmos? En las fiestas religiosas y profanas. También se tocan en festivales y concursos de música tradicional. La fusión con ritmos *pop* también tiene gran acogida entre los grupos jóvenes; el resultado es la construcción de otros ritmos, no necesariamente relacionados con el chashpishca.

63. Canal Mawkas – Saraguro. MAWKAS – Maypi kanki (Oficial video) HD (22 de marzo de 2021). Archivo de video YouTube <https://acortar.link/tfzsan>

64. Canal Isound Spirit. MAWKAS – Chakira y su banda (Ganadores del primer festival de Chashpishca) HD. (22 de marzo de 2021). Archivo de video YouTube <https://acortar.link/6Pmnao>

Ritmo cañari, chicoteada

En Cañar el ritmo ancestral, como se lo define, está dispuesto con una rítmica compleja, difícil de pautar ordinariamente si ese es el requerimiento.

José María Guamán Chuma, músico cañari, toca flauta, violín, bombo y canta; nos comenta que la música tradicional la aprendió con su hermano hace cuarenta y dos años. En ese entonces tenía funciones que cumplir: salía a los cerros a pastar. Su hermano tocaba la flauta y poco a poco José María hacía una segunda voz, al oído, con otra flauta⁶⁵, imitando la interpretación. Ambos tocaban flautas de seis agujeros, que ahora son afinadas en do. En aquel entonces las fabricaban ellos mismos; ahora se puede mandar a construir con la afinación diatónica o pentafónica requerida. También señala que para pastorear se tocaba música como la *Juvaleña*, que es un canto cañari que cuenta la historia de la hija de un vaquero cuyo pretendiente la enamora con esta canción, una melodía que ha pasado de generación en generación entre los músicos. Es importante encontrar la distinción entre la música antigua con ritmo cañari y la moderna, en la cual los ritmos han variado; de igual manera, debido a la fusión con lo tonal, la melodía y armonía son otras. También los instrumentos usuales han cambiado. Ahora están de venta en el mercado la batería y el bajo eléctrico, entre otros. Añade don José María que con la música actual ya no se puede bailar, porque el ritmo es diferente. Ni siquiera los mayores pueden bailar con esa música.

Es de gran provecho constatar que, según el locus de enunciación de los músicos entrevistados, la información sobre el origen de una misma pieza varía. Este es el caso de *La venada*, que para los músicos del norte del país es de procedencia chimboracense y para los del sur es de Cañar. Así lo ratifica don José María, cuyo texto describía la proeza de cazar un venado. Otros eventos en los que se tocaba esta música con bombo y violín eran los matrimonios, el pase del Niño y Corpus Cristi. También se delimitaba el uso de instrumentos: las flautas se utilizaban para la gran Fiesta de la Cosecha, con duración de ocho días. Se usaban dos flautas con redoblante. El vestuario era y es específico. Al preguntar sobre el ritmo de Chaspishca, que algunos músicos mencionan como oriundo de Cañar, simplemente nos dice que no ha escuchado ese nombre, y el ritmo tradicional cañari es la chicoteada. Este ritmo es complejo de interpretar, y mucho más de transcribir, si así se precisa, por sus acentuaciones particulares y variantes. Pese a ello, transcribimos lo que escuchamos cuando interpreta en el bombo la pieza *Ya está previsto Rosita*, que se toca en los matrimonios cañaris, con ritmo de chicoteada. Su estructura es de dos partes cortas que se repiten. Por comparar con lo normalizado, la

65. José Guamán. Comunicación personal. 12 de febrero del 2022.

primera inicia en el I grado de la tonalidad menor y la segunda en el III grado mayor; la melodía utiliza cuatro de las cinco notas de la pentafonía, excepto el VII grado. La segunda parte se acompaña con la variante de tres negras.

I Parte II Parte

Costado del bombo

Figura 66. Variantes de chicoteada. Transcripción de la autora.

