



ESCUELA DE MÚSICA

"DESDE EL MÁS ALLÁ".-COMPOSICIÓN DE CUATRO OBRAS EXPUESTOS EN UN FORMATO DE BAJO, BATERÍA, PIANO Y QUENA. BASADOS EN EL ANÁLISIS FORMAL Y ESTILÍSTICO DEL YARAVÍ ECUATORIANO EN LOS TEMAS "POBRE BARQUILLA MÍA", "NO ME OLVIDES" Y "PUÑALES" INTERPRETADOS POR EL DÚO BENÍTEZ Y VALENCIA.

Autor

Ismael Alejandro Montesdeoca Morales

Año
2019



ESCUELA DE MÚSICA

"DESDE EL MÁS ALLÁ".-COMPOSICIÓN DE CUATRO OBRAS EXPUESTOS EN UN FORMATO DE BAJO, BATERÍA, PIANO Y QUENA. BASADOS EN EL ANÁLISIS FORMAL Y ESTILÍSTICO DEL YARAVÍ ECUATORIANO EN LOS TEMAS "POBRE BARQUILLA MÍA", "NO ME OLVIDES" Y "PUÑALES" INTERPRETADOS POR EL DÚO BENÍTEZ Y VALENCIA.

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

Profesor guía:

Jonathan Xavier Andrade

Autor:

Ismael Alejandro Montesdeoca Morales

Año:

2019

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, "Desde el más allá".-Composición de cuatro obras expuestas en un formato de bajo, batería, piano y quena. Basados en el análisis formal y estilístico del Yaraví ecuatoriano en los temas "Pobre barquilla mía", "No me olvides" y "Puñales" interpretados por el dúo Benítez y Valencia, a través de reuniones periódicas con el estudiante Ismael Alejandro Montesdeoca Morales, en el semestre 2019-1, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

Jonathan Xavier Andrade

1719814830

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, , "Desde el más allá".-Composición de cuatro obras expuestas en un formato de bajo, batería, piano y quena. Basados en el análisis formal y estilístico del Yaraví ecuatoriano en los temas "Pobre barquilla mía", "No me olvides" y "Puñales" interpretados por el dúo Benítez y Valencia, del Ismael Alejandro Montesdeoca Morales en el semestre 2019-1, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

Lenin Guillermo Estrella Aráuz

17119336795

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

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

Ismael Alejandro Montesdeoca Morales

1723402903

RESUMEN

EL presente trabajo tiene como propósito indagar en los conceptos musicales y antropológicos del yaraví ecuatoriano. Para ello este trabajo está dividido en 3 partes. Todo comienza con una investigación antropológica, una búsqueda etimológica de la palabra, y una serie de actores que están directamente relacionados con el género como; compositores, músicos intérpretes, eclesiásticos, entre otros. Para la segunda parte centraremos nuestra atención en análisis musical, del dúo Benítez y Valencia. Por último, se plasmará los recursos encontrados, en el capítulo de análisis, en un portafolio de cuatro obras musicales.

ABSTRACT

The present work has the purpose of investigating the musical and anthropological concepts of the Ecuadorian yaraví. For this, this work is divided into 3 parts. It all starts with an anthropological investigation, an etymological search of the word, and a series of actors that are directly related to the genre such as; composers, musicians, ecclesiastics, among others. For the second part we will focus our attention on musical analysis, from the Benítez and Valencia duos. Finally, the resources found, in the chapter of analysis, will be captured in a portfolio of four musical works.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
1 Capítulo 1: El Yaraví: orígenes y etimología	3
1.1 El Yaraví Precolonial.....	5
1.1.1 Período formativo (3.500 – 1.500 a. d. C.).....	5
1.1.2 Período de desarrollo Regional (500 a. d. C – 499 d. d. C).....	5
1.1.3 Período de Integración (500 d. d. C – llegada de los españoles) ...	6
1.1.4 Instrumentación Pre Colombina.....	6
1.2 El Yaraví en la Colonia	10
1.3 El Yaraví en la Republica.....	15
1.3.1 Nacionalismo y música nacional.....	19
1.3.2 Dúo Benítez y Valencia	20
2 Capítulo 2: Análisis Musical.....	25
2.1 Pobre barquilla mía	27
2.1.1 Análisis de la forma (macro-forma).....	29
2.1.2 Análisis armónico.....	30
2.1.3 Análisis melódico (micro-forma).....	31
2.2 Puñales	34
2.2.1 Análisis de la forma (macro-forma).....	35
2.2.2 Análisis armónico.....	37
2.2.3 Análisis melódico (micro-forma).....	38
2.3 No me olvides	40

2.3.1	Análisis de la forma (macro-forma).....	41
2.3.2	Análisis armónico.....	43
2.3.3	Análisis melódico (micro-forma).....	43
3	Capítulo 3: Composición.....	46
3.1	Lamentos.....	46
3.1.1	Estructura formal.....	46
3.1.2	Recursos Encontrados.....	46
3.2	Pantay (confusión).....	48
3.2.1	Estructura formal.....	49
3.2.2	Recursos encontrados.....	49
3.3	Yuyana (aceptar / pensar).....	51
3.3.1	Estructura formal.....	51
3.3.2	Recursos encontrados.....	52
3.4	Despedida.....	53
3.4.1	Estructura formal.....	54
3.4.2	Recursos Utilizados.....	54
	CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	57
	REFERENCIAS.....	59
	ANEXOS.....	60

INTRODUCCIÓN

La elaboración del siguiente trabajo de titulación nace de la necesidad de entender a profundidad el género del Yaraví. “Los géneros musicales tienen un proceso histórico, vinculado estrictamente a las músicas de las diversas culturas que aportan para la construcción desde la etapa precolombina, pasando por la etapa colonial y republicana en el origen de la música mestiza” (Guerrero P., 1996, p.8).

El Yaraví ecuatoriano se remonta a épocas preincaicas, fue innovado y objeto de estudio de grandes maestros de la música académica ecuatoriana, como Luis Humberto Salgado, Sixto María Duran, Gerardo Guevara, entre otros. Además, fue instrumento de expresión propia del pueblo mestizo e indígena ecuatoriano, el mismo que fue interpretado de una manera exquisita y llena de técnica musical por el dúo Benítez y Valencia. El dúo estaría conformado por dos de los más sobresalientes cantantes de la época, con un manejo y rango dinámico, un poco fuera de lo común; uso de *fortes* y *pianos*, además de la conducción dramática a los clímax en las canciones, hicieron de este por mucho el dúo más popular e importante de la región del Ecuador. Luis Alberto Valencia Córdoba y Gonzalo Benítez Gómez son quienes a mediados del siglo XX conformaban esta agrupación que se extinguió en el año 1970 con la muerte de Luis Alberto Valencia, conocidos también por haber hecho un sinnúmero de grabaciones a dúo en emisoras radiales tales como la Radio Quito y HCJB. (Gutiérrez, Enciclopedia de la Música Ecuatoriana Tomo I, 2002 p. 574 - 575).

El objetivo general de este trabajo es analizar formal y estilísticamente tres de sus grabaciones populares y aplicar los resultados en la composición de cuatro obras.

En primer lugar, se realizará un levantamiento de información histórica de la etimología del término yaraví y evolución cultural dentro del territorio del Ecuador o de lo que en su tiempo fue el Reino de Quito.

En segundo lugar, se analizarán aspectos como: la melodía y el uso armonizaciones vocales con el fin de identificar que vuelve especial la interpretación musical del dúo en cuestión.

Finalmente, el portafolio de cuatro obras inéditas se creará en base a los elementos encontrados en el análisis. Este trabajo es un aporte a la creciente tendencia de rescatar las raíces musicales del Ecuador, esta propuesta busca una alternativa a la tradición oral y empírica popular, en la que se desarrolla este tipo de música, mediante un aporte académico musical sin descuidar la naturaleza popular de la música ecuatoriana.

1 Capítulo 1: El Yaraví: orígenes y etimología

Comenzamos citando lo encontrado en la publicación “Yaravíes Quiteños” en el cual manifiestan lo siguiente: “Decidnos las canciones de un pueblo y os diremos sus leyes, sus costumbres y su historia” (Guerrero, 1883, p.III). Con esta frase en mente que se ha dicho incontable número de veces a lo largo de tantos países, da a notar la importancia de las costumbres musicales de un pueblo y el beneficio que se desprende del estudio de estos (Guerrero, 1883, p.III).

Para el primer capítulo se verá el Yaraví en un contexto histórico social, ya que se desconoce de algún tipo de escriturara musical antes de la llegada de los cronistas españoles y como la gran mayoría de pueblos aborígenes atribuyen la creación de sus instrumentos musical a los dioses y por ende de las melodías. (Moreno Andrade, 1996, p.26-28). Por otro lado, al llegar los cronistas europeos al nuevo continente, se empieza con una recolección de datos que identifiquen las costumbres, así como la vida cotidiana de estos nuevos hombres. Los libros que se utilizarán para realizar la historia cronológica del Yaraví serán, “Enciclopedia de la música ecuatoriana” de Pablo Guerrero, también se tomara en cuenta el texto de Juan Mullo “Música Patrimonial”, por otro lado tomaremos el libro del compositor Segundo Luis Moreno “La Historia de la Música en el Ecuador”, también se utilizara el segundo tomo del congreso de americanistas celebrado en Madrid en el año de 1881 y por último el libro, de Mario Godoy Aguirre “Breve Historia de la Música del Ecuador”.

Como primer punto tenemos, una breve reseña cronológica, encontrada en el libro “Breve Historia de la Música del Ecuador”, el cual nos habla de la cultura aborígen y su desarrollo, antes de la llegada de los españoles. Continuando con la época colonial, es aquí donde elementos ajenos a la región, son introducido producto de la invasión española, que carente de aprecio por “la expresión artísticas logradas durante siglos por los pueblos precolombinos en

los crisoles desaparecieron las más extraordinarias creaciones de arte indígena” (Guerrero P., 1996, p.5). Para seguir con la exploración del yaraví en la época republicana, se hará referencia a Juan Mullo en el libro “Música Patrimonial”, (Mullo Sandoval, 2006) ya que al nombrar varios músicos como: Ángel Leonidas Araujo Ch. (1900-1993); Sixto María Durán (1875-1947); Nicasio Safadi (1897-1968); Carlos Rubira Infante (1921-2018), dice lo siguiente “Estos compositores ya se asumen dentro de una cultura musical mestiza. Si bien en sus antecesores, los músicos de la colonial, tuvieron que depender del clero para dar vigencia a su arte, son estos primeros quienes van identificándose hacia actitudes más liberales” (Mullo Sandoval, 2006, p.34). Y nacieron de este punto dos corrientes muy marcadas con pensamientos algo distintos, Los “nacionalistas” que provienen de la enseñanza cultural europea y por otro lado los músicos provenientes de la transmisión oral.



Figura 1. Juan Agustín Guerrero, músico, poeta y pintor quiteño. Fue el primer subdirector del Conservatorio Nacional. Tomado de (Guerrero F. P., Memoria Musical del Ecuador, 2010).

1.1 El Yaraví Precolonial

Según el arqueólogo Hendri Breuil, “todo lo que el hombre produce y hasta su propia vida, al final queda deposita en la corteza terrestre.” (Godoy Aguirre, 2007 p.17) Es así como, hoy la arqueología dispone que nuestra historia comienza hace 11 000 años. Vamos a ver rápidamente, en el libro de Mario Godoy Aguirre, las culturas ab orígenes prehispánicas de la región y su desarrollo cultural, el cual está marcado por tres periodos. (Godoy Aguirre, 2007 p.18).

1.1.1 Periodo formativo (3.500 – 1.500 a. d. C.)

Denominado así porque, los grupos humanos forma una sociedad estable, sedentaria. Está a su vez tiene dos etapas el formativo temprano y tardío, donde se desarrollan distintos asentamientos que muestran un gran desarrollo de festividades alrededor de las diferentes épocas de cosecha, entre los asentamientos más destacados tenemos a la Cultura Valdivia, Cultura Machallilla y Cultura Chorrera (Godoy Aguirre , 2007 p.18-26).

1.1.2 Período de desarrollo Regional (500 a. d. C – 499 d. d. C)

Se puede decir que es un periodo típico de desenvolvimiento artístico donde se desarrolla vasijas, figuras, flautas, tambores y varios objetos destinados al uso ordinario, que dan a notar su penetrante captación del mundo, los cuales son rasgos esenciales del arte. En este periodo podemos destacar, la Cultura, La Tolita que es la primera cultura en el mundo en trabajar el platino y que destaca por la construcción de varios instrumentos aerófonos como los silbatos antropomorfos y ornitomorfos, ocarinas antropomorfas y zooantropomorfas (Godoy Aguirre , 2007 p.26-32).

