



ESCUELA DE MÚSICA

EL ZAMBICEÑO: CREACIÓN DE TRES COMPOSICIONES BASADAS EN  
EL ANÁLISIS COMPOSITIVO DE: “LOS PUMISACHOS”, “LOS  
SECRETOS DEL TOLALÁ” Y “ELEGÍA A LA SERRANÍA”, DEL  
COMPOSITOR MESÍAS CARRERA.

AUTOR

XAVIER ANTONIO BRAVO RODRÍGUEZ

AÑO

2020



ESCUELA DE MÚSICA

EL ZAMBICEÑO: CREACIÓN DE TRES COMPOSICIONES BASADAS EN EL ANÁLISIS COMPOSITIVO DE: “LOS PUMISACHOS”, “LOS SECRETOS DEL TOLALÁ” Y “ELEGÍA A LA SERRANÍA”, DEL COMPOSITOR MESÍAS CARRERA.

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 Yáñez

Autor

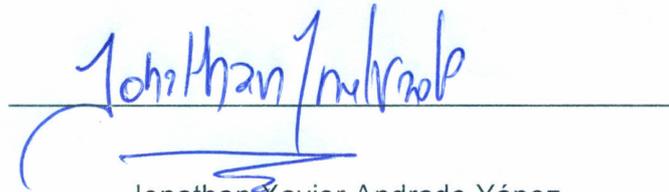
Xavier Antonio Bravo Rodríguez

Año

2020

## DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, El Zambiceño: Creación de tres composiciones basadas en el análisis compositivo de: "Los Pumisachos", "Los secretos del Tolalá" y "Elegía a la Serranía", del compositor Mesías Carrera, a través de reuniones periódicas con el estudiante Xavier Antonio Bravo Rodriguez, en el semestre 2020-10 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 Yánez

1719814830

## DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, El Zambiceño: Creación de tres composiciones basadas en el análisis compositivo de: "Los Pumisachos", "Los secretos del Tolalá" y "Elegía a la Serranía", del compositor Mesías Carrera, del estudiante Xavier Antonio Bravo Rodríguez en el semestre 2020-10, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".



Lenin Guillermo Estrella Arauz

1711933695

## DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

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

*Xavier Bravo*

---

Xavier Antonio Bravo Rodríguez

1804134995

## **AGRADECIMIENTOS**

A Jaime Díaz, Luciano y Andrés Carrera por haberme aportado con valiosa información para este trabajo.

## **DEDICATORIA**

A Oswaldo, Alba, Emilia, Andrés,  
Andrea, Freddy, Berenice, los  
ejes de mi vida.

## RESUMEN

Este proyecto aborda la composición de tres obras basadas en el análisis de elementos melódicos y armónicos encontrados en tres obras de Mesías Carrera: “Los Secretos del Tolalá”, “Elegía de la Serranía” y “Los Pumisachos”. El caso de Mesías Carrera llama mucho la atención debido a que compuso más de 800 obras de diversos estilos y géneros como: misas, danzantes, san juanitos, yumbos, cumbias, albazos, aires típicos, pasillos, entre otros.

Uno de los objetivos plantea la necesidad de exponer algunos elementos estilísticos del Danzante y San Juanito que permita elaborar un análisis que corrobore con el estilo y las diferencias que se encontrarán entre las composiciones “Danzante 1”, “Danzante 2” y “San Juanito” y las composiciones de Mesías Carrera.

Mediante el método de investigación documental se obtuvo información relevante a la vida de Mesías Carrera al entrevistar a Jaime Díaz y Luciano Carrera. De igual manera se acudió a libros escritos por Mesías Carrera en los que brinda más información relacionada a su vida personal, vida artística, investigaciones referentes a la historia de Zámboza y su cultura.

El análisis de las obras se enfoca en: forma, fraseología, direccionalidad, interválica, armónica (grados de la escala, relación acorde /escala y acorde/tonalidad). Los elementos hallados en “Los secretos del Tolalá”, “Elegía de la Serranía” fueron aplicados en “Danzante 1” y “Danzante 2”, mientras que los elementos hallados en “Los Pumisachos” se aplicaron en “San Juanito”.

## ABSTRACT

This project addresses the composition of three works based on the analysis of melodic and harmonic elements found in three Mesias Carrera's works: "Los Secretos del Tolalá", "Elegía de la Serranía" y "Los Pumisachos".

The case of Mesías Carrera draws attention because he composed more than 800 works among several music styles and genres like: misas, danzantes, san juanitos, yumbos, cumbias, albazos, aires típicos, pasillos, and others.

One of the objectives raises the need to expose some stylistic elements of Danzante and San Juanito so that, a comparative analysis could be made in order to verify the style and differences between Carrera's works and "Danzante 1", "Danzante 2" and "San Juanito".

Important information about Mesias Carrera's life was obtained through documentary method by interviewing Jaime Diaz and Luciano Carrera. Likewise, some research was done on books written by Mesias Carrera on which he provides more information about his personal and artistic life, as well as his investigations on Zambiza's history and culture.

The works analysis focuses on: form, phraseology, directionality, intervalic, harmonic (scale degrees and the relation between chord/scale and chord/tonality). The elements found on "Los secretos del Tolalá" and "Elegía de la Serranía" were applied on "Danzante 1" y "Danzante 2", while the elements found on "Los Pumisachos" were applied on "San Juanito".

## INDICE

Introducción.....	1
1 Descripción del Proyecto .....	3
2 Fundamentación Teórica .....	4
2.1 Biografía de Mesías Carrera.....	4
2.2 Vida Musical de Mesías Carrera.....	5
2.3 Obras y composiciones .....	6
2.4 Zámbezita .....	7
2.4.1 Historia .....	8
2.4.2 Festividades.....	10
2.4.3 Leyendas de Zámbezita .....	11
2.4.4 Artistas de Zámbezita .....	13
3 Realización del proyecto.....	14
3.1 Generalidades del Danzante .....	14
3.2 Generalidades del San Juanito.....	16
3.3 Elementos del Análisis .....	17
3.3.1 Nomenclatura .....	18
3.4 Análisis “Elegía de la Serranía” .....	23
3.4.1 Macroforma.....	23
3.4.1.2 Frases .....	25
3.4.2 Microforma.....	28
3.4.2.1 Direccionalidad.....	28

3.4.2.2	Interválica.....	31
3.4.2.3	Armónico.....	35
3.5	Análisis “Los secretos del Tolalá” .....	38
3.5.1	Macroforma.....	38
3.5.1.1	Forma.....	39
3.5.1.2	Frases .....	40
3.5.2	Microforma.....	43
3.5.2.1	Direccionalidad.....	43
3.5.2.2	Interválica.....	45
3.5.2.3	Armónico.....	47
3.6	Análisis “Los Pumisachos” .....	49
3.6.1	Macroforma.....	49
3.6.1.1	Forma.....	50
3.6.1.2	Frases .....	52
3.6.2	Microforma.....	55
3.6.2.1	Direccionalidad.....	55
3.6.2.2	Interválica.....	58
3.6.2.3	Armónico.....	61
3.7	Composición de los temas con elementos analizados.....	64
3.7.1	Composición “Danzante 1” .....	64
3.7.1.1	Sinopsis.....	64
3.7.1.2	Macroforma.....	64

3.7.1.3	Microforma .....	67
3.7.2	Composición “Danzante 2” .....	70
3.7.2.1	Sinopsis.....	70
3.7.2.2	Macroforma.....	70
3.7.2.3	Microforma .....	72
3.7.3	Composición “San Juanito” .....	75
3.7.3.1	Sinopsis.....	75
3.7.3.2	Macroforma.....	75
3.7.3.3	Microforma .....	79
4	Conclusiones y Recomendaciones .....	83
4.1	Conclusiones.....	83
4.2	Recomendaciones.....	85
ANEXOS	.....	88

## Introducción

En este texto se trabajará el análisis de tres composiciones del músico Mesías Carrera. La investigación realizada tendrá un enfoque cualitativo e investigativo documental. Para iniciar el texto, la primera parte abordará la biografía personal y artística de Mesías Carrera abordando distintos tópicos referentes a su infancia, sus maestros, sus actividades musicales y sus creaciones. La elaboración de esta sección estará respaldada con registros familiares, entrevistas y algunas fuentes bibliográficas escritas por el mismo Carrera y otras fuentes como: “La Enciclopedia de la música ecuatoriana” (Guerrero, 2002) principalmente. También se describirán algunos datos generales de Zámboza como su ubicación, fundación, costumbres y festividades y la importancia de Zámboza en la vida de Carrera. La información entregada en esta parte del texto estará respaldada por varios textos y entrevistas que corroboran la información histórica que se presenta en este escrito. La principal fuente será “Historia de Zámboza” (1990) escrito por Mesías Carrera junto a Frank Salomon. En la segunda parte se expondrán y analizarán las obras: “Los secretos del Tolalá”, “Elegía de la Serranía” y “Los Pumisachos”. Dichas obras serán sometidas a análisis de forma, direccionalidad, frases e interválica empleando elementos de los textos : “Musical Form, forms formenlehre” (Caplin, Hepokoski, Webster, 2009); “Análisis formal de la música popular: la oración y sub-tipos en ejemplos seleccionados del tango, folklore y rock argentinos y para la melodía y armonía” (Martinez, 2012); “Escuchar y escribir música popular” (Espel, 2009); “Elementos del análisis schenkeriano” (Sans, s.f.); y análisis armónico basado en el texto “Armonía Funcional” (Claudio Gabbis, 2006). El objetivo general consiste en crear tres composiciones basadas en el análisis de: “Los Secretos del Tolalá”, “Elegía a la Serranía” y “Los Pumisachos” del compositor ecuatoriano Mesías Carrera. Para cumplir con este objetivo se han diseñado objetivos específicos como: crear un contexto histórico alrededor de la vida del compositor Mesías Carrera; describir las características generales del San Juanito y el Danzante; analizar los

elementos estilísticos hallados en “Los secretos del Tolalá”, “Elegía de la Serranía” y “Los Pumisachos”; Aplicar los elementos analizados a tres composiciones.