Esta música, o estas músicas, se identifican por su título, sin interesar lo que ahora se denomina género, como para estandarizar todas las piezas en sarta. Importaba, más bien, cada una para el momento determinado, según la usanza de la tradición. Además de las anteriores piezas están en lista: *Soledad*, *Cuchunchi*, música específica para el matrimonio; *Cañarejita*, todas tocadas con violín y bombo en ritmo de chicoteada. Es imprescindible señalar que estas piezas se interpretaban también en tiempo de las grandes haciendas, con sus terratenientes y mayordomos, cuando la explotación a través del trabajo y la agresión física a los indígenas estaban naturalizadas. La Literatura Indigenista ecuatoriana de finales del siglo XIX y comienzos del XX y el realismo social retrató la marginación, pobreza y abuso a los indígenas. Algunos representantes son: Jorge Icaza y José de la Cuadra; es también valioso el aporte sobre el tema por parte de Nela Martínez en su novela común con Joaquín Gallegos Lara *Los guandos*. Lo propio ocurre con la pintura indigenista ecuatoriana que denuncia con sus imágenes la misma temática. Guayasamín y Kigman, entre otros desarrollaron su propia estética al respecto. El padre de don José María era mayoral de una de estas haciendas; conocía todas estas expresiones sonoras y, por lo tanto, su hijo aprendió. Podremos deducir el estatus que se le concedía a esta música por ser interpretada por indígenas, a pesar de que a los patrones les placía e invitaban licor a los músicos. De todas maneras, se estaban sentando las bases para la construcción de géneros musicales urbanos de las siguientes generaciones.

La música cañari se ha mantenido, dice Lino Pichisaca, sobrino de José María, pero ya no con la “esencia con la que tocan ellos”, pues tocan flautas a dúo y redoblante. “Nosotros hemos modernizado el ritmo y los arreglos

con otros instrumentos”, comenta⁶⁶. El término chaspishca tampoco ha sido escuchado por Lino para referirse a su música ancestral; más bien nos habla del *ritmo cañari* o *música cañari*, o también de chicoteada, que, por cierto, la que interpreta Lino es diferente de la de su tío. Pudimos escuchar el siguiente ritmo, que se repite constantemente:

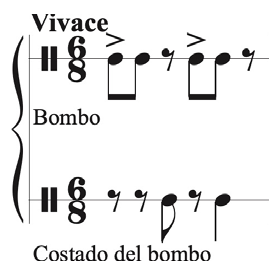


Figura 67. Variante de ritmo de chicoteada. Transcrito por la autora.

Los formatos instrumentales de esta música cambian según la ocasión a interpretarse. En la cosecha se tocan flautas y redoblante, para el carnaval wuajairos, pingullo y cajas, e incluso se han incluido guitarra y mandolín. Las nuevas generaciones utilizan, asimismo, zampoña, quena, quenachos, charangos e instrumentos electrónicos. Lino pertenece a un grupo de músicos jóvenes denominado *kanari*⁶⁷, que crean y ejecutan su propia música y también tocan la autóctona. Sus obras se trabajan con ritmos fusionados, así como su armonía y melodía. Los textos son generalmente relacionados con las vivencias de sus culturas, pudiendo comunicarse en quichua o en castellano.

Además del ritmo de chicoteada existen otros en la música cañari, como el de sanjuanito o el del *lalai*, que es música que se ejecuta en carnaval o en el *Paukar Raymi* (fiesta de las cosechas).

Otro testimonio, en este caso de Juan Solano, músico e investigador cañari, sobre la inclusión actual de otros instrumentos, nos ratifica que, además del redoblante, violín y bombo tradicional, los músicos jóvenes adaptan “el bajo, la batería, la guitarra, la voz y las flautas, en este caso las quenachos”⁶⁸. El primer grupo que realizó esta adaptación fue el grupo *Tayta Inti*⁶⁹, cuyo director fue

66. Lino Pichisaca. Comunicación personal. 12 de febrero de 2022.

67. Canal Native Spirits. *KANARI Ethnic Music* (22 de marzo de 2021). Archivo de video YouTube <https://acortar.link/sbtpYz>