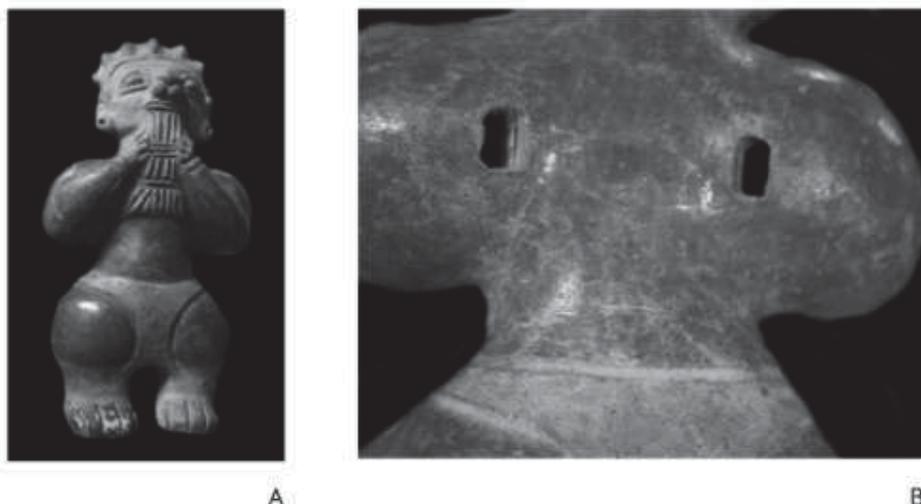


Figura 2. Ocarina antropomorfa, esto se debe a que representan personas en actitudes hieráticas. Muchas son producidas por molde. Tomado de (Pérez de Arce, 2018).

1.1.3 Período de Integración (500 d. d. C – llegada de los españoles)

Debido al intenso comercio entre las distintas regiones Sierra, Costa, Amazonia, norte y sur. Es este momento que los límites de las culturas tienden a borrarse. Dentro de su cosmovisión, posiblemente las canciones, para evocar al amor o exaltar al ser amado son perfeccionadas. Es aquí donde aparece la palabra *arahui* que es de vital importancia para rastrear el nacimiento y evolución del Yaraví (Godoy Aguirre , 2007 p.33-36).

Volvamos ahora la mirada hacia el término *arahui* que es un género, de poesía de la literatura quichua. También conocido *arawi* por su etimología durante mucho tiempo era el nombre que recibía todo verso y toda canción. Vale recalcar en este punto que el *arawi* a diferencia del yaraví colonial que solo reconoce tristezas como contenido, el *arawi* Incaico daba cabida también a la alegría (Godoy Aguirre , 2007).

1.1.4 Instrumentación Pre Colombina

En un acto de buena fe la arqueología ha recogido tan solo una fracción de lo que pudo haber existido, es así como, resulta difícil establecer los objetos fabricados con materiales perecederos. Algunos instrumentos musicales prehispánicos, que han sido construidos en barro y cerámica, se han logrado rescatar. Estos nos muestran el avance tecnológico que se utilizaba para la

elaboración de dichos instrumentos. Me gustaría dejar claro, que los instrumentos musicales arqueológicos, dejan profundas interrogantes, dado que no se sabe a ciencia cierta, quienes los tocaban, que sonidos interpretaban y que función podrían tener dentro de un rito o celebración (Guerrero P. , 1996, p.2).

Tabla 1. A continuación, se presentará un listado de instrumentos musicales distribuidos en cada periodo.

Periodo formativo (3.500 – 1.500 a. d. C)	
Valdivia (aprox.3.500 – 1900/1800 a. d.C.)	Trompetas de concha, sonajeros
Machalilla (aprox. 1800 - 01500 a. d. C.)	Sin evidencia
Chorrera (aprox. 1500- 500 a. d. C.)	Sonajeros; Flautas verticales, especies de rondadores (representados en figurines). Las más hermosas y tecnificadas representaciones en botellas silbato.
Período de desarrollo Regional (500 a. d. C – 499 d. d. C)	
Bahía	Ocarinas, rondadores (representación cerámica); litófonos, botellas silbato, silbatos, idiófonos de sacudimiento y entrechoque.
Guangala	Buena cantidad de silbatos, flautas de hueso, ocarinas; y representaciones plásticas sobre temática de danza.
Jama Coaque	Rondadores gigantes, graduados desde el centro hacia los extremos. Figurillas de danzantes; idiófonos de raspamiento.

Tuncahuán	Ocarinas, sonajeros. Figurillas de indígenas tocando una especie de rondador
Período de Integración (500 d. d. C – llegada de los españoles)	
Milagro Cuasmal Guayaquil	Quevedo Fase Cascabeles de cobre, tincullpas, metalófonos. Flautas globulares, flautas horizontales, ocarinas, silbatos, hermosamente decorados Flautas de hueso y cerámica, ocarinas y silbatos.

Tomado de (Guerrero P. , 1996, p.3).



Figura3. La quena es un instrumento cilíndrico con una musca que ayuda al soplo. Todos los instrumentos que se conservan son de hueso, mas no hay que descartar la posibilidad de que se hayan fabricados en otros materiales como las cañas. Tomado de (Pérez de Arce, 2018).

Para los músicos de los andes, el equilibrio musical se logra mediante la combinación de elementos pares y opuestos, es así que los instrumentos musicales se dividen en pares, macho-hembra, en un contexto de oposición. El mundo sonoro andino, visto por un observador occidental tiene varios sistemas de oposición:

En este punto hay que resaltar, que solo las cuatro categorías primeras que son verbalizadas por indígenas de los Andes ecuatorianos (Godoy Aguirre , 2007, p.41).

- Pareado: macho-hembra
- Atracción o ahuyentadores
- Alegría – tristeza
- Protección, resguardo - ataque, destrucción, castigo
- Silencio – palabra
- Instrumental – vocal
- Individual – colectivo
- Monofonía – heterogonía
- Mágico – profano



Figura4. Botella silbato, zooantropomorfo, en forma de mono de la cultura Chorrera. Tomado de (Pérez de Arce, 2018).

1.2 El Yaraví en la Colonia

A oídos de los colonizadores la música indígena sonaba infernal, impía, marcial, fúnebre, lúgubre... De ahí que las músicas y danzas indígenas fueran muchas veces prohibidas por las autoridades religiosas católicas, e incluso algunos instrumentos de uso ritual fueron destruidos (Guerrero P., 1996, p.5).

“Pasada la conquista militar vino la conquista espiritual” (Moreno Andrade, 1996, p.33). Los indios que habían, apenas, sentido el sufrimiento de perder su música doliente y quejumbrosa, “se impresionaron dulcemente al escuchar los cantos litúrgicos y las plegarias que los blancos dirigían a su Dios”, esto sin duda fue el motivo por el cual, el divino arte cautivó de inmediato a los nativos de la región de los Andes (Moreno Andrade, 1996, p.34).

Después de la conquista, la administración y organización de las comarcas se caracterizaba, por utilizar, políticas similares a las que ofrecía la España católica. La música de los siglos XV y XVI, realizada en España era de altísima calidad, la de mayor representatividad fue la música religiosa, que se resguardó en los conventos y cuyo exponente fue el maestro de capilla (Guerrero P., 1996, p.5 -7).

Una vez se estableció la paz, los españoles no organizaron la enseñanza musical como es debido, es decir no establecieron las bases musicales de teoría y solfeo. Desgraciadamente los misioneros tan solo tomaban algunos indios, los que daban a no tar alguna habilidad extra para la música y sin ninguna preparación, de memoria, les enseñaban a cantar algunas melodías, incluso la misa salve. Nada de esto tenía el fin de un progreso artístico, sino se hacía con el fin de llenar las necesidades de las iglesias, nacientes del nuevo mundo (Moreno Andrade, 1996, p.34).

En un principio solo podía ser maestro de capilla, un religioso ordenado que venía de España. Si n embargo, trascurrido un tiempo fue sustituido por músicos profesionales, muchos de los cuales eran criollos y aun mestizos. Entre los más destacados se encuentran: Diego Lobato de Sosa Y arupalla (1538 - 1670); Gutiérrez Fernández Hidalgo (1553 - 1620) y Manuel Blasco (1628-1695), (Guerrero P., 1996, p.5 -7).

Para hacer más fácil y atractivo el aprendizaje de la música, los misioneros adaptaron melodías indígenas, sagradas y profanas, a los cantos religiosos o las componían sobre la escala pentatónica menor, es importante recalcar que algunos de estos cantos han llegado felizmente hasta nosotros (Moreno Andrade, 1996, p.34).

Es así como, “Los músicos europeos fundan las primeras escuelas. Los primeros misioneros fundaron los primeros coros y enseñaron a tocar instrumentos con finalidad religiosa” Cedeño, 2011, p.3). Los hombres y mujeres de pueblos aledaños viajaban por largos caminos, todo esto con el fin de oír las interpretaciones en quichua, de algunos coros como los de San Joaquín (Cedeño, 2011, p.3).

“La música de los indios –la verdaderamente autóctona- era modificada”. (Moreno Andrade, 1996, p.34-35). La armonía era desconocida para el oído de los indios. De ahí el asombro al escuchar sonidos en simultaneo con el arpa y luego en el órgano ejecutados por los españoles, “quedaron pasmados de admiración; y desde entonces comenzaron –poco a poco- a usar en sus

yaravíes y sanjuanitos, las combinaciones de 3ra simultaneas” (Moreno Andrade, 1996, p.34-35). Este es el legado que ha quedado como regla inquebrantable hasta nuestros días en la música ecuatoriana (Moreno Andrade, 1996, p.34-35). Entiéndase como 3ra o tercera, al término musical empleado para calificar, un intervalo de tres grados, entre dos sonidos de la escala musical.

Durante el siglo XVI el repertorio de las colonias hispanoamericanas provenía principalmente de las catedrales de Sevilla y Toledo, allí trabajaron músicos del llamado “siglo de oro” de la polifonía renacentista española: Cristóbal Morales (ca. 1500-1553) y Francisco Guerrero (1528-1566). Otro de los grandes polifonistas españoles, Tomás Luis de Victoria (1548-1611) también fue y sigue siendo admirado en el nuevo mundo” (Cedeño, 2011, p.6).

No solo la música religiosa se introdujo a este nuevo mundo, según los cronistas de la época, dan testimonio que canciones populares eran enseñadas a los indígenas de estas regiones (Guerrero P., 1996). “Llegó además una capilla de músicos franco-flamencos que mantenían contacto con España y sus colonias, con las técnicas y estilos propios del Renacimiento europeo.” (Cedeño, 2011). “No cabe duda, que, el gusto por la música estuvo muy difundido en el Imperio de los Incas al igual que antes en el Reino de Quito en el tiempo de lo Shyris” (Moreno Andrade, 1996, p.27).

No obstante, el apogeo de la música española nunca se vivió en la región del Ecuador, esto no se debe solo a la falta de escuelas y profesores de música sino también al escaso número de españoles en comparación a la población autóctona. En este caso como muchos otros venció la cantidad, y los conquistadores españoles vinieron a ser musicalmente conquistados por los indios (Moreno Andrade, 1996, p.37). “Pues se vieron envueltos como por una malla en el ambiente musical autóctono” (Moreno Andrade, 1996, p.37).

“La evolución de la música indígena se producía, pues, por obra del conquistador” (Moreno Andrade, 1996, p. 37). Como ya se mencionó los conquistadores comenzaron por adaptar las melodías indígenas a las plegarias religiosas y escribir unos nuevos temas sobre la escala pentatónica. (Moreno

Andrade, 1996, p.37). “Luego siguieron por componer Yaravíes con todo el carácter y el sabor autóctono, sin afectar en nada la estructura de la gama pentafónica, pero confiriendo a la línea melódica mayor soltura y variedad” (Moreno Andrade, 1996, p.37). Es así como la música indígena adquirió mayores medios de expresión. “Con la adaptación de la escala completa con sus dos semitonos” (Moreno Andrade, 1996, p.38).

Tómese lo anterior con el fin de precisar el origen del yaraví, con esto tomaremos las palabras de Segundo Luis Moreno (1882- 1972), musicólogo, compositor y director de banda, proveniente de una familia asentada generaciones tras generaciones en Cotacachi – Imbabura (Guerrero Gutiérrez, 2004-2005, P.928). ÉL expresa lo siguiente en su libro “La Música en el Ecuador”, “Entonces aparecieron el yaraví, el sanjuanito, etc., con su forma clásica de dos periodos, como las danzas europeas; pues, hasta tanto no constaba sino de con un periodo” (Moreno Andrade, 1996, p.38).



Figura 5. EL musicólogo Segundo Luis Moreno. Tomado de (Guerrero F. P., Memoria Musical del Ecuador, 2012)

Conviene distinguir como históricamente se han manifiesta, el Sanjuanito, el danzante y el yaraví, ya que son las primeras expresiones musicales en tomar

los rasgos y características de la música mestiza (Guerrero P. , 1996, p.12). “Este tipo de expresiones musicales se vieron modificadas en su extensión y en su estructura” (Guerrero P. , 1996, p.12). Todo esta evolución se dio alrededor de la guitarra que fue traída por los españoles, la cual es el raíz de la música mestiza (Guerrero P. , 1996, p.12).

Una melodía autóctona de cualquier región o pueblo antiguo, no mienten, no pueden mentir jamás; por el contrario, nos da una medida justa de lo que fueron los pueblos en las respectivas épocas en que surgieron radiantes las diferentes manifestaciones del arte (Moreno Andrade, 1996, p.61).