## 1 Descripción del Proyecto

El presente trabajo tendrá un enfoque cualitativo e investigativo documental. Buscará identificar elementos de forma, armónicos y melódicos encontrados en: “Elegía a la Serranía”, “Los Secretos del Tolalá” y “Los Pumisachos” del compositor Mesías Carrera empleando metodología investigativa. Dichos elementos serán obtenidos a través de análisis y categorización de la información hallada para posteriormente aplicarlos en tres nuevas composiciones.

Para ello, se iniciará recopilando material referente a la historia y vida artística de Mesías Carrera por medio de entrevistas semiestructuradas a familiares y allegados al compositor e investigación de bibliográfica relacionada al mismo. De esta manera se esperan obtener respuestas puntuales a las preguntas planteadas y se dará libertad al entrevistado para que profundice en cualquier tema que él crea conveniente mencionar sobre el compositor. En tales entrevistas se tomará notas de campo y se documentará en video/audio/imagen las entrevistas y documentos escritos para posteriormente categorizarlos.

Se analizará la forma, direccionalidad, interválica y armonía de las obras “Elegía a la Serranía”, “Los Secretos del Tolalá” y “Los Pumisachos” basados en los textos: “Elementos del Análisis Schenkeriano” (Sans, s.f.); “Armonía Funcional” (Gabbis, 2006) y “Escuchar y escribir música popular” (Espel, 2009); “Escuchar y escribir música popular” (Espel, 2009) y “Musical Form, forms formenlehre” (Caplin, Hepokoski, Webster, 2009).

Por último, se iniciará el proceso compositivo en el que se emplearán los elementos hallados en los análisis de “Elegía a la Serranía”, “Los Secretos del Tolalá” y Los “Pumisachos”. Del resultado compositivo se obtendrán 3 audios.

## 2 Fundamentación Teórica

En esta sección se abordará información relevante a la vida personal y artística de Mesías Carrera, al igual datos acerca de sus obras y composiciones, su lugar de origen, Zámbez del cual que se expondrán datos sobre su historia, festividades, y leyendas.

### 2.1 Biografía de Mesías Carrera

Manuel Mesías Carrera Carvajal nació el 4 de diciembre de 1923 en la parroquia de Zámbez ubicada en la provincia de Pichincha. Fue el decimosegundo y único hijo varón de Manuel Carrera Hinostroza y Rosa Cristina Carvajal, quienes se dedicaban a la agricultura y crianza de animales (Pumisacho, 2019, p.11). Al haber culminado sus estudios primarios y dada su aptitud musical, sus padres lo enviaron a Quito para que estudiara música. Sus estudios se vieron interrumpidos por el fallecimiento de su madre, y posteriormente retomados con otros instructores (Guerrero, 2017, párr.3). En 1943 ingresa al servicio militar y es enviado a la costa ecuatoriana, al cabo de 11 meses, regresó a Quito siendo el primer zambiceño en servir a su patria. A su regreso conoció a su futura esposa, Flora María Galarza Tufiño, con quien contrajo nupcias en 1944 y procreó ocho hijos (Pumisacho, 2019, p.12).

- Mientras desempeñaba distintas labores musicales para subsistir como maestro de capilla, instructor, director coral y compositor también investigó y escribió varios libros entre los cuales figuran:
- Biografía del maestro Miguel Jaramillo (1960)
- Folklor Zambiceño autóctono (1978)
- Zámbez Historia y cultura popular (primera edición en 1990 y segunda en 2006 con bajo el título de “historia cultura y música ancestral de Zámbez”)

- La música en Zámbez (1994)

Forjó una amistad muy cercana con Segundo Luis Moreno, quien lo alentó a recopilar información de Zámbez alrededor de los años de 1954 - 1955, afirma Luciano Carrera (2019, 5:30 min). Su labor como historiador iniciaría en esa época para años más tarde escribir los ya mencionados. Por otro lado, Díaz asevera que Mesías Carrera fue uno de los primeros mestizos en recibir la apertura de los "Taitas", quienes eran los ancianos indígenas de la parroquia, y de este modo logró recopilar información histórica trascendental de Zámbez. Uno de estos estudios permitió dar a conocer en 1973 la fecha exacta de la fundación de Zámbez: 11 de febrero de 1583. Mesías Carrera falleció el 31 de diciembre del 2016.

## 2.2 Vida Musical de Mesías Carrera

Desde muy temprana edad inició su labor compositiva, sus primeras composiciones datan de 1937, en ese entonces Carrera tenía 14 años (Pumisacho, 2019, p.8). Al mudarse a Quito, residió en la casa de su primer maestro, Rafael Navas, un músico que tenía una orquesta de cámara con la cual realizaba presentaciones en grandes fiestas y especialmente atendía eventos religiosos, él impartiría a Carrera clases de piano y lectura (Carrera, 2019, 2:50 min). Esta formación le permitió ser maestro de capilla, actividad con la cual permutó por distintas parroquias de Quito a través de los años.

Cuando se fundaba la banda del pueblo, llegaría Miguel Jaramillo y estructuraría la banda de Zámbez a mediados de los años 50. Luciano Carrera afirma que:

(...) nosotros hicimos ensayos aquí y le llamábamos reposos. Después de cada reposo, el señor Jaramillo venía unos 3 días a pasar aquí, pasaba con él hasta la hora que les daba sueño, de repente, si me

acuerdo yo tenía unos 4 años mi papá regresaba 5 de la mañana, 6 de la mañana y en ese momento mi papá aprendía con la instrumentación, composición y todo lo que es, digamos la organización de banda. Aprendió mucho con este señor Jaramillo, y bueno pues, mi papá siguió componiendo cosas, temas religiosos y también de la música nuestra (...). (Carrera, 2019, 4:35 min).

Otros maestros que tuvo fueron Julio Dávalos, Reinaldo Suárez y Segundo Luis Moreno, con quien forjaría una estrecha amistad. Luciano Carrera considera que la recomendación dada por Segundo Luis Moreno a su padre de investigar la música del lugar, en todo sentido fue una buena recomendación. El mismo Moreno, visitó Zámbez en reiteradas ocasiones y constató la belleza cultural del lugar. (Carrera, 1990, p.14).

La primera referencia que tuvo Frank Salomon antes de contactar con Carrera fueron escritos antes de la década de los 70. A la llegada de Salomon, repetirían la investigación que Carrera ya había elaborado, pero esta vez con un proceso más técnico que serviría para estructurar el libro "Historia y cultura de Zámbez" (1990).

Su aporte a otros músicos zambiceños fue notorio, el mejor ejemplo es la agrupación Jayac, la cual tiene una carrera artística de 30 años. Su primer disco fue dedicado a su mentor, Mesías Carrera, quien los instruyó en distintos ámbitos y les entregó obras algunas obras para que las interpretaran. Sus creaciones reposan en distintos cuadernos que fueron escritos a mano por su autor y sobrepasan en número las 800 composiciones de diversos estilos que incluyen: pasillos, danzantes, yaravíes, yumbos, chilenas, albazos, san juanitos entre otros de acuerdo a Yamaina Pumisacho (2019, p. 8) y Luciano Carrera (2019).

### **2.3 Obras y composiciones**

Mesías Carrera llevaba consigo una especie de cuadernillo al que lo llamaba “Prontuario” para tomar notas, ya sean musicales, historias, ideas u otras. Entre sus obras más destacadas, Luciano Carrera y Jaime Díaz (2019, 22:30 min) coinciden en nombrar: Gratos Recuerdos, Los Pumisachos, Los Huacas y La Zambiceña como obras notables de carrera. La particularidad de La Zambiceña radica en el hecho de que tal obra yacía olvidada e inconclusa entre papeles y de vez en vez era interpretada por Mesías Carrera, (quien la concluyó y arregló) y su hijo Luciano. Posteriormente se lo entregó al grupo Jayac para que la grabaran en su tercer disco. Hoy en día, “La Zambiceña” goza de amplia popularidad, y es considerada una insignia de Zámiza y de la música popular ecuatoriana, siendo versionada por varias agrupaciones en distintos estilos y con el texto modificado.

Todas las composiciones de Carrera tenían un propósito, una dedicatoria con alguna historia detrás, su obra “Los Pumisachos” cuenta sobre una familia de apellido Pumisacho que fueron guerreros y sirvieron a Atahualpa y Rumiñahui (Carrera, 2019, 23:34 min). En el catálogo de composiciones que se puede encontrar en su libro la Música en Zámiza, hay composiciones que no constan en dicho catálogo como: Elegía a la Serranía y Los secretos del Tolalá, tales que pertenecen a uno de sus libros de composiciones y junto al catálogo existente en Música de Zámiza (245) sumadas al titulado “Travesuras del 88-93” sumarían 345.

## **2.4 Zámiza**

Zámiza es una parroquia ubicada al noreste de la ciudad de Quito cuenta que con una población de 4.017 habitantes según el último censo realizado en el 2010 (INEC, 2019). Su crecimiento poblacional no ha sido cuantioso desde 1974 cuando Zámiza tenía 2.258 pobladores (Carrera, 1994, p. 19). Esta parroquia es muy conocida por dos cosas: los artistas que han nacido en ella y la estación de basura de Zámiza. De los artistas es posible citar al mismo Mesías Carrera, su hijo Luciano Carrera Galarza, Jaime Díaz, Vinicio Díaz, Saulo Díaz, miembros fundadores del grupo Jayac; por otro lado, la estación de

basura de Zámbriza ha sido un lugar icónico que generó cambios positivos y negativos para la población del lugar.