68. Juan Solano. Comunicación personal. 28 de febrero de 2022.

69. Canal Taita Inti. *Taita Inti en la provincia de Bolívar Video 1* (22 de mayo de 2021). Archivo de video YouTube <https://acortar.link/7Lb9py>

Casimiro Palchisaca del Tambo (cantón de la provincia del Cañar), recalca Solano. Otro grupo que emprende con estas innovaciones es Los Chaskis⁷⁰ (año 1997). El interés de ellos era que la música convoque al baile. Actualmente está vigente otra rama del ritmo cañari, que es la música chicha cañari.

Respecto a la melodía y armonía, constatamos que los grupos que mantienen el estilo antiguo juegan y transitan por escalas de dos a tres notas con su propia afinación cercana a terceras mayores y menores para el oído occidentalizado, y también por la de cinco sonidos. Actualmente los músicos cañaris utilizan la pentafonía y la diatonía, además de la apertura a acordes disonantes tonales. El grupo al que pertenece actualmente Juan Solano, Yanantín (la dualidad), ha integrado la modernidad instrumental y la fusión rítmica en sus obras, sin dejar de lado la ejecución de algunas obras tradicionales antiguas. En lo relativo a la participación de la mujer en estas tradiciones sonoras, se constata que cantan en diferentes ocasiones como en las fiestas del Carnaval, compartiendo los *lalais* con el grupo de músicos; sus cantos son agudos como en la mayoría de manifestaciones sonoras indígenas. Las piezas antiguas son dedicadas a ellas que cumplen el rol heteronormativo asignado convencionalmente en la sociedad patriarcal; en la actualidad forman parte de los conjuntos musicales de las nuevas generaciones, en los que bailan con el cometido de engalanar a la manifestación musical masculina, y en otros casos también cantan de solistas con el acompañamiento instrumental de varones. Las mujeres poco a poco ocupan cargos y espacios de trabajo habitualmente masculino.

Notas finales

Solamente queda reconocer nuevamente la diversidad y lo común entre estas músicas patrimoniales y mestizas, que ofrecen una riqueza y singularidad al Ecuador, al cual poco se lo conoce y valora desde la dimensión sonora, sus tradiciones y los simbolismos humanos que conlleva. Aunque el costo de sostener su sonósfera en el tiempo con bocinas y quipas, haya merecido latigazos por parte de los mayordomos, como en el caso de los indígenas del Cañar, cuando accidentalmente se llegaba a regar un poco de trigo en las cosechas destinadas al patrón, quien como un Dios, recibía presentes de los indígenas en pleno siglo XX, a cambio de un bárbaro maltrato y un impensado sorbo de aguardiente.

70. Canal Cañar City. *Chaskis-cinta sombrero Blanco* (audio en vivo) (20 de marzo de 2022). Archivo de video YouTube <https://acortar.link/2vJgQv>

VII

Conclusiones

Luego de revisar todas las músicas propuestas como tradicionales ecuatorianas, más los dos primeros capítulos, que las contextualizan, queda abierta la ruta para caminar en busca de una nueva selección que conforme una segunda parte de músicas tradicionales del Ecuador con una perspectiva que obligue a ingresar en la interculturalidad como una posición de aprendizaje de otras culturas de pueblos y grupos sociales complejos y distintos, reunidos en un mismo territorio. La fidelidad con la que se enfrentan los músicos a cada expresión sonora, fundamentada en diversos intereses, rituales, artísticos, académicos, comerciales, sociales y de género, abre una nueva y rica historia de músicas tradicionales y fusiones sonoras, tan dispares como contradictorias, que no están investigadas. El respeto por cada forma sonora y su intertextualidad impone cambiar la estereotipada forma de percibir, conocer, aprender y difundir lo que llamamos música en general, y las músicas tradicionales ecuatorianas en particular, desde sus prácticas, su teorización o su investigación. El acercamiento que se ha realizado en este texto a las músicas de raigambre indígena nos permite concienciar que están subalternizadas, aunque existentes. Ellas representan otra apreciación del mundo, pero ahora se integran, en parte, al comercio e industria musical, transformando sus estructuras y homogenizando sus ritmos y más elementos musicales a través del mix y el remix, como procedimientos tecnológicos del marketing, dedicados en muchos casos a alimentar a un auditorio igualmente homogéneo. Sin embargo, por otro lado, cada vez se amplían las estéticas de la tradición sonora e interdisciplinaria, en las que la creación y la diversidad de conocimientos y saberes mantienen viva la continuidad y trasmisión de la tradición.