“Al finalizar el siglo XVIII comenzó a componerse también entre nosotros una buena cantidad de marchas, valeses y otras danzas, pero especialmente contradanzas, imitando las que venían de Europa” (Moreno Andrade, 1996, p.68). La influencia religiosa en la música popular del Ecuador por parte de España llega a su fin pues desde este momento se comienza a introducir nuevas formas europeas (Guerrero P. , 1996, p.9).

La presencia de las bandas militares marcó la época pre-republicana, debido a los aires de revolución que se vivía en ese entonces, con campañas por la Independencia, cuya música marcial cumplía un rol preponderante. Bandas que con el pasar del tiempo fueron transformándose en bandas populares, y estas a su vez constituyeron el medio más expedito de divulgación musical de la época, no está demás decir que la composición en su mayoría estaba dirigida para las estudiantinas (Andrade, Suárez, & Saavedra, 2011, p. 5). De manera que, las bandas militares y populares se convirtieron en el mecanismo más importante de difusión y por ende de composición. Muchos de los compositores adaptaban sus obras para la nomenclatura de banda. Fue tanta su difusión y acogida que incluso el Himno nacional fue estrenado en 1870 por una banda militar. (Guerrero P. , 1996, p.14). La música criolla sin duda seguía su evolución, al producir danzas y canciones populares en el modo mayor, de esta forma el divino arte se aleja, del legado de la modalidad indígena. (Moreno Andrade, 1996, p.69).

El piano, fue visto como un instrumento más sofisticado, que la guitarra, es así como este se posiciona como instrumento de preferencia en el sector aristocrático; la guitarra por su parte se incrusta en los sectores populares. Para este entonces, el “alza que te han visto” y el pasillo conformaban los géneros de auge (Andrade, Suárez, & Saavedra, 2011, p. 5).

El “alza que te han visto” ha pasado al olvido, gracias a la invasión de la música de norte américa, pero con esto queda establecido la tonalidad moderna, tonalidad perfilada a una larga y penosa evolución, expresaba Segundo Luis Moreno (Moreno Andrade, 1996, p.79).

Para sustentar nuestro argumento, encontramos que la dicción de este término ha hecho que se lo escriba de diferentes formas a través de la historia (Guerrero Gutiérrez, 2004-2005, p.574). Aquí he de referirme al cronista Felipe Guamán Poma Ayala, él fue un cronista americano de la época del virreinato del Perú, nació en Ayacucho en 1534 y murió en Lima 1615. “Él escribe la palabra así: harauí = haravi, y dice que es un canto de amor” (Guerrero Gutiérrez, 2004-2005, p.1462). Diego Gonzáles Holguín quien nació en España y murió en Lima, viajó al virreinato del Perú, bajo la orden de los jesuitas, fue un sacerdote dedicado a la investigación del idioma de la región. “Escribe haráhuy: canto funeral, música triste (Guerrero Gutiérrez, 2004-2005, p.1462).

1.3 El Yaraví en la Republica

Trecientos años tuvo que pasar para que la música popular de este país se viera revestida de la tonalidad moderna, se llama música popular, debido a que en ese entonces no había una academia, donde se enseñara el divino arte con fundamentos en los conocimientos científicos. La música nacida en este periodo de dominación fue natural y espontánea, “flores silvestres sin riego ni cultivo; aroma nocturnal de la selva virgen; prueba fehaciente –eso sí- de la ley ineludible del progreso humano” (Moreno Andrade, 1996, p.79). Pero los días del yugo español, por demás duro que soportaban los aborígenes y no les dejaba tomar los caminos de una cultura verdadera, estarían llegando a su fin.

La emancipación de las colonias inglesas en el norte de América en 1783 y la caída de la monarquía española a manos de Napoleón I, gran conquistador francés de principios del siglo XIX, vislumbraban el panorama perfecto para la gesta libertaria del 10 de agosto de 1809, la cual se llevó a cabo en el amanecer, por un grupo de ilustres, patriotas. Desconociendo, por medio de una Junta Soberana de Gobierno a las autoridades españolas. El primer grito de independencia dado en Quito "luz de América" desencadenaría al igual que un chispazo en la pólvora, la guerra por la emancipación del continente sudamericano que terminaría gloriosamente en Ayacucho el 9 de diciembre de 1824. La idea de libertad llena el corazón de algarabía y siente la necesidad de manifestarse en prácticas de elevado placer como son las bellas artes, entonces vemos la aparición de las primeras escuelas musicales, en nuestra capital (Moreno Andrade, 1996, p.80).

A la par de la gesta libertaria sudamericana, se crearían dos escuelas de música en el Ecuador, la de Fray Antonio Altuna, compositor, cantante y organista de la orden de los franciscanos, y la segunda fundada en 1810 por Fray Tomas de Mideros y Miño, agustino nacido en Quito (Guerrero P. , 1996, p.14).

Al iniciar el año 1838, llega a Guayaquil, un inglés de nombre, Alejandro Serjers, violinista y excelente músico. Que arriba al Ecuador con el deseo de conocer y admirar sus paisajes naturales, ya que era un excelente pintor, es así como termina estudiando en Quito con el artista quiteño Ramón Salas. Juan José Flores quien para ese entonces era presidente de la república, deseoso de impulsar el divino arte le ofrece una buena cantidad económica para formar una sociedad musical. (Moreno Andrade, 1996, p.87) "Todo iba bien: el progreso artístico era magnífico y auguraba el más halagador y bello de los resultados" (Moreno Andrade, 1996, p.87). Después, de un desagradable malentendido, Serjers asienta una renuncia y anuncia, que su salida del país es inevitable y que dentro de cuatro días partiría hacia Europa. Dejando al Joven Agustín Baldeo, al frente de dicha sociedad, él fue uno de los discípulos más sobresalientes del maestro Serjers, llegando a interpretar su instrumento tan

bien como él. Seis años estuvo baldeado en frente de la sociedad 1841 hasta 1847 el año de su muerte (Moreno Andrade, 1996, p.89- 90).

Una ola de desgracia y confusiones llevaría a la disolución de dicha sociedad, que término llamándose, Sociedad Filarmónica de Santa. Miguel Pérez quien fuera su último director y quien también fue discípulo de Serjers, reabre en 1852 la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia. “Las sociedades democráticas dice don Agustín Guerrero, que tantos recuerdos por gran estímulo que dieron a los artistas y artesanos con sus doctrinas morales y civilizadoras, fue una especie de oposición del pueblo contra el poder, y fundado, no en las bayonetas ni en la lanza sino en la ley y en el trabajo (Moreno Andrade, 1996, p. 91).

La lucha entre el pueblo y el poder había empezado, más El general Urbina comprendido la necesidad, que el pueblo quería en ese momento la cual era gozar de sus derechos, él no solo que respeto a las sociedades, sino que las puso bajo su amparo, es así como se vivían buenos tiempos, gozando de recurso para organizar exposiciones, conciertos, conferencias, etc. Lo curioso es que, después de esta época de dicha y expansión del divino arte, se sobre puso un ambiente lleno de inquietudes y sobre salto, la atmosfera de una política asfixiante, producto del odio de ciertos círculos sociales, desencadenó el cierre definitivo de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia en 1858 (Moreno Andrade, 1996, p.91).

El 24 de septiembre de 1860, fue vencido el traidor Franco en Guayaquil y con esto se restableció el orden. En la convención de 1861 fue elegido el doctor García Moreno como presidente de la república el cual enseguida hizo venir a los Padres Jesuitas que fueron desterrados en el gobierno de Urbina, es así como en el seminario de estos padres se retoma las clases de música, en la capital. En este punto se puede destacar, la creación del Conservatorio Nacional que abre sus puertas el 3 de marzo de 1870 ordenado por el presidente García Moreno, el 28 de febrero del mismo año, en su segunda administración y nombra a Antonio Neuman Marno, como director del mismo, él

que un año antes en Guayaquil estrenaría el Himno Nacional con letra de Juan León Mera.

García Moreno dotó de todos los materiales necesarios para el correcto funcionamiento de dicha institución, mando a traer sin número de libros de Europa entre muchos y repertorio, instrumentos maravillosos con sus respectivos accesorios, medallas de oro y plata para condecorar a los mejores estudiantes, un órgano, el cual él mismo supervisó diariamente hasta finalizar su construcción, y por supuesto maestros entre los cuales se destaca; Antonio Casarotto, Pedro Traversari y Francisco Rosa. Francisco Rosa llega al Ecuador en 1872, como remplazo, del fallecido Antonio Neuman, que tan solo un año estuvo en la administración y el día del aniversario de apertura del conservatorio fallece, el 3 de marzo de 1871. (Moreno Andrade, 1996, p.93-96). Inmediatamente Juan Agustín Guerrero se hace cargo del conservatorio como director interino hasta la llegada de Francisco Rosa como ya se había mencionado, después de siete años, en 1877, el Conservatorio fue clausurado por la falta de recursos económicos y sobre todo por los problemas políticos que se veía abocado el país (Gerrero Gutiérrez, 2004-2005). En el año de 1892 el compositor Aparicio Córdoba formó una asociación de músicos, casi todos exalumnos del Conservatorio. La cual celebraría su inauguración el 5 de febrero de 1893 celebrando cada año hasta el año que se extinguió, en 1897.

Tras varios años de clausura el general Eloy Alfaro, en el año 1900, reabre el Conservatorio Nacional de Música por decreto presidencial. Esto forjó cambios trascendentales en el país, donde la música no fue punto de exclusión, a esto lo llamaron Tiempos de la Revolución Liberal, gracias a lo cual nace una importante corriente musical nacionalista impulsada por Domingo Brescia, que llega al cargo de director tras la muerte de Enrique Marconi, en 1903, un año después de la muerte del antes mencionado (Andrade, Suárez, & Saavedra, 2011, p. 6).

Surge la tendencia nacionalista que tuvo por principales exponentes a Segundo Luis Moreno y Francisco Salgado, discípulos del anteriormente mencionado Brescia, para luego sumarse a este grupo, Sixto María Durán Cárdenas y

Pedro Traversari. El cotacachense Segundo Luis Moreno (1882- 1972), uno de los principales forjadores de la música ecuatoriana, plasma sus conceptos nacionalistas en sus estudios etnomusicológicos y en su obra cumbre *La Historia de la música en el Ecuador*, publicada en el año de 1972 (Andrade, Suárez, & Saavedra, 2011, p. 6).

1.3.1 Nacionalismo y música nacional

“Tanto el nacionalismo como la música nacional ecuatoriana son parte de un proceso que se gesta desde el siglo XVIII, el siglo XIX y tiene su auge en el XX. Esto comienza en el siglo XVIII, con la ruptura del racionalismo y el iluminismo, en donde los principios del hombre ya no se rigen por el “espíritu” o la “razón”, sino por otra categoría fundamental denominada “naturaleza”” (Mullo Sandoval, 2006, p.32). Esto da paso a un pensamiento que genera una serie de transformaciones, que, hablando de la música, permite un cambio en las actividades antes concentradas en lo religioso, a unas más liberales, que tienen como fin el encuentro de lo propio (Mullo Sandoval, 2006, p.32).

Tanto de un sector de intelectuales de artistas, surge el nacionalismo el cual es una corriente del pensamiento ecuatoriano, que impulsa la búsqueda de una identidad desde una ponencia coherente, llenos del bagaje romántico que es impulsado por sus ideólogos, tal es el caso de Juan León Mera (Mullo Sandoval, 2006, p.33).

Desde la etnomusicología comprenderíamos al sistema musical como un principio de ordenamiento sonoro, un lenguaje tímbrico, una escala, que relaciona aspectos de la cosmología y comprensión del universo ritual, festivo, mágico, etc., a través de un recurso expresivo musical y sonoro (el instrumento o la voz) en donde se evidencian elementos formales como el género, la temática, la estructura y la función, por citar una orientación de lo que podríamos entender como sistema (Mullo Sandoval, 2006, p.33)

Por primera vez, la música de tradición oral, entendida como sistema, despegar de la misma gracias a la corriente del nacionalismo, tanto en obras académicas cuanto en investigaciones etnomusicológicas (Mullo Sandoval, 2006, p.33).

A nivel popular, no se encuentran estas ponencias teóricas como en el caso anterior, sino, más bien, son las obras musicales populares, como el pasillo, que dan testimonio a

través de sus autores, de una época formidable para la creación musical ecuatoriana, hoy identificada como música nacional (Mullo Sandoval, 2006, p.33).

Debemos comprender que el mayor aporte del pasillo y la música nacional consiste en haber forjado un número de composiciones y compositores nunca antes visto, del mismo modo, haberse impregnado socialmente en el sentimentalismo y la cultura populares, inclusive el haber agregado a esta danza que originalmente era de salón, vuelcos melódicamente propios del yaraví andino, pentafónico, este proceso es lo que más tarde se conocería como el proceso de “yaravización o indigenización” del pasillo (Mullo Sandoval, 2006, p.33- 34).