#### 2.4.1 Historia

El origen etimológico de la palabra Zámbriza responde a la unión de dos sílabas de origen indígena, *tsan* que significa punta o morro en el dialecto Maya Kakchiquel y *piza* que significa arbusto de hojas amargas o carrasca en quichua. El resultado *tsan piza*, que suena similar a *zanbiza*, y por correcciones ortográficas se antepone la b labial a la consonante m, dando como resultado Zámbriza.

Este sitio fue predilecto para los primeros habitantes de la zona debido a las fuentes de agua cristalina circundantes, la fertilidad del suelo y el clima. Los primeros pobladores, provenían de América Central y eran ascendencia Maya. Existía un importante asentamiento comandado por el cacique Suquillo, que inconformes con la llegada de los incas, cinco mil indios fueron asesinados en una quebrada de Pomasqui (Carrera, 1990, p. 16).

Su fundación eclesiástica fue el 11 de febrero de 1583 bajo el nombre de San Miguel de Zámbriza, en honor al arcángel San Miguel. Desde la colonización española algunos nativos de estirpe obtuvieron títulos honoríficos como alcalde y gobernador por parte de las autoridades, gracias a este sistema se ha conseguido varias mejoras, afirma Carrera (1990, p.22).

Algunos acontecimientos importantes fueron:

- Cuenta con agua potable (1931)
- Construcción del edificio de la escuela fiscal “Pedro Luis Calero” (1950)
- Inauguración de vía carrozable que conecta Zámbriza con Quito (1951)
- Inauguración del parque central (1970)
- Inauguración de campo deportivo (1972)

- Perforación del pozo del Inca que provee agua hasta la actualidad a Zábiza (1974)
- Inauguración del Jardín de infantes “Froilán Serrano” (1977)
- Zábiza cuenta con luz eléctrica permanentemente (1977)

Mesías Carrera refiriéndose al estado de los carreteros y constantes cortes de agua menciona:

Es lamentable que un servicio de tanta importancia sea interrumpido por la irresponsabilidad de ciertos elementos que explotan las minas de piedra en el trayecto, Inca-Zábiza, porque con sus carros o máquinas pesadas rompen la tubería a cualquier momento además las temporales suspensiones de la fuerza eléctrica, nos priva de este líquido indispensable.

La vía que une El Inca a Zábiza es empedrada, pero en el sector de las minas, es cubierta con el material desechado por ellas; los carros que transportan material del carretero, destruyen constantemente el camino. El carretero que une Zábiza con Cocotoc, Gualó, Llano-Chico, Calderón, no es empedrado, los carros transitan con dificultad. Lo inadmisibles es que estando ubicadas nuestras parroquias Zábiza y Nayón cerca a Quito no dispongan de una vía carrozable que las una estando entre sí, a unos 400 metros de distancia en línea recta. (Carrera,1990, p. 25-26).

Luciano Carrera corrobora la información escrita por su padre y añade que la falta de transporte y el difícil acceso a Zábiza era causal para que su padre residiera en la casa de su primer maestro en Quito mientras tomaba sus primeras lecciones, y que el mismo Luciano Carrera en su adolescencia tuvo que residir en Quito mientras estudiaba en el Conservatorio Nacional de Música por la dificultad que representaba volver a Zábiza.

Uno de los miembros fundadores de Jayac, Jaime Díaz, recuerda igualmente la travesía que representaba salir de Zámbez. Con la llegada de la estación de transferencia de basura existió la vinculación de Zámbez con el mismo. Sin embargo, Jaime Díaz señala:

(...) el basurero de Quito nunca fue en Zámbez, nunca estuvo en Zámbez, nunca perteneció a Zámbez. En realidad, el basurero estaba ubicado en el barrio Monteserrín, es decir en el patio trasero del barrio de Monteserrín, pero para la gente de la ciudad era más fácil decir que el botadero era el de Zámbez.” (2019, 10:00 min).

El impacto de la estación de basura trajo consigo roedores y algo de inseguridad, el paso de los pobladores cerca de la estación era inevitable si deseaban salir de su parroquia y dirigirse a Quito. Díaz igualmente señala que, de alguna forma, jóvenes zambiceños secuestraron algunos camiones de basura para poder demandar la construcción de un carretero decente para Zámbez y obtuvieron una respuesta positiva por parte de las autoridades que procedieron a construir una vía con mejores que una Zámbez con Quito.

#### **2.4.2 Festividades**

Entre todas las festividades que hay en Zámbez se destacan 3 que son las más importantes según Díaz (2019, entrevista): fiesta de parroquialización celebrada el 11 de febrero, fiesta de la aparición de San Miguel en Cruzloma celebrada el 8 de mayo y fiesta de San Miguel celebrada a nivel mundial el 29 de septiembre.

Dentro de estas festividades el padre Froilán Serrano Romero, fue una de las personas que se encargaría de investigar sobre el pueblo, consultando a los autóctonos, puntualmente a la gente de mayor edad y a Mesías Carrera sobre las costumbres del pueblo. Tal investigación dio como resultado, la recuperación y ejecución de una fiesta, la cual Jaime Díaz (2019, 2:39 min) dice no recordar con exactitud.

### **2.4.3 Leyendas de Zámbriza**

#### **La Piedra Yumba**

La quebrada del Tolalá que algunos zambiceños la conocen como “Tulalá” y que posteriormente su pronunciación fue corregida por historiadores existe una piedra inmensa llamada “La Piedra Yumba”. Cuenta la leyenda que había una mujer hermosa completamente desnuda (llamada la Yumba) que dejaba a los hombres locos cuando estos intentaban pasar al lado de esta piedra (Díaz, 2019, 13:22 min).

Mesías Carrera experimentó una historia relacionada a la Yumba de primera mano llevado por la curiosidad. Cerca del Tolalá se sentó a recordar a su padre y meditar sobre lo bello y hermoso que era la naturaleza, mientras escuchaba de fondo el canto de todas las aves del lugar. Posteriormente volvió a su casa y comentó a su familia lo que vivió en el Tolalá. Pasadas las horas, al no poder conciliar el sueño, Carrera dispuso su atención a la lectura, y en un momento al quitar la mirada del libro observó a una mujer completamente desnuda exceptuando su parte íntima que estaba cubierta con plumas y aparte ella llevaba una corona de plumas. Esta mujer era la Yumba, y atrás de ella vio a un hombre alto, conocido como el Yumbo (Carrera, 1990, p. 5 -53).

#### **Aparición de San Miguel**

La leyenda cuenta que, a un comerciante, que salía de Zámbriza con carrozas y animales de arrastre a realizar sus actividades en otros lugares. El comerciante necesitaba cruzar una quebrada, pero la crecida de agua no le permitía pasar y este se sentó a esperar que el agua baje. De repente se le apareció un señor alto en un caballo blanco para ofrecerle su ayuda, preguntándole ¿Qué era lo que necesitaba? El comerciante le contó que se estaba esperando. El dueño del caballo blanco le dijo que le ayudaría a pasar y de repente hizo que la corriente de agua disminuya, permitiéndole pasar al comerciante. Posteriormente entablaron una breve charla y el dueño del caballo blanco le dijo que se verían el domingo en la misa de las 12. El comerciante fue para encontrarlo y nunca llegó. Al ingresar a la iglesia vio al mismo hombre en uno

de los altares, era San Miguel quien se le había aparecido. Esta leyenda da lugar a la fiesta del arcángel San Miguel el 8 de mayo en Zámbriza.

### **El duende**

Jaime Díaz (2019, 14:50 min) relata que, al aguatero de la ciudad, Don Luis Ocaña, ya fallecido, era el aguatero de la ciudad. Su labor consistía en limpiar los socavones para que el agua pudiera llegar a la parroquia. Cuando Don Luis terminaba su trabajo, regresaba a la parroquia y se encontraba con la novedad de que el agua no bajaba. Don Luis comentaba que el duende era un fantasma, o algo por el estilo, del que decidió hacerse amigo porque que era muy juguetón. Solía llevarle cigarrillos de marca *Full* sin filtro y el duende dejaba de taparle el paso de agua.

Mesías Carrera, por otro lado, escribió sobre el aguatero lo siguiente:

Volvía a limpiar normalizando el viaducto y se trasladaba al otro lado de una quebrada profundo a esperar el agua, pero esta a no llegaba. Impaciente, rascándose la cabeza espiaba al otro lado de la quebrada, ¿qué divisaba?; Al duende haciéndole señas inconvenientes y riéndose a carcajadas. Otras veces le tiraba piedras, le escondía el saco o poncho; en fin, le hacía mil fechorías. Para tener la aprobación del duende optó aconsejado por alguien llevar cajetillas de cigarrillos, aguardiente y otras cosillas que no recuerdo y ubicarlas en las bocas de los socavones, porque aunque usted no lo crea, con estas dejaba de molestarle temporalmente, para después de un tiempo reiniciar sus travesuras las cuales enfadaban a nuestro aguatero quien se veía obligado a entregarle constantemente obsequios al duende, para que le dejarle tranquilo, por lo menos hasta adquirir nuevas ofrendas. (Carrera, 1990, p. 129- 130).

#### **2.4.4 Artistas de Zámbez**

##### **Luciano Carrera**

Luciano Carrera, es el hijo de Mesías Carrera, flautista con formación clásica y pedagogo. Fue director del Conservatorio Nacional de música y es el creador de la Orquesta de Flautas del Ecuador, actualmente tal orquesta cuenta con 14 músicos que interpretan distintos arreglos de música tradicional ecuatoriana y principalmente música clásica.

##### **Jayac**

Agrupación de música folklórica creada en 1989 bajo la tutela de Mesías Carrera. Su popularidad en el Ecuador está fuertemente establecida luego de varias producciones discográficas que les ha permitido tocar varias veces en Europa. Sus miembros fundadores son zambiceños: Jaime Díaz, Saúl Díaz y Vinicio Díaz.