Las personas que lean este libro pueden acercarse a conceptos, estéticas, estilos, técnicas sonoras y pensamientos musicológicos, teniendo o no el oficio de músico, pues, tanto los análisis especializados como los ejemplos de confrontación con audio y videos en internet, permiten apreciar estructuras, texturas, ritmos, melodías, así como performatividades, ideologías, textos, paradigmas sociales, raciales y de género. Es necesario construir la Historia del Ecuador desarrollando un pensamiento crítico desde la música y los paisajes sonoros ricos en culturas y en realidades contrastantes, así como desde todas las artes, conscientes de que hay que reconocer las tradiciones en transformación para conocer y comprender el territorio en el que habitamos y sus identidades.

Referencias

- Alvarado, J. (2009). Villancicos y tonos del Niño en Cuenca. *Revista internacional CIDAP Artesanías de América*, (69).
- Alvarado, J. (2017a). *Danzas y géneros musicales de salón en Cuenca 1870-1930. Entre lo sagrado y lo profano*. Universidad de Cuenca, y Municipio de Cuenca.
- Alvarado, J. (2017b). *Tonos del Niño Cuencanos. Siglo XIX*. Prefectura del Azuay. Cuenca.
- Alvarado, J. (2019). *Música y literatura en Cuenca. El pasillo, performatividad, identidad e historia*. GAD municipal de Cuenca, Museo del pasillo de la Presidencia de la República.
- Alvarado, J. (2020). *Género social y música popular ecuatoriana*. Universidad de Cuenca. Capsula científica. <https://www.ucuenca.edu.ec/component/content/article/265-espanol/investigacion/blog-de-ciencia/ano-2020/junio-2020/1643-musical?Itemid=437>
- Alvarado, J. y Sánchez, M. (2011). *Los tonos del Niño cuencanos. Estudio etnomusicológico*. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.
- Añez, J. (1970). *Canciones y Recuerdos*. Ediciones Mundial.
- Arias, M. E. (2018). *Las familias Pauta y Rodríguez: influencia y desarrollo de la música religiosa cuencana en la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX* (Tesis de Maestría, Universidad de Cuenca).
- Both, A. A. (2005). *Aerófonos mexicas de las ofrendas del recinto sagrado de Tenochtitlan* (Tesis doctoral, Departamento de Ciencias Históricas y Culturales de la Universidad Libre de Berlín).
- Both, A. A. (2008). La música prehispánica. Sonidos rituales a lo largo de la historia. *Arqueología mexicana*, (94), 28-37.