Como ya se mencionó antes, a comienzo del siglo XX, se fue forjando una escuela de música popular, que surgía de la tradición y de composiciones populares, a la par del movimiento nacionalista, el cual tenía un corte académico. Composiciones que toman representación en distintos ensambles de la época como: estudiantinas, bandas populares, ensambles de guitarra o dúo como el Dúo Ecuador (Nicasio Safadi y Enrique Ibáñez Mora), entre otros. Estas eran agrupaciones musicales de corte popular, en las cuales la guitarra tiene presencia inherente y omnipresente. Es en este proceso donde se va desarrollando la técnica y propuesta musical que posteriormente desembocaría en un caso particular en la ciudad de Quito, dando lugar a la creación y desarrollo de la Escuela Quiteña de la Guitarra (Andrade, Suárez, & Saavedra, 2011, p. 7).

Para ilustrar mejor hay que entender que la “música nacional”, desde fines del siglo XIX, se ha constituido en un cancionero. El nacionalismo y la música nacional conforman en la historia dos corrientes distintas, sin embargo, coinciden en la consolidación de expresiones propias nacidas de este proceso. (Mullo Sandoval, 2006, p.52)

1.3.2 Dúo Benítez y Valencia

El arte popular no tiene otro fin más que el entender a detalle los momentos históricos y plasmarlos en sus distintas expresiones artísticas, basta con

escuchar atentamente a músicos o poetas populares, para entender que ni un gran maestro tocando nota por nota una canción y respetando la partitura, podría ser capaz de colocar ese elemento que a primera vista es indescifrable y que el músico popular conoce a la perfección. “El arte popular sirve entonces para el sentimiento, al jolgorio, a la fiesta, al baile, al poema y a la historia”. Para quienes han tomado el arte popular, con la seriedad que se merece, este elemento indescifrable va tomando forma y peso, en una serie de técnicas y conceptos musicales, que valga la aclaración es necesario estudiar a detalle, para lograr una correcta interpretación que permita llegar a ese sentimiento “diferente”, que tanto anhela un artista” (Nuñez Sanches, 2015).

No es de extrañarse pues que el dúo Benítez y Valencia, durante cuatro décadas de trabajo artístico, que solo pudo romper la muerte del Potofofo y Valencia en 1970, deja al descubierto y es posible identificar “las múltiples cualidades de una leyenda musical”, tanto en lo técnico como en lo expresivo. Con más de setecientas canciones grabadas a lo largo de su carrera, fueron reconocidos a lo largo de todo el continente, llevando siempre los ritmos ecuatorianos. Pero sin duda sus interpretaciones más célebres se encuentran entre las que Gonzalo Benítez “la música típica ecuatoriana”, estos ritmos son: los yaravíes, albazos, danzantes, yumbos, pascales, tonadas, aires típicos, y sus variantes (Nuñez Sanches, 2015).

Es en 1931 que el dúo, empezara con las andanzas en la música popular ecuatoriana. Cuando Gonzalo Benítez tenía 16 años y Luis Alberto Valencia apenas 13, se conocieron en el colegio quiteño “Juan Montalvo” (Nuñez Sanches, 2015).

Durante la segunda y tercera década del siglo XX, el disco de pizarra, el fonógrafo, y las emisoras de radio (1930), potencian la cobertura productora de música de aquel entonces. Entre las principales emisoras de radio encontramos a las siguientes: El Prado de Riobamba, HCJB la Voz de los Andes, Radio Quito, Radio Gran Colombia, entre otras de la época (Andrade, Suárez, & Saavedra, 2011, p. 7).



Figura 6. Dúo Benítez y Valencia, de izquierda a derecha; el señor Luis Alberto Valencia y Gonzalo Benítez. Tomado de (Guerrero F. P., Memoria Musical del Ecuador, 2010).

Existían espacios de “música nacional” donde se realizaban presentaciones de los artistas de mayor connotación de la época como: Carlota Jaramillo, las Hermanas Mendoza Suasti, el dúo Benítez y Valencia, etcétera, todos estos generalmente acompañados por músicos de sesión contratados de planta, tal es el caso del emblemático ensamble de guitarras “Nativos Andinos” (Andrade, Suárez, & Saavedra, 2011, pp. 7-8). Para 1940 la Radio Quito presentaba su programa, “Canciones del alma”, el cual la ciudad aún seguía con gran expectativa. Esto serviría para consolidar el dúo, ya que invita a ser parte de la planta artística de la Radio a varios músicos, entre ellos a Los Nativos Andinos y al Dúo Benítez Valencia, esto dio paso a una actividad profesional en medio de la música popular (Guerrero F. P., 2010).



Figura 7. Anuncio de la Radio Quito en 1955. Tomado de (Guerrero F. P., Memoria Musical del Ecuador, 2010).

El dúo para muchos fue un trio pues casi siempre estaba acompañado de un tercer guitarrista, Bolívar "el pollo" Ortiz, que fue un guitarrista excepcional con una técnica exquisita, que le permitía tener un timbre peculiar, además cuanta el señor Benítez, que dicho guitarrista era un gran improvisador, ya que para cada presentación cambiaba los adornos musicales, por unos mejores cada vez. A la muerte de "el pollo" Ortiz, este fue remplazado por Segundo Guña (Guerrero F. P., 2010).

No obstante, este grupo y su gran registro sonoro que llegan a ser entre 600 y 700 canciones esto, en definitiva, propone la existencia del repertorio llamado "música nacional". La cúspide del pasillo, llego gracias a estos intérpretes y propuesto a lo que ellos llamaban "música típica ecuatoriana", los ritmos como sanjuanitos, danzantes, tonadas, pasacalles, albazos (Guerrero F. P., 2010).

El empaste de sus voces y el manejo que hicieron de ellas como complemento vocal en la música ecuatoriana es su aporte mayor. En fin... siempre habrá diferentes apreciaciones sobre de cada uno de los integrantes, pero sin duda nadie negará que la música grabada por el Dúo Benítez Valencia constituye hoy un referente patrimonial de las expresiones populares del siglo XX (Guerrero F. P., 2010).

Quisiera ahora se tomar las palabras del musicólogo francés, Raoul D'Harcourt: la versión más correcta de definir el yaraví es presentarlo como deformación del vocablo quichua *harawi* “el cual significaba en tiempos de los incásicos cualquier aire o cualquier recitación cantada. A través de los tiempos dicha deformación se operó en la siguiente forma: *Harawi=haravi=yaraví*” (Gerrero Gutiérrez, 2004-2005).

Recordemos lo expuesto anteriormente sobre lo que se concluyó anteriormente sobre los términos arawi y harawi son el mismo término. Partiendo de este enunciado tomaremos el extracto de la enciclopedia de la música ecuatorial: “para M. Cuneo Vidal, también citado por D'Harcourt, yaraví se compone de aya-aruhui, en donde aya significa difunto y aru hablar y araví entonces es el canto que habla de los muertos (Gerrero Gutiérrez, 2004-2005).

1.3.3 Referencias de análisis interpretativos de las manifestaciones musicales

Vamos a intentar concluir con, diversas teorías acerca de la música nacional, propuestas por investigadores y compositores contemporáneos. Principalmente los planteamientos e hipótesis vertidas por Luis Humberto Salgado (1952), Pablo Guerrero (1995 y 2002) (Mullo Sandoval, 2006, p.52).

1.3.3.1 Análisis de Luis Humberto Salgado

El yaraví, es definido como una especie de balada indo-andina, de carácter quejumbroso y movimiento *largo*, dividida en dos tipos: Yaraví indígena, este usa la pentafonía menor y se lo podría escribir en un compás binario, compuesto, 6/8. Por otro lado, tenemos el yaraví criollo, de compás ternario simple, 3/4. Escala cromática y menor melódica” (Mullo Sandoval, 2006, p.52)

1.3.3.2 Pablo Guerrero

Y he aquí el origen del yaraví, de esa música natural como la del tiempo de los patriarcas, y que ha disputado a la europea, no por su perfección, porque nada tiene de perfecta, sino por el amor con que ha sido recibida y conservada por el pueblo. El yaraví no tiene nada de fantástico ni hermoso, por lo contrario, es tan natural y sencillo como un suspiro, y falto de reglas musicales; no es más que la repetición de dos ó tres

frases melódicas, de donde resulta la monotonía, por un solo tiempo, y sin más novedad que unas pocas notas que se alternan para variar la expresión; pero lo cierto es que para el quiteño no hay mejor música de corazón que el yaraví, con él llora o se divierte, y entre el yaraví y una ópera italiana, él está siempre por la música de su país; y no le falta razón, porque es la música de sus padres, se ha connaturalizado con ella desde la infancia, y parece que sus acentos melancólicos son aún los vínculos del amor para con su patria (Guerrero J. A., 1876, p12).

Pablo Guerrero dice “Hay un parentesco cercano y frecuentemente se los halla juntos; no pocas yaravíes terminan en fuga de albazo (“Puñales”, por ejemplo)...”. No es difícil descubrir que la rítmica del albazo guarda un gran parentesco con la del yaraví, pero en movimiento allegro. A su vez podría, ser, que otros ritmos ecuatorianos encuentren su nacimiento en el albazo, tal el caso del aire típico, es el mismo ritmo, que en otras regiones se conoce como capishca, su huella también la encontramos en la bomba del Chota y, en cierto modo, en el cachullapi. Se diría, pues, que Pablo Guerrero plantea el siguiente esquema: *Yaraví-Albazo-capishca, cachullapi, aire típico, bomba* (P. Guerrero, 2000: 108).

2 Capítulo 2: Análisis Musical

Para el presente capítulo se tomará, en cuenta al dúo Benítez y Valencia en las grabaciones; "Pobre barquilla mía", "No me olvides" y "Puñales". Como es natural se realizará un análisis de los elementos musicales característicos de la interpretación del dúo. Dicho análisis se dividirá en tres partes que son: Análisis de forma, armonía, y melodía.

Comencemos por evocar a Guillo Espel en su libro Escuchar y escribir música popular, (Espel, 2009) el cual nos brinda una serie de herramientas para vislumbrar y analizar el discurso musical. Para esto el autor utiliza el término macroforma, que es el tratamiento, del equilibrio y balance de fuerzas que trabajan durante toda la obra, es decir el criterio en la internación de todas las secciones; introducción, tema, desarrollo y coda. Por último, podríamos decir que la macroforma define el contenido y discurso general de una obra. De la

misma manera utiliza el término microforma para definir los detalles, entiéndase esto, de modo que cualquier aspecto por más pequeño que sea forma parte del discurso musical. Debe quedar bastante claro que la microforma y macroforma son interdependientes y el fin de separarlas es para entender el balance de los distintos elementos que compone una obra durante todo el tiempo que esta dura.

Comprendamos como la macroforma tiene distintos elementos internos, el motivo que es la unidad rítmica o melódica más pequeña, puede ser de dos o más notas que poseen existencia propia, al organizar estos motivos la humanidad accede a lo que hoy en día se conoce como tema, el mismo que se puede dividir en tema A y tema B, esto genera una estructura A-B con su introducción, puente y coda, a esto habitualmente le sigue la reexposición de la misma estructura a esto lo llamaremos exposición-reexposición. Por otro lado, hay que entender que en la mayoría de los temas cuenta con un antecedente y un consecuente, cabe señalar que un antecedente requiere un consecuente adecuado en la relación de fuerzas, contraste y similitudes, que permitan señalar con certeza la existencia de un tema.

Para el análisis armónico se utilizará, como recurso a los números romanos para distinguir los acordes que se forman en los diferentes grados de la escala musical, por ejemplo: si nos encontráramos con una escala de C mayor y a su vez con un acorde, en el cuarto grado, el cual sería a F, este se verá por nomenclatura IV.

Finalmente, para el análisis melódico, utilizaremos los distintos recursos que Guillo Espel nos facilita, en libro ya antes mencionado en el capítulo de la microforma. Específicamente vamos a utilizar los siguientes elementos; melódico – rítmico - tímbrico, direccionalidad, alturas, interválica, inicio de frase, fin de frase, anticipación, apoyaturas, escapatorias, grado jerarquizado, Grado desarrollado.

2.1 Pobre barquilla mía

Del repertorio popular ecuatoriano uno de los más hermosos yaravíes es aquel llamado Pobre barquilla mía o simplemente “La barquilla”. Últimamente ya no se lo escucha, pero al menos contamos con una excelente interpretación que nos dejó el Dúo Benítez Valencia grabado a mediados del siglo XX. Por otro lado, tenemos una que otra grabación como la del violinista italiano Sante Lo Priore, en 1917 grabó esta pieza para la casa Víctor en el Perú, con el nombre de “canción popular ecuatoriana” (Guerrero F. P., Memoria Musical del Ecuador, 2012).

Entonces resulta que el texto es una adaptación que corresponde a una oda del español Félix Lope de Vega (1562- 1635) que cuenta con 32 estrofas. Lo curioso es que la inventiva y creatividad del dúo queda al descubierto ya que no es una adaptación textual, si no es como una paráfrasis del mismo. Aquí incluimos las tres primeras estrofas originales, y las del dúo para aclarar lo antes dicho.