##### **Banda de Zámbez**

Zámbez tenía la necesidad de contar con una banda propia, esta necesidad surgió luego de que en 1942, la parroquia había contratado los servicios de una banda de otra parroquia y esta no llegó dar sus servicios. Es así como Daniel Tufiño, un terrateniente político de Zámbez dio la iniciativa de crear una banda de música. Al principio se juntaron muchos jóvenes y pocos adultos, y Daniel Tufiño viajó a Quito en búsqueda de un maestro y se encontró a Miguel Jaramillo, en ese entonces era profesor del Conservatorio Nacional de Música. Desde el 1 de septiembre de 1942 inició la enseñanza musical en Zámbez y a escasos dos meses tuvieron su primera presentación con un repertorio de 4 temas (Carrera, 1994, p. 13-14).

### 3 Realización del proyecto

En esta sección se expondrán algunas Ges del Danzante y San Juanito, posteriormente se presentará el análisis de forma, frases, direccionalidad, intervalos y armonía de “Los Secretos del Tolalá”, “Elegía de la Serranía” y “Los Pumisachos”.

#### 3.1 Generalidades del Danzante

Las características musicales del danzante son explicadas en “Recuperación del patrimonio intangible del Ecuador; El danzante, El yumbo, El sanjuanito, La tonada” (Pazmiño, 2012); “Seis cuadros vernáculos para piano” (Salgado, 2012) y “La música en el Ecuador” (Moreno, 1996). En este último texto, Moreno explica el origen geográfico del danzante: “Esta danza autóctona - cuyo primer número es el que queda transcrito bailan los danzantes de Yaruquíes, Cacha y demás poblaciones de la provincia de Chimborazo - antiguo reino de Puruhá” (1996, p.39).

Es el origen preincaico del danzante, y como su nombre indica, es una danza y música perteneciente a los indígenas y mestizos del actual Ecuador. Su origen es prehispánico y su localización está centrada, en una buena parte de la región interandina (Guerrero, 2002 p.532). Por otro lado, Luis Humberto Salgado complementa lo previamente hallado y detalla una de las características musicales del danzante:

El danzante tiene sus orígenes en la época preincaica. Es una danza ritual que acompañaba los cultos religiosos de adoración al Sol. Se lo utilizó en las fiestas del Inti Raymi, y posteriormente durante las celebraciones de Corpus Cristi. En compás de 6/8, la célula rítmica que caracteriza al danzante de Salgado, está constituida de un valor corto seguido de un valor largo (ritmo trocaico). (Salgado, 2012, p.3).

Más detalles rítmicos y melódicos del danzante son detallados por Pablo Guerrero entre los que destacan la asimilación de música ancestral por parte de los mestizos que estandarizaron este ritmo cuadrando su acompañamiento con una nota larga y una corta (negra corchea- negra corchea, escribiéndolo en 6/8); las melodías de este género, como herederas de ese ancestro indígena, generalmente se desenvuelven dentro de un discurso musical pentafónico (escala pentafónica, re menor: *re, fa, sol, la, do*, por ejemplo) (Guerrero, 2011, párr. 1).

Pablo Guerrero también menciona que a finales de la década de 1950 es cuando se establece la rítmica que diferencia al danzante del yumbo mestizo (2002, p.538). En su investigación sobre el danzante, Pablo Guerrero, analizó composiciones del musicólogo Segundo Luis Moreno, realizadas en compás binario compuesto, y halló que existían danzantes compuestos con rítmica de yumbo, lo que indica que el danzante no tenía una rítmica única, si no, que se definía como danzante, a más de a los bailarines, a las piezas musicales que ellos interpretaban en las fiestas indígenas (2002, p.538).

Por otro lado, Segundo Luis Moreno en sus anotaciones, luego de haber transcrito y compuesto danzantes describe:

La melodía de esta danza ha sido enriquecida con el 2do grado de la gama -que carece la pentafónica- al mismo tiempo que se ha introducido pequeños cambios en la línea melódica, que en nada afecta la modalidad indígena. (...) Conviene fijar la atención en la 7mo grado de la escala, que se conserva menor tanto en la melodía autóctona transformada, como en el periodo agregado. Hay que tener presente siempre este detalle, pues, la 7ma menor del tono es la que caracteriza a este género, conservando la modalidad y la índole de las piezas antiguas. (Moreno, 1996, p.42).

La tonalidad predominante en el danzante es menor, su métrica es binaria compuesta, escrita en un compás de 6/8, y su ritmo característico es tradicionalmente llamado "ritmo cardiaco" (Godoy, 2005 p.173).

La única fuente que contradice a la mayoría de fuentes trata sobre la métrica del danzante, en la que Terry Pazmiño menciona una peculiaridad entre dos estilos: el danzante y la tonada en la que ambos se escriben en compás de  $\frac{3}{8}$  y pueden tocarse simultáneamente (Pazmiño, 2012, p.23).

El ritmo contiene el círculo armónico pentafónico en modo menor y mayor. El menor con un intervalo de séptima y el mayor con uno de sexta. Esta escala mayor fue más usada en Perú y Bolivia. Es un sistema musical aplicado desde la antigüedad, en continentes como Asia y África (Pazmiño, 2012 p. 14).

En la actualidad el danzante ha sido incorporado a las celebraciones católicas del país en ciertas regiones, como por ejemplo en los festejos del Corpus Christi, llevados a cabo 7 días después del domingo de resurrección (Wong, 2010 p.69).

### **3.2 Generalidades del San Juanito**

El sanjuanito, también conocido como San Juan, Sanjuan, Sanjuanito, es un baile y estilo de música popular ecuatoriano cuyo origen aún no ha podido ser definido a cabalidad. Sin embargo, existen varias hipótesis sobre su origen. Una de ellas asevera que el SanJuanito es originario de San Juan de Ilumán, ubicado en la ciudad de Otavalo, provincia de Imbabura. Otra hipótesis sostiene que el Sanjuanito proviene de Perú y Bolivia, y que está estrechamente vinculado con el Huayno, originado en esos países. La investigación conducida por Raúl y Margarita d'Harcourt afirma que: "(...) esta danza es un waynito. Los waynitos a menudo ejecutados en Ecuador en honor de san juan, toman el nombre de su santo patrón. Se dice comúnmente los "San Juanitos" (...)" (Guerrero, 2002, p. 1276). Las hipótesis que afirman el origen foráneo del Sanjuanito coinciden que existe la probabilidad que el Sanjuanito se haya instaurado desde la conquista, o inclusive antes de ella (Guerrero, 2002, p.1277). El Sanjuanito era ejecutado en las fiestas del *Inti Raymi* de los nativos que coinciden con las fiestas de San Juan Bautista de los colonizadores españoles, y se cree que por esta razón se otorgó el nombre a esta música.

Musicalmente el Sanjuanito está compuesto sobre un compás binario usualmente 2/4 o 2/2 y es acompañado por golpes de tambor dividido en corcheas. Usualmente consiste en una introducción melódica, la primera parte se presenta en modo menor y la segunda parte del tema se presenta en modo mayor. Su tonalidad es menor generalmente, aunque existen sanjuanitos en tonalidad mayor (Guerrero, 2002, p.1280). La única diferencia existente entre el San Juan y San Juanito es denominativa, ya que, según Pablo Guerrero, son lo mismo. (2002, p. 1279). El Sanjuanito indígena y Sanjuanito mestizo son los dos únicos tipos de Sanjuanitos existentes, el blanco, hecho por mestizos caracterizado por la predominancia de la tonalidad mayor y cadencias menores, que se derivaba del Sanjuanito mestizo. Para las melodías se emplea la escala pentatónica menor de la tonalidad. (Guerrero, 2002, p.1280).

### **3.3 Elementos del Análisis**

En este capítulo las obras “Elegía de la Serranía”, “Los secretos del Tolalá” y “Los Pumisachos” serán sometidos a un análisis de macroforma basados en el texto “Escuchar y escribir música popular” (Espel, 2009) que define a la macroforma como la estructura de una composición para definir el contenido y el discurso general de la misma (Espel, 2009, p. 50).

Para el análisis de la forma, se utilizará la siguiente figura:

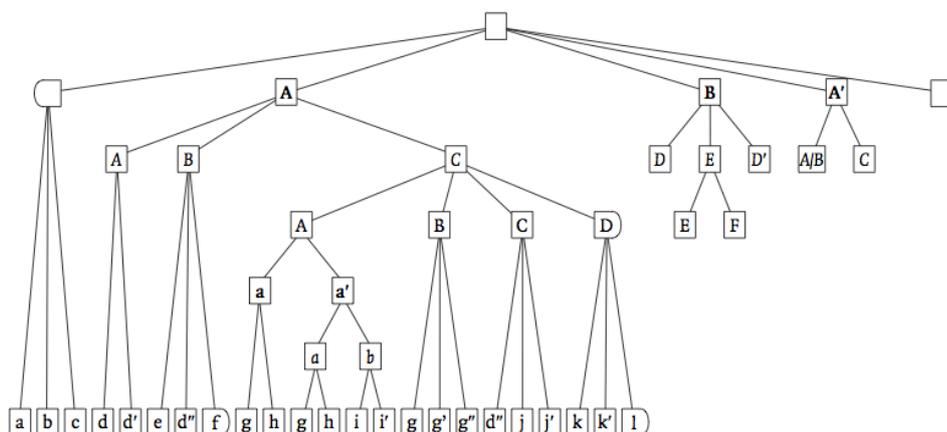


Figura 1. Análisis de la forma de Caplin. Caplin, Hepokoski, Webster, 2009.

Luego, se analizará la microforma de las obras basados en el texto “Escuchar y escribir música popular” (Espel, 2009) para exponer los elementos melódico - rítmico referentes a la interválica de las notas, frase y direccionalidad.

Por último, se realizará un análisis armónico, para identificar las funciones de los acordes, relación acorde/escalas dentro de las obras basados en los textos “Escuchar y escribir Música Popular” (2009) de Guillo Espel y “Armonía Funcional” (2006) de Claudio Gabbis, y “Elementos del análisis schenkeriano” (Sans, s.f.).