- Cámara de Landa, E. (2010). El papel de la etnomusicología en el análisis de la música como mediadora intercultural. *HAOL*, (23), 73-84
- Calle, F. (2021). *Música barroca en los monasterios de la Concepción de Quito e Ibarra: estudio y análisis del repertorio* (Tesis doctoral, Universidad Pablo de Olavide).
- Cantos de Navidad (1994). *Biblioteca campesina del Cañar* (9).
- Carpio, R. (1987). *Florilegio del villancico tradicional cuencano*. Banco Central del Ecuador.
- Carvalho Neto, P. (1965). *Concepto de Folklore*. Editorial Pormaca.
- Castañeda, R. (15 de diciembre de 2022). El Dulce Jesús Mío suena hace 200 años. *Diario El Colombiano*. <https://www.elcolombiano.com/cultura/el-dulce-jesus-mio-suena-hace-200-anos-DB14269974>
- Castro, J. (1938). Sistema pentafónico en la música indígena precolonial del Perú. *Boletín Latino Americano de Música*, 4, 835-847.
- Cayambis Music Press. (3 de octubre de 2018). Jannet Alvarado Delgado. <https://www.cayambismusicpress.com/jannet-alvarado-delgado-s/1852.htm>
- Coba, C. (1992). *Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador*. Banco Central de Ecuador, Instituto otavaleño de Antropología.
- Coba, C. (2018). El pasillo. En M. Godoy (Ed.). *El Pasillo en América*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión núcleo del Chimborazo. Riobamba- Ecuador.
- Cordero y León, R. (1950). *El alma del villancico*. (Sin editorial). <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/20450?locale=es>
- Cordero de Toral, T. (s.f.). Poemario. Fundación Jesús de la Misericordia.
- Cornejo, J. (1959). *Chigualito-Chigualó (Biografía completa del villancico ecuatoriano)*. Ed. Universidad de Guayaquil.
- Cornejo, J. (1994). Apreciaciones folklóricas musicales. En P. Carvalho Neto (Ed.), *Antología del folklore ecuatoriano*. Editorial Abya Yala.
- De la Vega, I. G. (1976). *Comentarios reales de los incas*. Biblioteca Ayacucho.
- D'Harcourt, R. y D'Harcourt, M. (1990). *La música de los Incas y sus supervivencias*. Ed. Occidental Petroleum Corporation of Peru.
- Echeverría, B. (2008). El ethos barroco y los indios. *Revista de Filosofía Sophia*, (2), 1-11.
- Fornet, R. (2004). *Crítica intercultural de la filosofía latinoamericana actual*. Ed. Trota.

- Frith, S. (1987). Towards an aesthetic of popular music. En R. Leeper y S. McClary (Eds.). *The politics of composition, performance and reception*. Cambridge University Press.
- García Coque, J. (2012). *El rondador y las dulzainas, organología y técnicas de interpretación en la música criolla ecuatoriana*. Ministerio de Cultura del Ecuador.
- García L. y Silva C. (1935). *Hogar y escuela. Libro de lectura para el grado III de la escuela primaria*. Tipografía y encuadernación Salesianas.
- Godoy, M. (2016). La música en la Presidencia y Real Audiencia de Quito. Ed. PUCE.
- Godoy, M. (2012). La música, los caciques y la sociedad quiteña en la época de la colonia. *Memorias del II encuentro internacional de musicología. Musicología desde Ecuador*. Vol. 1. Ministerio de Cultura. Ecuador.
- Godoy, M. (s/d). *Tonos de Niño, danzantes, diablitos, curiquingues, jaguares, sacharunas, sutos sacramentales y loas*. Texto inédito. Riobamba.
- Godoy, M. y Cepeda, F. (2012). *La música ecuatoriana, memoria local – patrimonio global. Una historia contada desde Riobamba*. Editorial Pedagógica Freire.
- Godoy, M. (17 de noviembre de 2021). Villancicos Patrimoniales del Ecuador. *La Memoria de Guayaquil*. <https://acortar.link/mzDJgx>
- Granda, W. (2004). El pasillo ecuatoriano: noción de identidad sonora. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, (18), 63-70.
- Green, L. (2001) *Música, género y educación*. Ed. Morata.
- Guamán Poma de Ayala, F. (2006). *Nueva crónica y buen gobierno*. Facsímil.
- Guerra Huacho, R. M. (10 de mayo de 2023). Canal INAH TV. II Congreso de Etno y Arqueomusicología. Día 3 (Matutino). Archivo de video YouTube <https://acortar.link/URow4p>
- Guerrero, J. A. (1883). Yaravíes Quiteños. *Actas del Congreso Internacional de Americanistas*. Tomo segundo. Imprenta de Fortanet.
- Guerrero, J. A. (1984). *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*. Banco Central del Ecuador.
- Guerrero, J. A. (1876). *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*. Imprenta Nacional.
- Guerrero, P. (2002). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Conmúsica.
- Idrovo, J. (1987). *Instrumentos musicales prehispánicos del Ecuador*. Museo del Banco Central del Ecuador.
- Instituto Nacional de Patrimonio Cultura (INPC). (14 de diciembre de 2021). *El pasillo ecuatoriano es Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad*. <https://acortar.link/KJY5EB>