Pobre barquilla mía,	¡Pobre barquilla mía,
pobre barquilla mía,	entre peñascos rota,
que a un fiero mar te arrojas.	sin velas desvelada,
	y entre las olas sola!
Sin velas, desvelada,	
sin velas, desvelada	¿Adónde vas perdida?
entre las olas sola.	¿Adónde, di, te engolfas?
	Que no hay deseos cuerdos
A dónde irás perdida,	con esperanzas locas.
a dónde di, te engolfas, Ayl...	
Que no hay destinos cuerdos	Como las altas naves,
para esperanzas locas.	te apartas animosa
(Versión textual del Dúo Benítez	de la vecina tierra,
Valencia)	y al fiero mar te arrojas.
	(Texto original de Lope de Vega)

Figura 8. Comparación del Texto original de Lope de Vega, con la versión del dúo Benítez y Valencia. Tomado de (Guerrero F. P., Memoria Musical del Ecuador, 2012).

Está claro, que el que el texto literario que sirvió, para musitarlo, con tan hermosa melodía, tiene su autor, más la música y sobre todo la melodía no corre con la misma suerte. En el disco Columbia se apunta como su creador a Ricardo Romero. Mas “el músico José Ignacio Canelos, quien hizo una adaptación para coro mixto y piano de esta pieza en el año de 1929, aseveraba que era un tema de la etapa colonial”. Comprendamos que las notas de Pobre barquilla mía se han transmitido por tradición oral desde épocas remotas (Guerrero F. P., Memoria Musical del Ecuador, 2012).

2.1.1 Análisis de la forma (macro-forma)

Se diría pues que la grabación de la pieza musical pobre barquilla mía, del dúo Benítez y Valencia realizada a mediados del siglo XX, tiene un pulso de 45 bpm., llevado en un compás de 6/8, el tema usa la combinación de dos escalas sol menor y sol menor armónico, tiene la duración de 56 compases. La interpretación del dúo consta de dos temas, los cuales para distinguirlos serán: A y B respectivamente.

El tema A, es simétrico y se extiende durante 6 compases, estos, están divididos en 3 sub-frases de 2+2+2, entendamos entonces que el antecedente son dos frases de estas y el consecuente una frase, es decir el antecedente dura 4 compases y el consecuente 2 compases, el motivo melódico que predomina es el arpeggio que evita descansar en la raíz del acorde, además se puede escuchar un intervalo de 7ma menor. Este es expuesto dos veces de manera consecutiva se paró por una especie de puente, del cual hablaremos más adelante.

El tema B por el contrario es asimétrico y se extiende durante 6 compases, estos se dividen en 4 sub-frases, tres de, 2 compases y una de 3 compases, agrupadas de la siguiente disposición 2+3 y 2+2, el antecedente extiende durante 5 compases y el consecuente durante 4. Este es expuesto dos veces de manera consecutiva se paró por una especie de puente.

Para la Introducción de estos dos temas, se toca una melodía instrumental la cual llamaremos introducción, esta consta de 4 compases, se divide en dos sub-frases 2+2, antecedente y consecuente respectivamente en las cuales el motivo melódico es un arpeggio que evita tocar la raíz del acorde. Inmediatamente después se toca el puente.

Para entender de mejor manera, ahora hablaremos del puente o estribillo, como se mencionó un poco antes, el puente es tocado inmediatamente después de cada melodía, tiene la duración de 2 compases y se divide en dos sub-frases 1+1 antecedente y consecuente respectivamente, la figura melódica, es muy clara, un arpeggio tocado desde la raíz.

Para finalizar tenemos la coda vendría a ser la exposición de la melodía introductoria con el consecuente del tema B, separados por un compás, y al final el puente, pero tan solo el antecedente es decir un compás. Y tiene la duración de 10 compases y se dividen en 5 sub-frases 2+2+1 +2+2+1, el antecedente serían los 5 primeros compases y el consecuente los 5 finales.

Tabla 2. Tabla de la macroforma al estilo de Guillo Espel, del tema pobre barquilla mia grabado para la discográfica Columbia por el dúo Benítez y Valencia.

Pobre Barquilla mia						
	Exposición					
Tonalidad:	Sol menor					
Pulso:	6/8 (negra con punto = 45 bpm)					
Duración:	56 comp					
	Intro	Puente	Tema A	Puente	Tema A'	Puente
Compases	2+2	2	2+2+2	2	2+2+2	2
Motivo	Arpeggio		Arpeggio / 7ma menor	Arpeggio	Arpeggio / 7ma menor	Arpeggio
Antecedente	2		4		4	
Consecuente	2		2		2	
Simetría	X	X	X	X	X	X
Asimetría						
	Exposición					
Tonalidad:	Sol menor					
Pulso:	6/8 (negra con punto = 45 bpm)					
Duración:	56 comp.					
	Puente	Tema B	Puente	Tema B'	Puente	Coda
Compases	2	2+2+5	2	2+2+5	2	2+2+1+2+2+1
Motivo	Arpeggio	Arpeggio/Grado conjunto / 7ma menor	Arpeggio	Arpeggio/Grado conjunto / 7ma menor	Arpeggio	Arpeggio / 7ma menor
Antecedente		4		4		
Consecuente		5		5		
Simetría	X		X		X	X
Asimetría		X		X		

2.1.2 Análisis armónico.

Por otro lado, encontramos, que la armonía que utilizan en esta pieza musical es bastante simple teniendo una cadencia que se repite a lo largo del tema, (III, V7, Im); tercero, quinto, primero. Hay que recalcar que en la parte B del tema se encuentra un acorde fuera de la tonalidad, que es quinto grado del tercero.

Armonía

Pobre barquilla mía

Yamvi

(♩=45)

Im

III V7 Im

D.S. al Coda

Im

A

Im

III V7 Im

III V7/III III

B

V7/III

III III

Im V7 Im

III V7 Im

Go To Measure 1

Figura 8. Análisis Armónico del tema pobre barquilla mía.

2.1.3 Análisis melódico (micro-forma)

Por otra parte, el análisis melódico, nos muestra un tema que está construido en el siguiente esquema; intro-estribillo-A-estribillo-B-estribillo. la melodía que se toca en la introducción inicia en anacrusa ya que empieza claramente en un tiempo débil del compás antes del primer tiempo fuerte de toda la obra, esta melodía es alternada debido a que se caracteriza por tener un motivo ascendente y otro motivo descendente. Como se puede ver en la figura 9 la línea melódica que se dibuja muestra claramente subidas y bajadas. Por último, la melodía termina en la segunda corche del segundo tiempo es decir tiene una fin de frase femenino.



Figura 9. Melodía introductoria del tema pobre barquilla mía.

Después de esto se toca dos compases que llamaremos puente o estribillo, el cual es una melodía especial repetitiva, la cual es un arpeggio menor que toca; raíz, una cuarta justa descendente, raíz nuevamente, una sexta mayor descendente y de esta una tercera mayor ascendente, tocando nuevamente la raíz de un principio.



Figura 10. Estribillo o puente del tema barquilla mía.

La melodía de sección denominada A, da inicio en anacrusa, en la cual se utiliza el contrapunto de primera especie nota contra nota. En esta melodía se presentan los incisos melódicos alternados, ya que se caracterizan por tener motivos ascendentes y motivos descendentes. También encontramos una apoyatura breve y simple, tal y como se ve en la figura 11. Para finalizar esta melodía termina en el segundo tiempo, lo que indica que termina femenina.

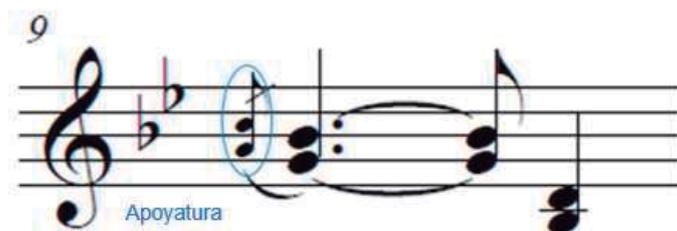


Figura 11. Apoyatura encontrada en la melodía A del tema; pobre barquilla mía.

Para concluir este análisis, la melodía denominada B, da inicio en anacrusa, en la cual se utilizó el contrapunto de primera especie nota contra nota. Para entender mejor esta melodía, la hemos dividido en dos secciones, la primera que se caracteriza por tener un movimiento horizontal, ya que se establecen notas repetitivas, esta tiene un final difícil de establecer ya que el inicio de la nota se da en un tiempo débil (femenino) y se extiende hasta un tiempo fuerte (masculino), como se ve en la figura 12, con esto se da inicio a la segunda sección de la melodía la cual es una cita de una parte del tema A como se observa en la figura 13, estableciendo la diferencia en el texto.



Figura 12. Melodía con terminación ambigua del tema B en pobre barquilla mía.

The image displays a musical score in G minor, 3/4 time, consisting of four staves. The first staff, labeled 'Sección de la cita', shows a melodic line starting at measure 5, with a circled chord progression at the end. The second staff continues the melody from measure 9, with a green arrow indicating a section. The third staff, labeled 'Segunda sección de B', starts at measure 18 and features a circled chord progression. The fourth staff continues from measure 21, ending with a 'Go To Measure 1' instruction. Chord progressions are indicated below the staves: Gm, Bb, D7, Gm, Bb, Bb, Gm, D7, Gm, Bb, D7, Gm.

Figura 13. Cita melódica del tema A dentro del Tema B.

2.2 Puñales

El yaraví puñales que se atribuye música y texto, a Ulpiano Benítez Endara (s. XIX- ca. 1969). Fue grabado por primera vez por el dúo Ortiz a finales de 1939 y distribuido en los años 40's. Sin embargo, la grabación que nos interesa es la grabación, hecha por Emory Cook (1913-2002), en la embajada Norteamérica, en Quito en el año de 1958, al dúo Benítez y Valencia (Guerrero F. P., Memoria musical del Ecuador, 2011).

Esta pieza musical se puede considerar como el arquetipo modelo del yaraví mestizo, ya que cuenta con dos partes, el yaraví lento y lastimero, y un segundo movimiento en ritmo de albazo que hace alusión a la algarabía, al baile y al jolgorio. Por otro lado el texto de la canción no tiene nada que ver con el título del tema, sin embargo, en la creencia popular el dolor tiende a

compararse con la herida de un puñal (Guerrero F. P., Memoria musical del Ecuador, 2011).

2.2.1 Análisis de la forma (macro-forma)

Por otro lado, el análisis del yaraví puñales hecho por Emory Cook en 1958, al dúo Benítez y Valencia. Tiene un pulso de 45 bpm., llevado en un compás de 6/8, el tema usa la combinación de dos escalas re menor y re menor armónico. Es oportuno ahora afirmar lo dicho párrafos atrás, que el yaraví grabado por el dúo Benítez y Valencia, nos serviría para ejemplificar el yaraví mestizo, ya que cuenta con dos partes, el yaraví lento y lastimero, y un segundo movimiento en ritmo de albazo que hace alusión a la algarabía, al baile y al jolgorio, a las cuales llamaremos movimiento uno y movimiento dos.

El movimiento uno, el cual tiene una musicalidad lenta y muy sentida como ya se mencionó anteriormente. Este movimiento da inicio con una sección de cuatro compases que llamaremos intro. En el intro se puede distinguir claramente un motivo que toca un arpeggio, el cual tiene la duración de un compás que se repite cuatro veces, entonces diríamos que el intro tiene cuatro sub-frases en un esquema de 1+1+1+1

El tema A tiene la duración de cinco compases, en los cuales se ha podido distinguir que tiene tres sub-frases en un esquema de 1+2+2, un compás de antecedente y cuatro de consecuente, también es asimétrico. Inmediatamente después se toca el puente que tiene la duración de cuatro compases, el cual mantiene las mismas características del intro.

El tema B tiene la duración de 11 compases es decir es asimétrico, 6 compases de antecedente y se divide en 2 sub-frases 3+3 y 5 de consecuente que se divide en 3 sub-frases 1+2+2. Después se escucha una reexposición de todo lo antes mencionado, cambiando tan solo la letra.

Aquí aparece una sección que hemos decidido llamarla coda, o movimiento dos, tiene un pulso de 89 bpm, llevado en un compás de 6/8, toda esta tiene la duración de 18 compases, en los cuales podemos distinguir claramente, un intro y dos temas, los cuales llamaremos C y D. El intro de esta sección tiene la

duración de cuatro compases en un esquema 1+1+1+1, con similares características al intro del movimiento uno, el tema C tiene la duración de ocho compases que se dividen en 4 su b-frases, en un esquema de 2+2+2+2, el antecedente dura cuatro compases y el consecuente los cuatro restantes. El tema b tiene la duración de 6 compases que se divide en tres sub-frases en un esquema de 2+2+2, el antecedente ocupa dos compases y el consecuente cuatro compases.

Tabla 3. Macro- forma del tema puñales.