### 3.3.1 Nomenclatura

En las figuras empleadas en cada sección de análisis (direccionalidad, interválica y armonía) se emplearán letras mayúsculas para identificar los temas y letras minúsculas para los subtemas de cada obra. De este modo la referencia corresponderá al análisis de Caplin (véase figura 1).

Para la identificación de cada uno de los subtemas dentro de las obras se emplearán distintos colores para diferenciar cada sección. Es necesario

mencionar que si un color es empleado en un tono más claro u oscuro simboliza la relación que existe entre secciones.

Se utilizarán abreviaciones para los intervalos que serán detallados a continuación.

*Tabla 1.*

Descripción de la abreviación de intervalos

<b>Intervalo</b>	<b>Abreviación</b>
Segunda	2da
Tercera	3ra
Cuarta	4ta
Quinta	5ta
Sexta	6ta
Séptima	7ma
Octava	8va
Novena	9na
Décima	10ma

Por otro lado, los intervalos serán identificados con abreviaciones y colores que los representarán según la clave:

Tabla 2

Colores de intervalos en clave de sol

Clave	Intervalo	Color
Sol	Segunda	Azul
	Tercera	Azul
	Cuarta	Magenta
	Quinta	Naranja
	Sexta	Azul verdoso
	Séptima	Amarillo
	Octava	Naranja
	Novena	Negro
	Décima	Verde
	Onceava	Magenta
	Doceava	Naranja
	Treceava	Amarillo

Tabla 3.

Colores de intervalos en clave de Fa

Clave	Intervalo	Color
Fa	Segunda	Negro
	Tercera	Verde
	Cuarta	Magenta
	Quinta	Naranja
	Sexta	Azul verdoso
	Séptima	Amarillo verdoso
	Octava	Naranja
	Novena	Negro
	Décima	Verde
	Onceava	Magenta
	Doceava	Naranja
	Treceava	Amarillo

Los grados de las notas en función a una escala y acorde serán mencionados de la siguiente manera:

*Tabla 4.*

Grados de la escala de Do mayor

<b>Grado</b>	<b>Números</b>
Primer	1
Segundo	2
Tercer	3
Cuarto	4
Quinto	5
Sexto	6
Séptimo	7

De esta forma se hará mención de los grados de la escala mayor en términos melódicos, y en caso de presentar alteraciones de medio tono ascendente o descendente se empleará la siguiente nomenclatura:

*Tabla 5.*

Grados de la escala de Do menor

<b>Grado</b>	<b>Números</b>
Primer	1
Segundo	2
Tercer	b3
Cuarto	4
Quinto	5
Sexto	b6
Séptimo	b7

El análisis interválico se lo realizará tomando él cuenta los movimientos de las notas más agudas (línea melódica) y las notas más graves (línea de bajo).

### 3.4 Análisis “Elegía de la Serranía”

#### 3.4.1 Macroforma

Esta composición posee una métrica de 6/8, y está escrita en la tonalidad de La menor, sin embargo modula a Fa mayor únicamente en el subtema “c”.

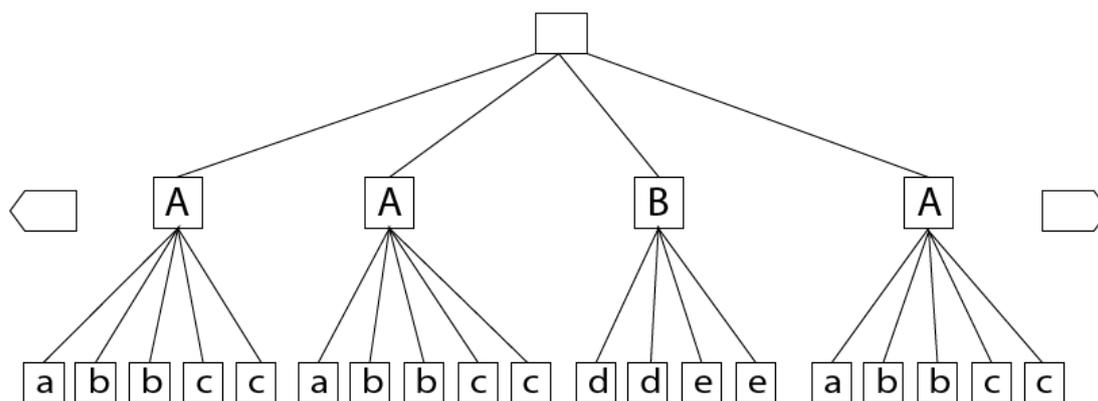


Figura 2. Forma de Elegía de la Serranía Caplin

## 3.4.1.1.1 Forma

Score

## Elegia de la Serrenía

Mesías Carrera

$\text{♩} = 50$

**A** Am9 Am Am Am/E Am Am/E Am **B** Em B<sup>+</sup>

Em Em Am C6 C6 C/E C/G

F/A Am/E **F:** F F/A F/C F/A F Am/C C C/E

C C/G C C/E C C/E Am Am

A-B  
y  
Viene

Figura 3. Elegía a la Serrenía primera hoja

2 Elegia de la Serranía

The image shows a piano accompaniment for the piece 'Elegia de la Serranía'. It consists of three systems of music. The first system (measures 1-8) has a purple background and includes chords: Am, Am/C, C, Am11/E, C, C/E, Am, Am/E, C6, Em, Am7, Am/C, C/E. The second system (measures 9-14) has a blue background and includes chords: Am, F, Am/C, Dm7/C, F/C, F, F/C, F/C, F/A, C, C/E. The third system (measures 15-18) has a blue background and includes chords: C/G, Am, C/E, C/G, Am. A light green box highlights measures 17-18 with the lyrics 'A-B y Viene' written above the notes.

Figura 4. Elegía a la Serranía segunda hoja

### 3.4.1.2 Frases

En la figura 5 se observa el primer motivo que se presenta es una introducción de 4 compases.

Mesias Carrera

♩. = 50

**A** Am9 Am Am Am/E Am Am/E Am

The image shows the introduction of the piece 'Elegía a la Serranía', subtema 'a'. It is a piano accompaniment in 6/8 time with a tempo of quarter note = 50. The score is labeled 'A' and includes the following chords: Am9, Am, Am, Am/E, Am, Am/E, Am. The music is written for piano with treble and bass staves.

Figura 5. Introducción Elegía a la Serranía, subtema “a”

El subtema “b” comprende 8 compases con frases de 2 compases (véase figura 6).

**B** Em B° Em Em Am

9 C6 C6 C/E C/G F/A Am/E

Figura 6. Frases Elegía a la Serranía subtema “b”

El subtema “c” comprende 8 compases con frases de 4 compases (véase figura 7).

13 F: F F/A F/C F/A F Am/C C C/E

17 C C/G C C/E C C/E Am Am

Figura 7. Frases Elegía a la Serranía subtema “c”

El subtema “d” comprende 8 compases con frases de 2 compases y está relacionado con el subtema “a” (véase figura 8).

Figura 8. Frases Elegía a la Serranía subtema “d”

El subtema “e” comprende 8 compases con frases de 4 compases de duración y está relacionado con el subtema “c” (véase figura 9).

Elegía de la serrenia

Figura 9. Frases Elegía a la Serranía subtema “e”

La frase final comprende únicamente dos compases (véase figura 10).

Am

Figura 10. Elegía de la Serranía final

### 3.4.2 Microforma

#### 3.4.2.1 Direccionalidad

La introducción tiene direccionalidad ascendente. (Véase figura 11)

Mesias Carrera

$\text{♩} = 50$

A Am9 Am Am Am/E Am Am/E Am

Figura 11. Direccionalidad Elegía a la Serranía subtema "a"

El subtema “b” tiene direccionalidad descendente, sin embargo, la primera frase es libre, mientras que la segunda, tercera y cuarta frase son descendentes (véase figura 12).

Figura 12. Direccionalidad Elegía a la Serranía subtema “b”

El subtema “c” tiene direccionalidad libre, ya que asciende y desciende en ambas frases del subtema (véase figura 13).

Figura 13. Direccionalidad Elegía a la Serranía subtema “c”

El subtema “d” tiene direccionalidad libre, a pesar de tener similitud rítmica con el primer motivo, la diferencia radica en la direccionalidad ascendente de la primera frase y la interválica utilizada durante todo el subtema. La direccionalidad de segunda y cuarta frase es descendente, mientras que la tercera frase es libre. (Véase figura 14)

The image displays a musical score for subtema "d" in G minor, divided into four phrases. The first two phrases are grouped under a red box labeled '1', and the last two under a red box labeled '3'. Chord progressions are indicated above the staff.

**Phrase 1:** Chords: Am, Am/C, C, Am11/E. Melody: Ascending.

**Phrase 2:** Chords: C/E, Am, Am/E. Melody: Descending.

**Phrase 3:** Chords: C6, Em, Am7. Melody: Ascending.

**Phrase 4:** Chords: Am/C, C/E, Am. Melody: Descending.

Figura 14. Direccionalidad Elegía a la Serranía subtema “d”

El subtema “e” tiene direccionalidad libre, debido a que la primera frase asciende y la segunda desciende. (Véase figura 15)

Figure 15 shows a piano score for the subtheme 'e' of 'Elegía a la Serranía'. The score is divided into two systems. The first system (measures 2-30) features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a bass line of eighth notes. Chords are indicated above the staff: F, Am/C, Dm7/C, F/C, F, and F/C. The second system (measures 33-42) continues the melodic and bass lines. Chords are indicated above the staff: F/C, F/A, C, C/E, C/G, Am, C/E, C/G, and Am. Red lines connect the notes in the treble clef across measures, highlighting the melodic direction.