- Juárez, M. (2018). *Villancicos, Romances y Chanzonetas*. Archivo histórico de la Diócesis de Ibarra, Ecuador. Siglos XVII y XVIII. Fundación Filarmónica Casa de la Música.
- León Mera, J. (1892). *Antología ecuatoriana. Cantares del pueblo ecuatoriano*. Universidad Central del Ecuador.
- Madrazo Miranda, M. (2005). Algunas consideraciones en torno al significado de la tradición. *Contribuciones desde Coatepec*, (9), 115-132.
- McGuigan, J. y Muñoz, P. (2000). El populismo cultural revisitado. *Guaran-guaio*, 4(10). 30-53.
- Meyers, A. (1998). *Los Incas en el Ecuador. Análisis de los restos materiales* (I Parte). Ed. Banco central de Ecuador; Abya Yala
- Middleton, R. (2001) *Studiare la popular music*. Ed. Saggi Universale Economica Feltrinelli.
- Mignolo, W. (2011). *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Akal.
- Moreno, S. L. (1930). *La música en el Ecuador*. Imprenta de la Escuela de Artes y Oficios.
- Moreno, S. L. (1996) *La Música en el Ecuador*. Ed. Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.
- Newman, D. (2015). *Revisiting good fences and neighbors in a postmodern world after twenty years: theoretical reflections on the state of contemporary border studies*. Nordia Geographical Publications.
- Pazmiño, T. (2012). *Recuperación del patrimonio musical intangible del Ecuador*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Pérez de Arce, J. (2015). Flautas arqueológicas de Ecuador. *Revista Resonancias*, 19(37), 47-88. <https://resonancias.uc.cl/n-37/flautas-arqueologicas-del-ecuador>
- Picos, J. (3 de julio de 2018). José Álvarez Junco advierte del riesgo de ‘deformar’ el pasado por parte de los nacionalismos. *Noticias – Universidad Complutense de Madrid*. <https://www.ucm.es/noticias/26862>
- Pro Meneses, A. (1997). *Discografía del pasillo ecuatoriano*. Ediciones Abya-Yala.
- Susz Kohl, P. (2005). *La diversidad asediada. Escritos sobre culturas y mundialización*. Ed. Plural.
- Tagg, P. y Clarida, B. (2003). *Ten little Title Tunes. Towards a Musicology of de Mass Media*. The Mass Media Music Scholars’ Press.
- Vega, C. (1979). Mesomúsica, un ensayo sobre la música de todos. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, (3), 4-16.

- Wong, K. (2013). *La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Zubiri, X. (1968). *Estructura dinámica de la realidad*. Alianza editorial.