Exposición				
Tonalida:	RE menor			
Pulso:	6/8 (negra con punto = 45 bpm)			
Duración:	24 comp			
	Intro	Tema A	Puente	Tema B
Compases	1+1+1+1	1+2+2	1+1+1+1	3+3+1+2+2
Motivo	arpeggio		arpeggio	
Antecedente		1		6
Concecuente		4		5
Simetria	X		X	
Asimetria		X		X
Reexposición				
Tonalida:	RE menor			
Pulso:	6/8 (negra con punto = 45 bpm)			
Duración:	24 comp			
	Intro	Tema A	puente	Tema B
Compases	1+1+1+1	1+2+2	1+1+1+1	3+3+1+2+2
Motivo	arpeggio		arpeggio	
Antecedente		1		6
Concecuente		4		5
Simetria	X		X	
Asimetria		X		X
Coda				
Tonalida:	Re menor			
Pulso:	6/8 (negra con punto = 89 bpm)			
Duración:	18 comp			
	Intro	Tema A	Tema B	
Compases	1+1+1+1	2+2+2+2	2+2+2	
Motivo				
Antecedente		4	2	
Concecuente		4	4	
Simetria		X	X	
Asimetria				

2.2.2 Análisis armónico

Por otro lado, encontramos, que la armonía que se utiliza dependiendo de la sección tiene diferentes características. Es decir, en la sección A la armonía inicia en el sexto grado (IV) y para resolver utilizan el movimiento armónico de (III, V7, Im), para aclarar este movimiento utiliza dos escalas en simultaneo la escala menor y la escala menor armónica ya que es el origen del quinto grado dominante (V7). En la sección B podemos visualizar cierto desarrollo sobre el tercer grado (III), y también se encuentra el movimiento armónico ya antes mencionado (III, V7, Im). En la sección C encontramos la repetición del movimiento armónico que se mencionó con anterioridad (III, V7, Im). Para finalizar en la sección D se puede decodificar que el movimiento armónico es (IV, V / IV, IV, III, V7, Im). Esta progresión armónica es interesante ya que el tercer grado (III), es el mismo acorde que el quinto de sexto, más su función varía en el primer caso es de subdominante y en el segundo es de dominante.

Puñales

Yaravi Ulpiano Destizo

The image displays a musical score for the piece 'Puñales' by Yaravi and Ulpiano Destizo. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of eight staves of music. Above the staves, various chords are indicated with Roman numerals and letter symbols. Section markers A, B, C, and D are placed above the staves to denote different parts of the piece. A red oval highlights the III V7 Im progression in the second staff. A red box highlights the V/VII progression in the seventh staff. The chords are color-coded: green for primary chords (Im, III, VI), yellow for secondary chords (V7), and red for dominant chords (V7, V/VII). The progression of chords across the staves is as follows:

- Staff 1: (45) Im, A VI
- Staff 2: III V7 Im, III V7 Im
- Staff 3: B III
- Staff 4: VI, III V7 Im, III V7
- Staff 5: Im, (45)
- Staff 6: C Im, III V7, III V7, Im, Im, III V7
- Staff 7: III V7, Im, D VI, V/VII
- Staff 8: VI, III, III V7

Figura 14. Forma y acordes del tema Puñales.

Figura 15. Diferente función en el mismo acorde.

2.2.3 Análisis melódico (micro-forma)

EL tema puñales esta construido en un esquema, Intro – A – estribillo – B- Coda (intro - a - b), este punto hay que aclarar que esta obra se caracteriza por mezclar dos ritmos en primer lugar se expone dos melodías A y B en ritmo de yaraví, después la coda es expuesta en ritmo de albazo.

Encontramos que, la melodía inicial expuesta en el intro da apertura en el primer tiempo de compas a esto, Guillo Espel lo llama un inicio de frase tético, tiene una direccionalidad libre ya que la melodía se mueve en arpeggio por un acorde menor; raíz, una cuarta justa descendente, raíz nuevamente, una sexta mayor descendente y de esta una tercera mayor ascendente, finalmente una cuarta justa ascendente que nos lleva nuevamente la raíz de un principio.

Figura 16. Melodía inicial del tema puñales.

Por otro lado, la melodía A da inicio una corchea antes del primer tiempo (anacrusa), la misma que utiliza un contrapunto de primera especie, nota contra nota, tiene una dirección horizontal ya que tiende a repetir la raíz de la escala,

en este caso la escala es, la de *re* menor. Esta tiene su final en el primer tiempo del compás es decir tiene un fin de frase masculino.

The image shows a musical score for Melodía A. It features a single staff with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The melody is written in a style that uses chords and rhythmic patterns. Annotations include:

- Anacrusa**: A blue circle around the first note.
- Nota repetitiva (movimiento horizontal)**: A green box highlighting a sequence of notes.
- Contrapunto de primera persona**: An orange circle around a specific chord.
- Final masculino**: A blue circle around the final note.

 Chords indicated above the staff are Bb, F, A7, Dm, F, A7, and Dm.

Figura 17. Melodía A con algunos de sus componentes.

La melodía B da inicio en anacrusa una corchea antes del primer compás, se utiliza el contrapunto de primera especie, nota contra nota. La melodía tiene una dirección alternada los últimos seis compases son una cita de los últimos seis compases de la melodía A.

The image shows two staves of musical notation for Melodía B. The first staff starts at measure 3 and the second at measure 20. Both staves feature a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The melody is written in a style that uses chords and rhythmic patterns. Annotations include:

- Fin de frase masculino**: A green circle around the final note.

 Chords indicated above the staves are Bb, F, A7, Dm, F, A7, and Dm.

Figura 18. Cita de la melodía A en la melodía B

Pasemos a la coda, para entender mejor esta sección tendrá su propia forma intro – a – b. El intro es una melodía repetitiva, la cual es un arpeggio menor que toca; raíz, una cuarta justa descendente, raíz nuevamente, una sexta mayor descendente y de esta una tercera mayor ascendente, tocando nuevamente la raíz de un principio.

La melodía a, tiene su inicio una corchea después del primer tiempo del compás es decir que tiene un inicio de frase en acéfalo, utiliza el contrapunto

de primera especie nota contra nota. La direccionalidad de la melodía es alternada, para finalizar esta melodía tiene un fin de frase una corchea después del primer tiempo, en un tiempo débil (femenino).



Figura19. Melodía primera (a), de la coda.

La melodía b también tiene inicio en anacrusa, exactamente una corchea después del primer tiempo del compás utiliza el contrapunto de primera especie, tiene una direccionalidad descendente. Finalmente presenta un final femenino una corchea después del primer tiempo.

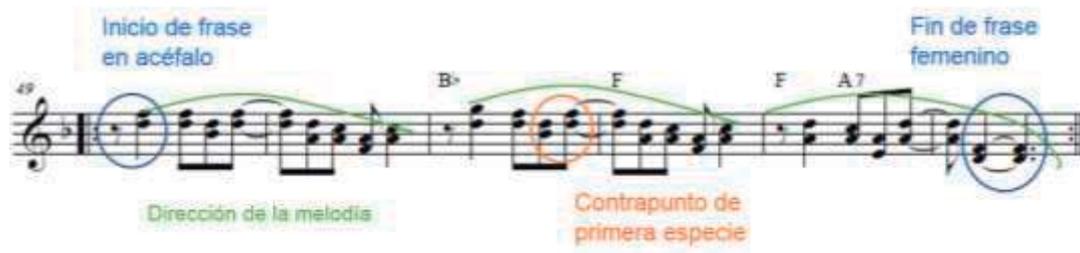


Figura20. Segunda melodía (b), de la coda.

2.3 No me olvides

El tema no me olvides grabado en quito en el año de 1965 por el dúo Benítez y Valencia a cargo de sello granja, es el que nos interesa para este análisis. El compositor de dicho tema es Cristóbal Ojeda Dávila destacado músico capitalino nacido el 26 de junio de 1910. (Gutiérrez, ENCICLOPEDIA DE LA MÚSICA Tomo II , 2004-2005 p.1011)

2.3.1 Análisis de la forma (macro-forma)

El tema no me olvides grabado por el dúo Benítez y Valencia, nos muestra claramente que, tiene un pulso de 45 bpm., llevado en un compás de 6/8, el tema usa la combinación de dos escalas re menor y re menor armónico. El tema da inicio con el intro que es simétrico, tiene la duración de 6 compases, además cuenta con tres sub-frases siendo la primera sub-frases el antecedente y las dos restantes el consecuente, en un esquema de 2+2+2. El motivo que resalta a la escucha es un arpeggio, además la armonía es $I_m - V_m - V_7 - I_m$

El tema A es simétrico, tiene la duración 4 compases, además tiene dos sub-frases siendo la primera frase el antecedente y la segunda el consecuente, dispuestos en un esquema de 2+2, el motivo que predomina es la segunda menor a grado conjunto. Esta obra tiene la peculiaridad que la reexposición es inmediatamente al finalizar cada uno de los temas que se encuentran dentro de la obra, exceptuando uno que veremos más adelante.

El tema B es simétrico, tiene la duración 4 compases, además tiene dos sub-frases siendo la primera frase el antecedente y la segunda el consecuente, dispuestos en un esquema de 2+2, el motivo que predomina es la bordadura. Inmediatamente se toca exactamente la misma melodía, siendo esta la reexposición antes mencionada. Paso siguiente, se toca exactamente la melodía de la introducción, salvo que a esta sección la llamaremos estribillo.

El tema C es simétrico, tiene la duración 4 compases, además tiene dos sub-frases siendo la primera frase el antecedente y la segunda el consecuente, dispuestos en un esquema de 2+2, el motivo que predomina es la bordadura y el arpeggio. Inmediatamente se toca la reexposición.

El tema D es simétrico, tiene la duración 4 compases, además tiene dos sub-frases siendo la primera frase el antecedente y la segunda el consecuente, dispuestos en un esquema de 2+2, el motivo que predomina es la arpeggio y

movimientos a grado conjunto. Se toca la reexposición seguido se toca el estribillo.

El tema G es simétrico, tiene la duración 4 compases, además tiene dos subfrases siendo la primera frase el antecedente y la segunda el consecuente, dispuestos en un esquema de 2+2, el motivo que predomina es la bordadura y el arpegio. Inmediatamente se toca la reexposición. Para finalizar a manera de coda se toca el tema B con su reexposición.

Tabla 4. Tabla de la macroforma del tema no me olvides.

No me olvides						
Tonalidad:	RE menor					
Pulso:	6/8 (negra con punto = 45 bpm)					
Duración:						
	Intro	Tema A	Tema A Reexposición	Tema B	Tema B Reexposición	
Compases	2+2+2	2+2	2+2	2+2	2+2	
Motivo	arpegio	Grado conjunto /2* menor	Grado conjunto /2* menor	Grado conjunto / bordaduras	Grado conjunto / bordaduras	
Antecedente	2	2	2	2	2	
Consecuente	4	2	2	2	2	
Simetría	X	X	X	X	X	
Asimetría						
No me olvides						
Tonalidad:	RE menor					
Pulso:	6/8 (negra con punto = 45 bpm)					
Duración:						
	Estribillo	Tema C	Tema C Reexposición	Tema D	Tema D Reexposición	
Compases	2+2+2	2+2	2+2	2+2	2+2	
Motivo	arpegio	arpegio / bordadura	Grado conjunto /2* menor	arpegio / bordaduras	Grado conjunto / bordaduras	
Antecedente	2	2	2	2	2	
Consecuente	4	2	2	2	2	
Simetría	X	X	X	X	X	
Asimetría						
No me olvides						
Tonalidad:	RE menor					
Pulso:	6/8 (negra con punto = 45 bpm)					
Duración:						
	Estribillo	Tema F	Tema G	Tema G Reexposición	Tema B	Tema B Reexposición
Compases	2+2+2	2+2	2+2	2+2	2+2	2+2
Motivo	arpegio	arpegio / bordadura	Grado conjunto /2* menor	arpegio / bordaduras	Grado conjunto / bordaduras	Grado conjunto / bordaduras
Antecedente	2	2	2	2	2	2
Consecuente	4	2	2	2	2	2
Simetría	X	X	X	X	X	X
Asimetría						

2.3.2 Análisis armónico

En el aspecto armónico esta obra utiliza tan solo 4 grados armónico Im, III, V, VI, los cuales en una magistral combinación crean varias melodías, a continuación, enlistaremos los temas con su respectiva secuencia armónica.

- Intro (Im – Im – Vm – Vm V7 – Im – Im)
- Tema A (III – III – III V7 – Im)
- Tema B (V – V – II V7 – Im)
- Tema C (III – VI – III – VI – III)
- Tema D (III – III – III V - Im)
- Tema F (VI – III – III V - Im)
- Tema G (III – III – III V - Im)
- Estribillo (Im – Im – Vm – Vm V7 – Im – Im)

2.3.3 Análisis melódico (micro-forma)

EL tema no me olvides está construido en un esquema, Intro – A – B – estribillo – C – D – estribillo – F – G - B, repitiendo dos veces cada sección exceptuando los estribillos y la sección F. Para dar inicio la melodía expuesta, en el intro, dicha melodía da apertura antes del primer tiempo del compás, es decir inicia en anacrusa, tiene una direccionalidad libre ya que la melodía se mueve en arpegio por un acorde menor; raíz, una cuarta justa descendente, raíz nuevamente, una sexta mayor descendente y de esta una tercera mayor ascendente, finalmente una cuarta justa ascendente que nos lleva nuevamente la raíz de un principio. Esta fórmula se aplica para el acorde de tónica o en este caso Im, para el acorde de dominante V7 esto cambia y el arpegio empieza en

la quita justa, toca una quinta descendente, llegando a la raíz, de esta última nota se toca una segunda mayor descendente y nuevamente la raíz.