Figura 15. Direccionalidad Elegía a la Serranía subtema “e”

### 3.4.2.2 Interválica

En el subtema “a” la interválica melódica se mantiene por movimiento de segundas y terceras. Mientras que en el bajo predomina el uso de terceras que delinear el acorde utilizado. (Véase figura 16)

Score

## Elegia de la Serrenía

♩. = 50

Mesías Carrera

**A**

Figure 16 shows the musical score for the subtheme 'a' of 'Elegia de la Serrenía'. The score is in 6/8 time and features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. A blue line labeled '3ras y 2das' spans across the top of the treble clef staff, indicating the intervallic structure. A green line labeled '3ras' spans across the bottom of the bass clef staff, indicating the intervallic structure. Pink lines labeled '4ta' highlight specific intervals in the bass line.

Figura 16. Interválica Elegía de la Serranía subtema “a”

El subtema “b” emplea una interválica melódica basada en terceras y segundas, al igual que la línea del bajo a pesar de que existen saltos mayores a una cuarta, estos saltos no son consecutivos. (Véase figura 17)

Figure 17 shows two systems of musical notation for the subtheme "b". The first system (measures 1-8) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. A blue bracket above the treble clef spans measures 1-8, labeled "3ras y 2das". A green bracket below the bass clef spans measures 1-8, labeled "3ras". Interval markings include "4ta" (fourth) in pink and "2das" (second) in black. The second system (measures 9-16) starts with a measure rest of 9. A blue bracket above the treble clef spans measures 9-16, labeled "3ras y 2das". A green bracket below the bass clef spans measures 9-16, labeled "3ras". Interval markings include "4ta" (fourth) in pink, "6ta" (sixth) in cyan, "8va" (octave) in orange, and "2das" (second) in black.

Figura 17. Interválica Elegía de la Serranía subtema "b"

El subtema "c" mantiene el uso de 3ras y segundas en la melodía aguada y en la nota del bajo donde igualmente no existen saltos consecutivos mayores a una quinta. (Véase figura 18)

Figure 18 shows two systems of musical notation for the subtheme "c". The first system (measures 13-16) is in F major (F:). A blue bracket above the treble clef spans measures 13-16, labeled "3ras". A green bracket below the bass clef spans measures 13-16, labeled "3ras". Interval markings include "2da" (second) in black and "5ta" (fifth) in orange. The second system (measures 17-20) starts with a measure rest of 17. A blue bracket above the treble clef spans measures 17-20, labeled "3ras". A green bracket below the bass clef spans measures 17-20, labeled "3ras". Interval markings include "4ta" (fourth) in pink and "2da" (second) in black. The system concludes with the text "A - B y viene".

Figura 18. Interválica Elegía de la Serranía subtema "c"

La línea melódica del subtema “d” se mantiene en terceras y segundas y tiene el salto más melódico más grande del subtema, de una quinta descendente. La línea del bajo presenta un salto de una décima, siendo este el salto más grande dentro de esta obra. (Véase figura 19)

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system (measures 1-5) features a treble clef staff with a blue bracket labeled '3ras' (thirds) spanning measures 1-5. An orange arrow labeled '5ta' (fifth) points to a descending interval in measure 2. A green bracket labeled '5tas' (fifths) spans the bass clef staff from measure 1 to 2. A pink arrow labeled '4tas' (fourths) points to an interval in measure 3, and a yellow arrow labeled '12na' (twelfth) points to an interval in measure 4. The second system (measures 6-10, starting at measure 26) features a blue bracket labeled '3ras' (thirds) spanning measures 6-10. A green arrow labeled '8va' (octave) points to an interval in measure 7. A yellow arrow labeled '12na' (twelfth) points to an interval in measure 8. A green bracket labeled '3ras' (thirds) spans the bass clef staff from measure 6 to 10. Various other intervals like '2da' (seconds) are marked in both staves.

Figura 19. Interválica Elegía de la Serranía subtema “d”

La línea melódica no posee intervalos mayores a una cuarta en el subtema “e”, y la línea del bajo contiene un intervalo de octava. (Véase figura 20)

Elegia de la Serrenía

5

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system starts at measure 30 and the second at measure 34. Both systems feature a treble and bass clef. The notation includes various chords and melodic lines. Intervallic relationships are highlighted with colored lines and labels: '4ta' (4th), '2da' (2nd), '8va' (8th), '3ras' (3rd), '7ma' (7th), and '5ta' (5th). A blue bracket spans the top of both systems, and a green bracket spans the bottom. The second system concludes with the text 'A - B y viene'.

Figura 20. Interválica Elegía de la Serranía subtema “e” (véase figura 21)

Elegia de la Serrenía

The image shows the final system of musical notation, starting at measure 39. It consists of a treble and bass clef. The notation includes a long, sustained chord in the treble clef and a melodic line in the bass clef. An intervallic relationship of '4ta' (4th) is highlighted with a pink line. A green bracket is positioned below the bass clef line, and the label '3ras' (3rd) is centered below the system.

Figura 21. Interválica Elegía de la Serranía final



F: F F/A F/C F/A F Am/C C C/E 3  
 I IIIIm V

13 3 3 5 3 5 3 5 3 2 7 2 2  
 3 3 5 3 5 3 5 1 b7 5 5

C C/G C C/E C C/E Am Am  
 V IIIIm

17 2 7 3 2 5 3 2 7 6 5 1 1  
 5 3 6 5 1 6 5 3 2 1 1 1

A - B  
 y  
 viene

Figura 24. Análisis armónico Elegía de la Serranía subtema “c”

4 Am Am/C C Am11/E C C/E Am Am/E  
 Im bIII Im bIII Im bIII Im

C b3 1 b3 5 1 5 b7 1 1 b3 1 1 b7 5 1 5  
 b3 1 b3 5 1 5 5 1 6 1 1 1 5 3 1 5

C6 Em Am7 Am/C C/E Am  
 bIII6 IVm Im7 Im bIII Imt

26 b3 1 b3 1 1 b7 5 b7 1 1 b7 1 1 b7 5 4 b3 1  
 6 1 6 4 4 b3 1 b7 1 1 b7 1 6 1 3 2 b3 1

Figura 25. Análisis armónico Elegía de la Serranía subtema “d”

F	Am/C	Dm7/C	F/C	F	F/C	F/C	F/A	5
I	blllm	bVI7	I	I	I	I	I	I
b3 5	1 1	4 1	b3 5	b3 1 4 5 3 6	b3 4 b3 5 6 5	1 3	1 3	

C	C/E	C/G	Am	C/E	C/G	Am
V	V	V	blllm	V	V	blllm
b3 1	1 6	5 3	b7 b7	5 b7 1 5 4 b3 3 5 6 3 2 1	b3 1	1 1

Figura 26. Análisis armónico Elegía de la Serranía subtema “e”

Am
lm
1

Figura 27. Análisis armónico Elegía de la Serranía final

### 3.5 Análisis “Los secretos del Tolalá”

#### 3.5.1 Macroforma

Esta composición posee una métrica de 6/8. El subtema “a” está escrito en Re menor, el subtema “b” y “c” Sol menor, aunque la obra culmina la obra en Re menor. (Vease figura 35)

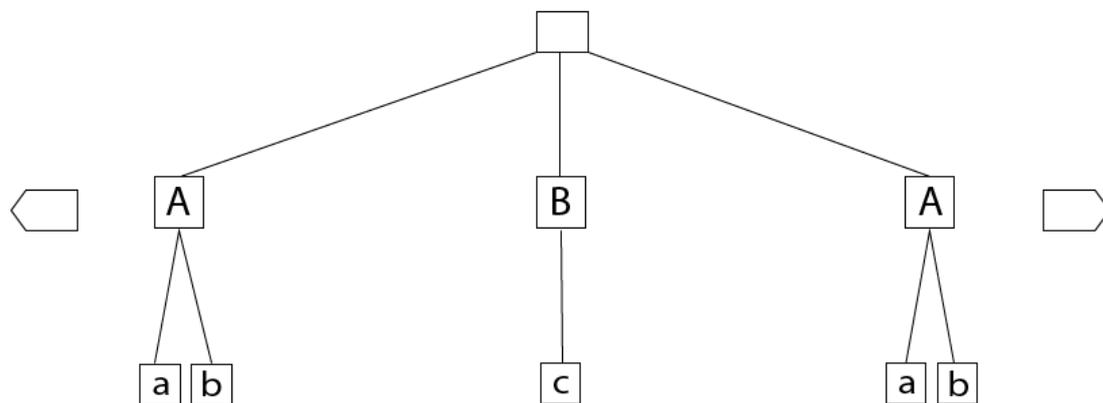


Figura 28. . Forma de Secretos del Tolalá

## 3.5.1.1 Forma

Score

## Los secretos del Tolaá

Mesías Carrera

The musical score is presented in four systems, each with a distinct background color. System A (orange) features a tempo of quarter note = 55 and chords Dm, A7, F, and Dm. System B (purple) includes chords D7, Gm, D7, Gm, and D7. System C (pink) contains chords Gm, F°, Gm/Bb, Gm, Gm, and Dm, and is marked with a repeat sign and first/second endings. System D (blue) shows chords Dm, Eb, Eb, Eb, Bb, and D7(13).

Figura 29. Los secretos del Tolaá primera hoja

2 Los secretos del Tolalá

21 D7 Gm Gm Gm Gm Gm/BbDm

26 Dm

la A  
todo A-B  
y viene

Figura 30. Secretos del Tolalá segunda hoja

### 3.5.1.2 Frases

El primer motivo que se presenta es una introducción de 4 compases. (Véase figura 31)

A ♩ = 55 Dm A7 F Dm

1. 2.

Figura 31. Frases subtema "a" Los secretos del Tolalá

El subtema "b" comprende 8 compases con frases de 2 compases (véase figura 32)

Figure 32 shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system, labeled 'B', consists of two measures. The first measure has a D7 chord, and the second measure has a Gm chord. The second system consists of three measures. The first measure has a D7 chord, and the second measure has a Gm chord. The third measure has a first ending with a Gm chord and a second ending with a Gm chord and a Dm chord. The notation includes treble and bass staves with chords and melodic lines.