Enlaces musicales

- Canal Marcelo Sánchez. *Momentos de tristura, Yaraví*. Wilson Pérez (10 de marzo de 2023). Archivo de video YouTube <https://acortar.link/RceIb5>
- Canal Música ecuatoriana. *Puñales / yaraví / Mélida Jaramillo* (4 de marzo de 2023). Archivo de video YouTube <https://acortar.link/ppCC4T>
- Canal Cañar City. *Chaskis-cinta sombrero Blanco* (audio en vivo) (20 de marzo de 2022). Archivo de video YouTube <https://acortar.link/2vJgQv>
- Canal Taita Inti. Taita Inti en la provincia de Bolívar Video 1 (22 de mayo de 2021). Archivo de video YouTube <https://acortar.link/7Lb9py>
- Canal Native Spirits. *KANA'RI Ethnic Music* (22 de marzo de 2021). Archivo de video YouTube <https://acortar.link/sbtpYz>
- Canal Isound Spirit. *MAWKAS –Chakira y su banda (Ganadores del primer festival de Chashpishca)* HD (22 de marzo de 2021). Archivo de video YouTube <https://acortar.link/6Pmnao>
- Canal Mawkas – Saraguro. *MAWKAS – Maypi kanki* (Official video) HD (22 de marzo de 2021). Archivo de video YouTube <https://acortar.link/tfzsan>
- Canal Daysi Paqui. *Chashpishca Cachicaldo – Música tradicional Saraguro* (20 de enero de 2022). Archivo de video YouTube <https://acortar.link/BihSag>
- Canal Rubén Mosquera. *Quinteto del Recuero – Por eso te quiero Cuenca* (16 de enero de 2022). Archivo de video YouTube <https://acortar.link/FdB8uX>
- Canal Ramiro Aguilar. *Los Auténticos – La venada* (Capishca 1977). (6 de abril de 2022). Archivo de video YouTube <https://acortar.link/gjSF1Z>
- Canal D' Castro Pro. *Tayta Manuel C. interpretando La venada desde Chimborazo* (6 de mayo de 2022). Archivo de video YouTube <https://acortar.link/5SRUZJ>
- Canal Pabloayol. *La venada - Capishca* (6 de abril de 2022). Archivo de video YouTube <https://acortar.link/SQKqIS>
- Canal Mario Godoy (25 de marzo de 2022). *Tono del Niño riobambense (riobambeño)*. Compositor: Mario Godoy Aguirre. [Archivo de video}. YouTube <https://acortar.link/76dPD4>

- Canal Iván Pilco Llerena (25 de marzo de 2022). *Pase del Niño Rey de los Milagros enero 2020* Riobamba. [Archivo de video]. YouTube <https://acortar.link/Ko3t4Q>
- Canal Emperatriz (20 de diciembre de 2022). *Tres tonos del Niño cuencanos siglo XIX. Villancicos ecuatorianos. Investigación Jannet Alvarado*. canto Sandra Argudo y Juan Carlos Cerna. *Oh Jesús tiernecito, Peregrino Jesús mío, Festejemos todos*. [Archivo de video]. YouTube. <https://acortar.link/7Koijp>
- Canal Capilla de Indias – Tema (20 de diciembre de 2022). *Cáchua a dos y a cuatro al Nacimiento de Cristo Nuestro Señor*. Codex Martínez Compañón. Ensamble Capilla de Indias. . [Archivo de video]. YouTube. <https://n9.cl/910cw>
- Canal ReyesBartlet (16 de diciembre de 2022). *Cáchua Serranita*. Coral Reyes Bartlet. [Archivo de video]. YouTube. <https://n9.cl/6f4uo>
- Canal GCC – Grupo de Canto Coral & Néstor Andreacacci (6 de marzo de 2022). *Los cofrades de la estleya -negritos a la Navidad del Señor-* Juan de Araujo [Archivo de video]. YouTube. <https://n9.cl/edzoxo>
- Canal Enrique Guerrero (7 de marzo de 2022). *Al sol de la tierra y el cielo de Gonzalo Pillajo*. Ensamble Villancico, dirige Peter Pontvik. [Archivo de video] YouTube <https://n9.cl/tich8p>
- Canal Emperatriz. *Pasillo Mío para orquesta*. Jannet Alvarado Delgado. Audio midi. (3 de febrero de 2023). Archivo de video YouTube <https://acortar.link/xhIhot>
- Canal Aviruká. Música peruana 1911. Dúo Montes y Manrique. “El Prisionero”. Yaraví. (3 de febrero de 2023). Archivo de video YouTube <https://acortar.link/kkRamD>
- Canal Los Folkloristas. Detrás de una piedra (Yaraví) (2 de febrero de 2023). Archivo de video YouTube <https://acortar.link/GK5Rif>
- Canal Priss AD. La toquilla manabita – Puñales (yaraví) (4 de marzo de 2023). Archivo de video YouTube <https://acortar.link/jJ4rTp>
- Canal Paulina Tamayo. Puñales (4 de marzo de 2023). Archivo de video YouTube <https://acortar.link/jJFou8>
- Canal Fernando Coronado. Dúo Ayala Coronado, Yaraví Puñales: música Ecuatoriana (4 de marzo de 2023). Archivo de video YouTube <https://acortar.link/ioHTG9>
- Canal periodista 2013. Yaraví Puñales, Dúo Benítez y Valencia. (4 de marzo de 2023). Archivo de video YouTube <https://acortar.link/2pVKO4>