Figura 22. Diferencia entre la melodía de tónica y dominante.

La melodía A da inicio en anacrusa en anacrusa, tiene una direccionalidad horizontal, también, utiliza contrapunto de primera persona y el fin de frase es una corchea después del primer tiempo, es decir es femenino.



Figura 23. Elementos de la melodía A

La melodía B inicia una corchea antes del primer tiempo, anacrusa. La direccionalidad de esta melodía es descendente, para los dos primeros compases no utiliza contrapunto, y en los dos siguientes utiliza contrapunto de primera persona nota contra nota, esta última sección también es una cita de los dos últimos compases de la melodía A. Esta melodía debido a su cita conserva el fin de frase femenino.



Figura 23. Elementos de la melodía B

La melodía C inicia antes del primer tiempo, anacrusa. La direccionalidad de esta melodía es alternada, utiliza contrapunto de primera persona nota contra nota, el fin de frase es femenino. Con similares características se distingue la melodía D, inicia antes del primer tiempo, anacrusa. La direccionalidad de esta melodía es descendente, utiliza contrapunto de primera persona nota contra nota, el fin de frase es femenino.

La melodía F, inicia en a nacrusa. La direccionalidad de esta melodía es descendente, utiliza contrapunto de primera persona nota contra nota, el fin de frase es femenino. Por otro lado, la melodía G nos muestra que es una cita de la melodía D, con un único cambio en la letra, pero eso no es motivo de nuestra investigación. Finalmente, el estribillo es una cita melódica de la introducción.

3 Capítulo 3: Composición

Con la finalidad de plasmar, el capítulo de análisis, por medio del arte, se decidió entregar una producción fonográfica que cuenta con cuatro temas, Lamentos, *Pantay*, *Yuyana*, Hasta pronto, los cuales, desde el punto de vista del compositor, cuenta la vivencia que tiene un ser humano al perder un ser amando. Para esto se utilizará los recursos encontrados en las obras.

3.1 Lamentos

La composición que tiene por nombre “Lamentos”, relata desde el punto de vista del compositor, el instante donde un ser humano asume como verdad la pérdida de un ser amado. La armonía de esta composición es basada sobre la cadencia III-V7-I, sin embargo, se puede escuchar pasajes modales un poco más modernos.

Por otro lado, para dar color a la melodía se utiliza el contrapunto de primera persona. En la producción musical encontramos que se utilizan dos técnicas grabación, para ciertos instrumentos como las guitarras, el bajo y las flautas se utiliza la técnica de grabación tradicional, y por motivos de logística la batería será realizada en un programa computarizado que simula a un baterista.

3.1.1 Estructura formal

Este tema se construyó sobre la forma; intro – A – estribillo – B – estribillo – desarrollo – C, tiene un pulso de 45 bpm., llevado en un compás de 6/8, el tema usa la combinación de dos escalas A menor y A menor armónico

3.1.2 Recursos Encontrados

El intro es simétrico consta de 20 compases, el antecedente es de 12 compases y se divide en 5 sub-frases 2+2+2+2+4. Además, se utilizó el recurso melódico de iniciar en anacrusa, al igual que la introducción del tema pobre barquilla mía. Por otro lado, el consecuente es de 8 compases además está dividido en 4 sub-frases 2+2+2+2. Como Recursos armónico se utiliza la progresión III/I -V7 – Vm – Im.

Lamentos Pobre barquilla mía

Inicio en anacrusa

Activar Windows

Figura 21. Comparación entre la creación inédita y el tema de análisis

El tema A es asimétrico tiene la duración de 7 compases, 4 de antecedente divididos en 2 sub-frases 2+2. La melodía inicia en anacrusa su direccionalidad es horizontal, además se utiliza un contrapunto de primera persona, y el fin de frase es femenino. Por otro lado, el consecuente es de 3 compases que se dividen en 3 sub-frases 1+1. La melodía inicia en anacrusa, tiene una direccionalidad descendente, además utiliza contrapunto de nota contra nota, es decir de primera persona, el fin de frase es masculino. Por último la progresión armónica es $I_m - III - V7 - I_m$.

Fin de frase femenino Fin de frase masculino

Figura 22. Comparación entre el antecedente y consecuente.

El tema B, es asimétrico tiene la duración de 13 compases, el antecedente es de 5 compases y se divide en 3 sub-frases 2+2+1. La melodía inicia en anacrusa, el fin de frase es femenino, pero se extiende hasta un tiempo fuerte, esta sección es una cita de consecuente del tema B de pobre barquilla mía. Por otro lado, el consecuente es de 8 compases y se divide en 4 sub-frases de

2+2+2+2. La melodía da inicio en anacrusa, utiliza contrapunto de primer grado y el fin de frase es femenino.

The image shows two musical staves. The left staff is titled 'Lamentos' and has measures 34 and 35. The right staff is titled 'Pobre barquilla mía'. In both staves, the final notes of the phrases are circled in orange. Below the staves, there is a text box with the text: 'Final Femenino que se extiende hasta un tiempo fuerte (masculino)'.

Figura 23. Final de frase femenino que se extiende hasta un tiempo fuerte o masculino.

El estribillo de este tema es una cita del estribillo o puente del tema barquilla mía, se cita dos aspectos la forma y la curva melódica. La duración de es de dos compases y la melodía tiene una direccionalidad horizontal.

The image shows two musical staves. The left staff is titled 'Lamentos' and the right staff is titled 'Pobre barquilla mía'. In both staves, a two-measure melodic phrase is circled in green. Below the staves, there is a text box with the text: 'Melodía repetitiva'.

Figura 24. Cita del estribillo del tema pobre barquilla mía.

3.2 Pantay (confusión)

Pantay es una palabra que proviene del kichwa y significa confusión. Siguiendo con la temática mortuoria, el compositor expresa la mezcla de la realidad con el imaginativo de perder un ser querido. Por otro lado, para dar una sensación de inestabilidad, rítmicamente se interpreta compases de amalgama. Cuenta con pasajes modales que se conjugan con la armonía tonal funcional encontrada en los temas de análisis.



Figura 25. Compas de amalgama.

3.2.1 Estructura formal

Para la segunda composición, hemos decidido tomar como referencia lo encontrado en el análisis musical del tema puñales, como se ha dicho en párrafos anteriores este tema es el arqueo tipo modelo para el yaraví criollo, puesto que cuenta con dos partes una, lenta y muy sentida seguido de parte más alegre. La forma de este tema es Intro (a - b)– A – estribillo – A – estribillo' – Coda (a – b – a').

3.2.2 Recursos encontrados

Intro, basándonos en la lo que propone el yaraví puñales, al combinar dos géneros uno rápido y uno lento, se ha decidido tocar el intro a ritmo de yumbo y yaraví, para seguir con esta temática de combinar distintos géneros. El pasaje tocado a ritmo de yumbo (antecedente) es asimétrico, llevado en un tiempo de 111bpm la negra, en un compás 3/8, tiene la duración de 5 compases, se divide en dos sub-frases 4 +1 y se toca tres veces, la armonía en este pasaje es modal.

Melódicamente se hace una cita de la melodía tocada en la introducción de puñales, es decir que la melodía tiene una direccionalidad libre ya que se mueve en arpegio por un acorde menor; raíz, una cuarta justa descendente, raíz nuevamente, una sexta mayor descendente y de esta una tercera mayor ascendente, finalmente una cuarta justa ascendente que nos lleva nuevamente la raíz de un principio., pero al ser tocada en un ciclo de 5 compases, nos da que, al iniciar cada ciclo, la melodía está en un lugar diferente, para finalizar esta sección se toca un ciclo de 3 compases los cuales se caracteriza por estar

dentro de la melodía tonal los cual es están armados sobre el siguiente ciclo armónico $V / IVm - IVm - III / IVm V7 / IV - IVm$. Esta armonía desemboca en el yaraví (consecuente) el cual es asimétrico tiene la duración de 3 llevados en un tiempo de 45bpm la negra con punto, en un compás de 6/8, se divide en dos sub-frases 1+2. Para concluir, el inicio melódico del antecedente es en anacrusa y el fin de frase es masculino, por otro lado, en el consecuente la melodía inicia en acéfalo y el fin de frase también es masculino.

Puñales
6/8
Dm
Raíz
4° justa des.
6° mayor desc.
3° mayor asce.

Pantay
3/8
Em
Raíz
4° justa des.
6° mayor desc.
3° mayor asce.

Figura 26. Comparación entre la creación inédita y el tema de análisis

El tema A toma elementos de la melodía tocada en el intro del tema pobre barquilla mía. Para comenzar inicia en anacrusa, la melodía es alternada debido a que se caracteriza por tener un motivo ascendente y otro motivo descendente. Por último, la melodía tiene un fin de frase femenino.

Pobre barquilla mía
Anacrusa
Tiempo fuerte
Final femenino
Movimiento melódico alternado

Pantay
Anacrusa
Final femenino
26
27
28
29
p
p

Figura 27. Elementos encontrados y aplicados en la composición kan kangi.

La coda al igual que en, el tema puñales hace creer que tiene independencia propia. Con esa idea en mente se ha decidido crear un pasaje con similares características cuenta con dos temas a y b se incrementa los *beat* por minuto llegando a 108 bpm la negra. El tema a es una cita melodía de la coda del tema puñales exactamente del tema a, con una variación rítmicamente en el segundo compa de la melodía; se extra una corchea.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is titled 'Puñales' and the bottom staff is titled 'Pantay'. Both staves are in treble clef and 6/8 time. The 'Puñales' staff has a key signature of one flat (Bb) and a tempo of 45 bpm. It features a melodic line with notes circled in green. Annotations include 'Inicio acéfalo' (green), 'Reducción rítmica' (blue arrow pointing to a note), 'Curva melódica' (orange), and 'Fin de frase femenino' (green). Chords are indicated above the staff: Dm, F, A7, F, A7, Dm. The 'Pantay' staff has a key signature of one flat (Bb) and a tempo of 45 bpm. It features a melodic line with notes circled in green. Annotations include 'Reducción rítmica' (blue arrow pointing to a note), 'Fin de frase femenino' (green), and dynamics markings: *mp*, *mf*, and *p*. Measure numbers 52, 53, 54, 55, and 56 are marked below the staff.

Figura 28. Elementos citados de la coda del tema puñales.

3.3 Yuyana (aceptar / pensar)

El segundo tema nace del compositor con el fin de expresar de la visión del mundo exactamente ese momento de reflexión después de la pérdida de un ser querido, *yuyana* en el idioma kichwa tiene la connotación de pensar. Por otro lado, tiene un tiempo de 45 bpm la negra con punto llevado en un compás de 6/8, está construido en la escala de; mi menor y mi menor armónico. Los grados armónicos usados son (Im – III – V7 – VI).

3.3.1 Estructura formal

Para esta composición Se ha tomado la forma del tema no me olvides, la cual es; intro – A – A – B – B – estribillo – C – C – D – D – estribillo – F – D – D – B – B y está construido sobre la misma progresión armónica de cada sección, con una ligera variación, la cual veremos más adelante.

3.3.2 Recursos encontrados

El intro es una melodía característica de un compás, la cual se ha encontrado en los tres temas analizados y sobre todo es utilizada en las mismas circunstancias en dichos temas, es decir se la encuentra en el intro y en los estribillos. Armónicamente se toca la progresión (I m - V7 – I m). Como se mencionó anteriormente la armonía es una cita del tema no me olvides.

Figura 29. Melodía característica, utilizada en el intro.

La progresión armónica en la que se basó el tema A es la siguiente (IV – III – V – I m). Esta melodía inicia en anacrusa y la primera vez que se toca esta es asimétrica ya que tiene la duración de 5 compases en un esquema de 2 + 3 y la segunda vez es simétrica cambiando a un esquema de 2 + 2. El consecuente utiliza un contrapunto de primera persona nota contra nota, el fin de frase es masculino.

Figura 30. Melodía asimétrica.

El tema B inicia en anacrusa, es una melodía simétrica compuesta por un esquema 2 + 2 , utiliza contrapunto de primera persona, tanto en el

antecedente como en el consecuente. La progresión armónica es $V7 - III - V7 - Im$ haciendo referencia a la sección B de la obra de análisis, no me olvides. AL igual que el tema no me olvides que utiliza el intro como estribillo, en esta obra se utiliza el mismo recurso la melodía del intro es la misma, generando movimiento al cambiar la instrumentación.