Figura 32. Frases subtema “b” Secretos del Tolalá

Entre el subtema “b” y “c” existe un compás de transición (véase figura 33)

Figure 33 shows a single measure of musical notation for piano accompaniment. The measure is labeled 'C' with a subscript '2'. The chord is Dm. The notation includes treble and bass staves with chords and melodic lines.

Figura 33. Compás transitorio Secretos del Tolalá

El subtema “b” comprende 8 compases con frases de 2 compases.

**C** 2

Los secretos del Tolalá

Dm Eb Eb Eb Bb D7(13)

D7 Gm Gm Gm Gm/BbDm

Figura 34. Subtema “c” Los secretos del Tolalá

26 Dm

Dm

Figura 35. Frase final Los secretos del Tolalá

### 3.5.2 Microforma

#### 3.5.2.1 Direccionalidad

El subtema “a” tiene direccionalidad libre

Musical score for subtheme "a" of "Los secretos del Tolalá". The score is in 6/8 time with a tempo of quarter note = 55. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The melody is written in the treble clef and is highlighted with red lines. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The chord progression is Dm, A7, F, and Dm. The score includes a first ending (1.) and a second ending (2.).

Figura 36. Direccionalidad Los secretos del Tolalá subtema “a”

El subtema “b” tiene direccionalidad libre.

Musical score for subtheme "b" of "Los secretos del Tolalá". The score is in 6/8 time and is divided into four measures, numbered 1 through 4. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The chord progression is D7, Gm, D7, Gm, D7, Gm, F°, Gm/Bb, Gm, Gm, Dm. The score includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The melody is written in the treble clef and is highlighted with red lines. The piano accompaniment is written in the bass clef.

Figura 37. . Direccionalidad Los secretos del Tolalá subtema “b”

El subtema “c” tiene direccionalidad libre.

**C** 2

Los secretos del Tolalá

Dm 1 Eb Eb Eb Bb D7(13)

3 D7 Gm Gm 4 Gm Gm/BbDm

Figura 38. . Direccionalidad Los secretos del Tolalá subtema “c”

Dm

26

Dm

26

Figura 39. . Direccionalidad Los secretos del Tolalá subtema final

### 3.5.2.2 Interválica

La melodía del subtema “a” está compuesta por intervalos de 2das y 3ras, mientras que el acompañamiento principalmente con 3ras.

♩. = 55

Mesías Carrera

**A** Movimiento a grado conjunto

3ras

7ma

3ras y 2das

3ras y 2das

3ras

5ta y 8va

Figura 40. Interválica Los secretos del Tolalá subtema “a”

El subtema “b” presenta saltos de 4ta en la melodía y acompañamiento, sin embargo prima el uso de 3ras.

**B** 3ras y 2das

3ras

4ta

8va

4ta

4ta

2da

6ta

2da

3ras

4ta

3ras y 2das

5ta

4ta

8va

5ta

2da

3ras

4ta

3ra

3ras

5ta

3ra 6ta

a la A  
todo A-B  
y viene

Figura 41. Interválica Los secretos del Tolalá tema “b”

El subtema “c” está elaborado con 2das y 3ras en la melodía y en el acompañamiento se observan 3ras y saltos de 5ta.

Figura 42. Interválica Los secretos del Tolalá tema “c”

Figura 43. Interválica Los secretos del Tolalá subtema final

3.5.2.3 Armónico

Score

## Los secretos del Tolalá

Mesías Carrera

♩. = 55

A

Dm  
Im

A7  
V7

F  
bIII

Dm  
Im

Tonalidad:	1 b2 b3	4 b3	b2 b3 4	5 4	b3 4 5	6 b7	5 b7 1	4 b3 1	1 5 b7 1 b3
Acorde/Escala:	1 b2 b3	4 b3	b5 b6 b7	1 b7	1 2 3	#4 5	3 5 6	2 1 6	1 5 b7 1 b3

©

Figura 44. Análisis armónico Los secretos del Tolalá tema “a”

B

D7  
V7

Gm  
Im

D7  
V7

Gm  
Im

5 4	2 4	4 5	4 b3	1 5	5 b3	5 4	2 4	4 5	4 b3	1 5	5 7
1 b7	5 b7	b7 1	4 b3	1 5	5 b3	1 b7	5 b7	b7 1	4 b3	1 5	5 7

D7  
V7

Gm  
Im

F°  
VII°

Gm/Bb  
Im

Gm  
Im

Dm  
Im

2 4	5 b3 1	b3	1 4	5 7	2 4	5 b3 1	b3	1 5	5 b7	b3	1 5
5 b7	1 b6 4	b3	1 4	5 7	b3	b5 5 b3 1	b3	1 5	5 b7	b3	1 1

a la A  
todo A-B  
y viene

Figura 45. Análisis armónico Los secretos del Tolalá tema “b”

3

**C**

Dm Im	Eb bVI	Eb	Eb	Bb bIII	D7(13) V7
5 2 5 b3 1 5 2 5 b3 1	4 b3 4 b3 1 6 5 6 5 3	b3 4 1 b3 b6 5 6 3 5 1	4 b3 4 b3 1 6 5 6 5 3	b7 1 5 2 b3 5 6 1 5 b6	

D7 V7	Gm Im	Gm	Gm Im	Dm Im
4 3 4 b3 1 b7 6 b7 b6 4	b3 b3 4 5 5 b6 b7 b3 4 5 5 b6 b7	5 1 5 4 5 1 5 4	b3 b3 4 1 b3 1 b3 4 1 b3 1	b3 4 1 b3 4 1

21

A-B  
y  
Viene

Figura 46. Análisis armónico Los secretos del Tola tema “c”

4 Los secretos del Tola

Dm Im	5 1	1 1
1 1	5 1	1 1

26

Figura 47. Análisis armónico Los secretos del Tola tema final

### 3.6 Análisis “Los Pumisachos”

#### 3.6.1 Macroforma

Esta composición posee una métrica de 2/4, y está escrita en la tonalidad de Mi menor, sin embargo modula a Sol mayor en el subtema “c” únicamente.

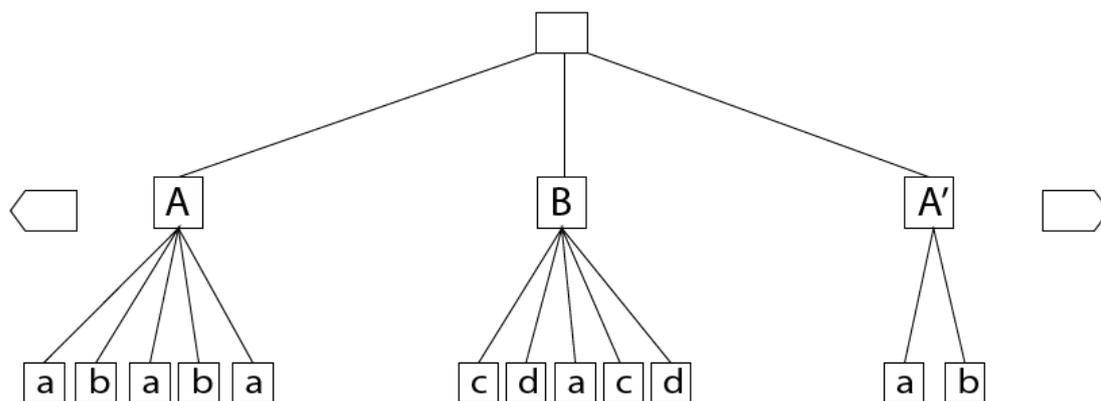


Figura 48. Forma Los Pumisachos

## 3.6.1.1 Forma

Score **Los Pumisachos** Mesias Carrerea

The score is for the piece "Los Pumisachos" by Mesias Carrerea. It is written in G major and 2/4 time. The score is divided into five systems of piano accompaniment. The first system (measures 1-5) is labeled 'A' and has an 'Em' chord symbol above it. The second system (measures 6-10) is labeled 'B'. The third system (measures 11-18) begins with a repeat sign and a key signature change to G major, indicated by a natural sign over the G clef. Above this system are chord symbols: Gmaj7, Em, G, Em, G, Em, G, Em. The fourth system (measures 19-23) has an 'Em' chord symbol above it. The fifth system (measures 24-28) includes first and second endings, labeled '1.' and '2.' respectively.

©

Figura 49. Los Pumisachos primera hoja

2 Los Pumisachos

30 C G

34 C Am G

38 G Em

42 G Em

46 Em 1. Em 2. Em FINE

⊕ ⊗  
A B  
y  
Fine

Figura 50. Los Pumisachos segunda hoja

### 3.6.1.2 Frases

El primer tema que se presenta es una introducción de 10 compases agrupado en frases de 2 compases. (Véase figura 51)

Score

## Los Pumisachos

Mesias Carrerea

The musical score is presented in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system, labeled 'A', contains measures 1 through 4. The second system, labeled 'B', contains measures 5 through 8. Red boxes highlight the first two measures of each system, representing the 2-measure phrases mentioned in the text. A copyright symbol (©) is centered below the score.

Figura 51. Frases Los Pumisachos tema “a”

El tema “b” comprende 8 compases agrupado en frases de 2 compases. (Véase figura 52)

2 Los Pumisachos

11 Gmaj7 Em G Em

15 G Em G Em

Figura 52. Frases Los Pumisachos tema “b”

Un puente de 10 compases con frases de dos compases se presenta antes de la repetición del tema “b” nuevamente. (Véase figura 53)

Los Pumisachos 3

19 Em

23 1. 2.