Sobre la autora

Jannet Emperatriz Alvarado Delgado, pianista, compositora y musicóloga cuencana. Es Doctora (PhD) en Música por la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires (UCA); es docente principal e investigadora de la Universidad de Cuenca. Compositora de Cayambis Music Press, Virginia, Estados Unidos, la cual publica sus obras en Estados Unidos de América y Europa. Sus composiciones abarcan música para orquesta, dos óperas, música coral, de cámara y electroacústica. Ha realizado ponencias nacionales e internacionales, investigaciones y publicaciones de libros y artículos científicos relacionados con música contemporánea académica, filosofía de la música, música patrimonial ecuatoriana, historia y sociología de la música en Cuenca, arte interdisciplinario, pedagogía y musicología cognitiva, entre otras temáticas. Permanentemente realiza conciertos pianísticos y de cámara, difundiendo música contemporánea y patrimonial por varios países de América y Europa. Ha recibido condecoraciones como la de la Asamblea Nacional de la República del Ecuador, “Dra. Matilde Hidalgo de Prócel”, al mérito cultural y aporte artístico y académico al país, así como la Presea “Francisco Paredes Herrera”, por parte del Municipio de Cuenca.

*Por esa sierra nevada
por esa sierra nevada
viene bajando un venado
viene bajando un venado
¡Ay Caraju!*

(Copla de *La venada*, capishca
tradicional ecuatoriano)



Este libro fue publicado digitalmente en julio de 2024
y pertenece al sello editorial UCuenca Press.

Cuenca - Ecuador

En "Música tradicional ecuatoriana. Permanencia y transformación", Jannet Alvarado nos guía en un recorrido íntimo y profundo por la rica herencia sonora del Ecuador. Con su experta pluma, urde historias y leyendas, recuperando recuerdos olvidados que emergen como melodías ancestrales. Este libro, más que un estudio etnomusicológico, es una ventana abierta a descifrar las incertidumbres de nuestra identidad, en la que cantos y ritmos revelan sueños, realidades e inequidades de un pueblo que puede encontrar en sus sonoridades la naturaleza de su ser.

Como compositora y etnógrafa, Alvarado captura la continuidad y transformación de la música ecuatoriana de sus tres regiones, investiga desde yaravíes hasta pasillos, pasando por chanzonetas, tonos del Niño, chashpishcas, villancicos, chicoteadas y más músicas de épocas originarias, barrocas, republicanas y de tiempos contemporáneos, académicas o no. Su obra subraya la importancia de comprender estos géneros como expresiones interdisciplinarias, en las que el pensamiento crítico parte de análisis y reflexiones sobre qué es lo tradicional, lo nacional, lo folklórico, lo popular y el populismo en música, para encontrar definiciones que cubran la amplísima diversidad e interculturalidad sonora ecuatoriana y sus significados, reflejo de vivencias, aspiraciones e ideologías asumidas por generaciones enteras en medio de la historia. Este trabajo constituye un primer acercamiento a prácticas y términos no sistematizados en el estudio de la música tradicional ecuatoriana, producto de influencias occidentalizadas y nativas. Es una invitación a redescubrir sonidos que forman parte integral del patrimonio cultural del Ecuador y, a reconocer su valor en un mundo en el que las nuevas modernidades y la tradición se entrelazan de manera constante.

ISBN: 978-9978-14-551-7



9 78 99 78 14 55 17

UCUENCA PRESS 