El tema C cita diferentes elementos melódicos del tema C de no me olvides. Entonces la melodía inicia en anacrusa, la direccionalidad es alternada, utiliza contrapunto de primera persona nota contra nota, el fin de frase es femenino. Por otro lado, la primera vez que se presenta esta melodía es asimétrica con la duración de 5 compases formando un esquema de 2 + 3, y la segunda vez que se expone es simétrica, el esquema es 2 + 2, es decir la melodía tiene la duración de 4 compases. Para esta sección la progresión armónica que se interpreta es $(VI - III - II_m / VI - II_b7 / IV)$. El tema D por otro lado nada hace una cita de la curva melódica del tema D de no me olvides, es decir la melodía en este pasaje tiende a descender. La progresión armónica es $(III - V7 - Im)$.

EL tema F a diferencia de los otros temas tan solo se toca una vez, este recurso es similar al que utiliza el dúo Benítez y Valencia en el tema F de la obra no me olvides. El tema inicia en anacrusa, tiene la duración de 4 compases en un esquema de 2 + 2 esto quiere decir que es simétrico, por último, el fin de frase es femenino.

3.4 Despedida

Desde el punto de vista del compositor, las despedidas son una mezcla de sentimiento, y nada mejor que el yaraví criollo para expresar esta mezcla de sentimiento, visto que, es en este y araví donde se conjuga una primera parte triste y lastimera seguido de una parte final en ritmo de albazo. Es así como este tema cuenta con dos partes; la primera tiene un tiempo de 45 bpm la negra con punto, y la segunda tiene un tiempo de 120 bpm las dos partes son llevadas en un compás de 6/8. Armónicamente se utiliza dos progresiones la primera $(VII - V7 - Im)$ y otra utilizada en la parte rápida $(Im - IV_m - II_b)$.

3.4.1 Estructura formal

Para esta obra se ha decidido modificar la forma del yaraví puñales. Como se puede ver en la imagen ¿? la forma de dicho yaraví, la cual comparada con la composición despedida se evidencia el cambio en primera parte más lenta y lastimera, y para la segunda parte más alegre, se forman dos melodías C y D. La composición despedida finaliza con una coda en tiempo lento igual al tiempo inicial la forma del tema despedida es la siguiente; intro – A – A – B - estribillo – C – D – C – outro.

3.4.2 Recursos Utilizados

Como se mencionó anteriormente, existe un motivo que se repite en las tres obras de análisis el cual llamaremos melodía común, esto con el fin de tener una referencia. Para esta composición se ha decidido utilizar dicho motivo en la melodía del bajo. El intro, es un pasaje modal, el cual consta de dos partes, el antecedente y el consecuente, para cada melodía hay un tratamiento diferente. En el antecedente, la melodía mencionada con anterioridad, es combinada a distancia de dos octavas, ya que es tocada en la voz más grave y en la voz más aguda, en pocas palabras se utiliza un contrapunto de primera persona a distancia de dos octavas. Ya en el consecuente se termina este movimiento y la melodía se limita hacer de base rítmica-armónica en la voz más grave.

The image displays a musical score in 8/8 time, divided into two systems. The first system, labeled 'Melodía común' in green, features a treble clef staff with a melody of eighth notes. A green oval highlights the first four notes, and a green arrow points to the right below the staff. The dynamic marking 'mp' is present. The second system, labeled 'Melodía a dos octavas de distancia' in purple, shows the same melody in the bass clef, two octaves lower. A green oval highlights the first four notes, and a green arrow points to the right below the staff. The dynamic marking 'mp' is also present. Between the systems, the text 'Contrapunto de primera persona' is written in orange. The chord 'Am' is indicated below the bass clef staff in the second system.

Figura 31. Antecedente de la obra despedida.

El tema A es tonal-funcional, ya que esta construido sobre una progresión armónica, (VI – V7 – Im), en este momento la melodía común comienza a moverse respetando el grado armónico en el que está. También cambia rítmicamente ya que se eliminan algunas notas, del patrón de la melodía común.

La progresión sobre la cual esta construido el tema B es la siguiente (III – II_b), es decir también es tonal-funcional. En este pasaje la melodía permanece en, el instrumento más grave, con una ligera variación al ligar la última corchea del segundo compa. La melodía tocada por la voz mas aguda es una cita rítmica de la melodía (a), tocada en la coda de la obra puñales.

The image shows two staves of musical notation. The top staff, labeled 'Puñales' and 'Cita rítmica', features a melody with chords Dm, F, A7, F, A7, and Dm. The bottom staff, labeled 'Despedida', shows a similar rhythmic pattern. An orange circle highlights a section labeled 'Disminución rítmica', and a purple circle highlights a section labeled 'Aumentación rítmica'.

Figura 31. Cita rítmica de la obra puñales.

El estribillo se optó por cambiar la melodía, manteniendo la rítmica, es en este pasaje cuando el tiempo se incrementa llegando a 120bpm, la negra con punto. Para el tema C y el tema D, se toman distintos elementos de la obra puñales, exactamente de la coda. Los elementos tomados son; la curva melódica, inicio en acéfalo y el fin de frase femenino. En este punto hay que aclarar que, para estos temas, se ha decidido añadir un compa al consecuente cambiando forma simétrica a una asimétrica. Finalmente se toca el otro del tema el cual es un a cita de los últimos cuatro compases del tema A de esta misma obra.

The image shows two staves of musical notation. The top staff, labeled 'Puñales' and 'Cita rítmica', features a melody with chords Dm, F, A7, F, A7, and Dm. The bottom staff, labeled 'Despedida', shows a similar rhythmic pattern. A green circle highlights a section labeled 'Inicio en acéfalo', and a purple circle highlights a section labeled 'Fin de frase femenino'. An orange line labeled 'Curva melódica' connects the two staves.

Figura 31. Elementos tomados de la obra puñales.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

EL dúo Benítez y Valencia con alrededor de 700 grabaciones en alrededor de 30 años de trabajo artístico, es indudable el aporte musical a la sonoridad ecuatoriana. Esta investigación realiza un estudio de los recursos utilizados al momento de interpretar el género del yaraví, con la finalidad de que el legado y el género antes mencionado, llegue a ser mayor mente conocido y difundido otros músicos que buscan practicar la música ecuatoriana.

- EL proyecto realiza un recorrido cronológico en el territorio del Ecuador, para rastrear los orígenes de la palabra yaraví. Levanta información histórica de la etimología del término yaraví y evolución cultural dentro del territorio del Ecuador o de lo que en su tiempo fue el Reino de Quito
- Gracias a la grabación fonográfica, el dúo Benítez y Valencia, registrar la influencia de la música autóctona en sus interpretaciones.
- En cuanto a las características musicales la música, la armonía utilizada por el dúo Benítez y Valencia esta basada sobre progresiones simples en la armonía tradicional o tonal -funcional.
- Entre los tres temas estudiados las formas son similares, tienden a repetir dos veces cada sección es decir cada tema; tema A dos veces, tema B dos veces, etc. Con excepción en el tema F de la obra no me olvides que tan solo aparece una vez.
- En cuanto a los aspectos armónicos en las tres obras predomina la tonalidad menor. También se puede encontrar que las tres obras utilizan la progresión, (III – V7 – Im).
- Basados en análisis de los yaravíes interpretados por el dúo Benítez y Valencia encontramos la repetición de un motivo melódico -rítmico que consta de 5 notas sobre un compás de 6/8, negra con punto seguido de 4 corcheas, respetando la siguiente disposición sobre una acorde menor, el cual toca la raíz, una cuarta justa descendente, raíz nuevamente, una sexta mayor

descendente y de esta una tercera mayor ascendente, finalmente una cuarta justa ascendente que nos lleva nuevamente la raíz de un principio.

- En el aspecto melódico encontramos el uso de distintas direccionalidades: horizontal, alternada, alternada y descendente, con elementos como inicios en anacrusa, las frases melódicas terminan de forma femenina.

- Se recomienda utilizar más portafolio del género yaraví grabado en la época de oro de la música nacional comprendida entre los 30's y 70'. Las cuales muestren los distintos recursos armónicos, melódicos y formales, los cuales mediante el análisis musical permitan entender a fondo el género del yaraví.

- El estudio de los distintos géneros desarrollados en la región del Ecuador, deben tener mayor importancia que el estudio de géneros extranjeros dentro de la carrera musical, por lo que se recomienda incluir en la jornada educativa un espacio dedicado exclusivamente al estudio de la música ecuatoriana, tanto en clases teóricas como en clase de instrumento.

- Al escribir obras populares en lenguaje musical, se complica ya que no se puede plasmar con fidelidad la interpretación deseada, debido a que existen características de dicha música que la escritura no puede determinar.

- La metodología para cumplir con el análisis, debe estar delimitada con claridad.

REFERENCIAS

- Cedeño, E. J. (29 de Diciembre de 2011). *SCRIBD*. Obtenido de SCRIBD: <https://es.scribd.com/doc/76751571/La-Musica-en-La-Epoca-Colonial>
- Godoy Aguirre, M. (2007). *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Quito: Corporación Editorial Nacional.
- Guerrero, F. P. (26 de Abril de 2010). *Memoria Musical del Ecuador*. Obtenido de Memoria Musical del Ecuador: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/04/breve-historia-de-benitez-valencia-una.html>
- Guerrero, F. P. (14 de noviembre de 2012). *Memoria Musical del Ecuador*. Obtenido de Memoria Musical del Ecuador: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/search/label/Segundo%20Luis%20Moreno>
- Gerrero Gutiérrez, P. (2004-2005). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana tomo II*. Quito: CONMUSICA.
- Guerrero, F. P. (23 de Octubre de 2018). *Memoria Musical del Ecuador*. Obtenido de Memoria Musical del Ecuador: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2018/10/los-yaravies-quitinos.html>
- Guerrero, J. A. (1876). *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*. Quito: BCE.
- Guerrero, J. A. (1883). Yaravies Quiteños. *Congreso de Americanistas*. Madrid: Imprenta de Fortanet.
- Guerrero, P. (1996). La Música en el Ecuador Panorámica de las Artes Musicales. En P. Guerrero Gutiérrez, *La Música en el Ecuador Panorámica de las Artes Musicales* (pág. 8). Quito: CONMUSICA.

Gutiérrez, P. G. (2004). *ENCICLOPEDIA DE LA MÚSICA Tomo II*. Quito: ConMusica.

La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875. (1876). Quito: BCE.

Moreno Andrade, S. L. (1996). *La Música en el Ecuador*. Quito: Porvenir.

Moreno, S. L. (1972). *Historia de la música en el Ecuador*. Quito: Talleres Gráficos .

Mullo Sandoval, J. (2006). *Música patrimonial del Ecuador*. Quito: Fondo editorial Ministerio de Cultura.

Núñez Sánchez, J. (2015). *Canta Como Yo canto*. Quito: Imprenta del Gobierno de Pichincha

Pérez de Arce, J. (Junio de 2018). *Resonancias: Revista de investigación musical*. Obtenido de Resonancias: Revista de investigación musical: <http://resonancias.uc.cl/es/N%C2%BA-37/flautas-arqueologicas-del-ecuador.html>

ANEXOS

Anexo 1. No me olvides, transcripcion

Score

No me olvides

Yaravi

Cristóbal Ojeda Dávila
Dúo Benitez y Valencia

lento $\text{♩} = 45$

Voice

6

6

11

11

16

16

21 **C**

21 F Bb Bb F

26 **D**

26 F F F A7 Dm

31 **2, 3**

31 Dm Dm A7 Gm Dm

36 **F**

36 Bb F Bb F

41 **G**

41 F F F A7 Dm

45 **B**

45 A F A7

49 **1.** **2.**

49 Dm Dm

Puñales

Yaravi

Ulpiano Benitez
Duo Benitez y Valencia

(♩=45)

Dm

A

5 B \flat F A7 Dm F A7

10 Dm

B

14 F

20 B \flat F A7 Dm F A7 Dm 1.

26 (♩=89) ALbazo 2.

a

31 Dm F A7 F A7 Dm

35 B \flat B \flat F F A7

Anexo 3. Pobre barquilla mía (Nuñez Sanches, 2015 p.137).

Score

Pobre barquilla mía

Yaravi

Areglo: Dño Benítez y Valenica
Letra: Félix Lope de Vega y Carpio

(♩=45) Gm B♭ D7 Gm D.S. al Coda

The musical score is written in G minor, 8/8 time, with a tempo of quarter note = 45. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature. The tempo marking is (♩=45). The first staff contains the first four measures, ending with a double bar line and the instruction 'D.S. al Coda'. The second staff starts at measure 5 and contains measures 5 through 8. The third staff starts at measure 9 and contains measures 9 through 12. The fourth staff starts at measure 14 and contains measures 14 through 17. The fifth staff starts at measure 18 and contains measures 18 through 20. The sixth staff starts at measure 21 and contains measures 21 through 24, ending with a double bar line and the instruction 'Go To Measure 1'. Chord symbols are placed above the staff: Gm, B♭, D7, Gm, B, F, B♭, F, B♭, B♭, Gm, D7, Gm, B♭, D7, Gm.

5 A Gm B

9 Gm B♭ D7 Gm B

14 B♭ F B♭ F

18 B♭ B♭ Gm D7

21 Gm B♭ D7 Gm Go To Measure 1

Anexo 4. Fonogramas y partituras de las obras propias.

<https://drive.google.com/open?id=14LPw37m2kRqFuTLt24BTF-suN4aT8O8L>