Figura 53. Frases Los Pumisachos puente

El tema “c” comprende 8 compases agrupado en frases de 4 compases (véase figura 54)

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system, starting at measure 30, contains four measures with a C major chord above the first two and a G major chord above the last two. The second system, starting at measure 34, contains four measures with C major chords above the first two, and C major and A minor chords above the last two, followed by a G major chord above the final measure. The notation includes treble and bass staves with various rhythmic patterns and chord symbols.

Figura 54. Frases Los Pumisachos tema “c”

El tema “d” comprende 8 compases agrupado en frases de 2 compases (véase figura 55)

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system, starting at measure 38, contains four measures with G major chords above the first two and E minor chords above the last two. The second system, starting at measure 42, contains four measures with G major chords above the first two and E minor chords above the last two. The notation includes treble and bass staves with various rhythmic patterns and chord symbols.

Figura 55. Tema conclusivo

6

Los Pumisachos

Figura 56. Frases Los Pumisachos tema final

### 3.6.2 Microforma

#### 3.6.2.1 Direccionalidad

El subtema “a” tiene direccionalidad libre.

Score

## Los Pumisachos

Mesias Carrerea

Figura 57. Direccionalidad Los Pumisachos tema “a”

El subtema “b” tiene direccionalidad libre.

2 Los Pumisachos

1 11 Gmaj7 Em G 2 Em

3 15 G Em G 4 Em

Figura 58. Direccionalidad Los Pumisachos tema “b”

El subtema “c” tiene direccionalidad libre.

4 Los Pumisachos

1 30 C G

2 34 C C Am G

Figura 59. Direccionalidad Los Pumisachos tema “c”

El subtema "d" tiene direccionalidad libre.

The image displays two systems of musical notation for the piece "Los Pumisachos". Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system, labeled with a blue "1" and measure number "38", features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. The treble staff has several slanted lines above it, indicating a specific directionality. The second system, labeled with a blue "2" and measure number "42", continues the piece with similar notation and slanted lines. Chord symbols "G" and "Em" are placed above the treble staff in both systems. The title "Los Pumisachos" is centered at the top of the first system, and the number "5" is in the top right corner.

Figura 60. Direccionalidad Los Pumisachos tema "d"

6

Los Pumisachos

Figura 61. Direccionalidad Los Pumisachos subtema final

### 3.6.2.2 Interválica

El subtema “a” está compuesto por 2das y 3ras, sin embargo existen algunos saltos de 4ta, 5ta y 8va, y un solo salto de 6ta en la melodía.

Score

## Los Pumisachos

Mesias Carrerea

Figura 62. Interválica Los Pumisachos tema “a”

El subtema “b” está compuesto de igual manera por 2das y 3ras principalmente. Existe un salto de 6ta en la melodía, y saltos de 5ta en la línea del bajo.

The musical score for subtheme "b" consists of two systems of piano accompaniment. The first system, starting at measure 11, features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melody is primarily composed of eighth-note chords, with a blue bracket labeled "3ras y 2das" spanning measures 11-14. A green bracket labeled "3ras" covers the bass line in measures 11-13, and an orange bracket labeled "5tas" covers measures 13-14. The second system, starting at measure 15, continues the melody and bass line. The melody has a blue bracket labeled "3ras y 2das" for measures 15-16, a blue bracket labeled "3ras y 6ta" for measures 16-17 (with a pink arrow pointing to a 6th interval), and blue brackets labeled "3ras y 2das" for measures 17-18 and 18-19. The bass line has green brackets labeled "3ras" for measures 15-16 and 17-18, and orange brackets labeled "5tas" for measures 16-17 and 18-19.

Figura 63. Interválica Los Pumisachos tema “b”

En el subtema “c” se mantiene el uso de 2das y 3ras para la melodía y el acompañamiento, sin embargo existen dos saltos de 4ta en la melodía.

The musical score for subtheme "c" consists of two systems of piano accompaniment. The first system, starting at measure 30, features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melody is primarily composed of eighth-note chords, with a blue bracket labeled "3ras y 2das" spanning measures 30-33. A pink arrow labeled "4ta" points to a 4th interval in the melody at measure 31. The bass line has a green bracket labeled "3ras" covering measures 30-33. The second system, starting at measure 34, continues the melody and bass line. The melody has a blue bracket labeled "3ras y 2das" for measures 34-37, with a pink arrow labeled "4ta" pointing to a 4th interval in the melody at measure 35. The bass line has a green bracket labeled "3ras" covering measures 34-37.

Figura 64. Interválica Los Pumisachos tema “c”

En subtema “c” está elaborado con 2das y 3ra, sin embargo en existen dos saltos de 6ta y 5ta en la melodía, mientras que en el acompañamiento hay dos saltos de 5ta.

Los Pumisachos 5

3ras y 2das

3ras y 2das

3ras 5tas

3ras y 2das

3ras 5tas

Figura 65. Interválica Los Pumisachos tema “d”

Los Pumisachos 6

4tas 3ras 4tas 3ras 4tas

1. 2.

6ta 5tas

FINE

Figura 66. Interválica Los Pumisachos tema final

## 3.6.2.3 Armónico

Score

## Los Pumisachos

Em  
Im

A	Tonalidad:	1	5	1	1	2	b3	5	4	b3	1	b3	1	5	1	5	1	1	b3	5	b7	5	b7	4	b3	b3	4
	Acorde/Escala:	1	5	1	1	2	b3	5	4	b3	1	b3	1	5	1	5	1	1	b3	5	b7	5	b7	4	b3	b3	4

B

1	5	1	1	2	b3	5	4	b3	1	b3	1	5	1	5	1	1	b3	5	b7	5	b7	4	b3	b3	4
1	5	1	1	2	b3	5	4	b3	1	b3	1	5	1	5	1	1	b3	5	b7	5	b7	4	b3	b3	4

Figura 67. Análisis armónico Los Pumisachos tema "a"





### **3.7 Composición de los temas con elementos analizados**

En esta sección se realizará la comparativa de los elementos hallados en las obras analizadas y su aplicación a tres nuevas obras de la siguiente manera:

1. “San Juanito” con “Los Pumisachos”
2. “Danzante 1 ” con “Los Secretos del Tolalá” y “Elegía de la Serranía”
3. “Danzante 2 ” con “Los Secretos del Tolalá” y “Elegía de la Serranía”

Los fragmentos de las composiciones creadas irán en la parte superior de las figuras y las referenciales en la parte inferior.

#### **3.7.1 Composición “Danzante 1”**

##### **3.7.1.1 Sinopsis**

Esta composición está basada estructuralmente en “Elegía de la Serranía”. Presenta frases de 2 y 4 compases, direccionalidad mixta principalmente y métrica de 6/8. La tonalidad del subtema “a” es Mi menor, y modula a La menor antes de ir al subtema “b”. El subtema “b” se mantiene en La menor y modula a Fa mayor en el subtema “c”. En el subtema “d” modula nuevamente a La menor. La melodía está diseñada principalmente con la escala menor pentatónica de la tonalidad y el acompañamiento con arpeggios aunque existe mínimo uso de acordes semejante a “Los Secretos del Tolalá”.

##### **3.7.1.2 Macroforma**

###### **3.7.1.2.1 Forma**

El “Danzante 1” tiene el mismo número de temas que “Elegía a las Serranía”, sin embargo tiene un número menor de subtemas.

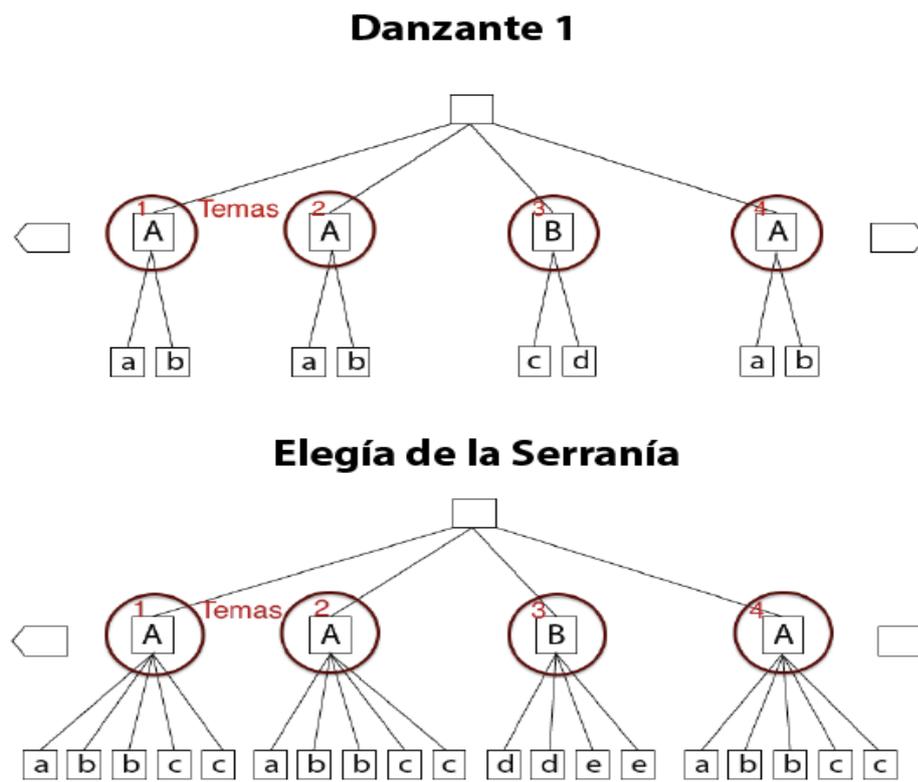


Figura 72. Comparación forma “Danzante 1”

### 3.7.1.2.2 Frases

Los subtemas “b” y “c” comprenden frases de 4 compases al igual que los subtemas “c” y “d” de “Elegía de la Serranía”.

## Danzante 1

Subtema b

Subtema c

## Elegía de la Serranía

Subtema c

Subtema d

Figura 73. Comparación fraseológica de “Danzante 1”

### 3.7.1.3 Microforma

#### 3.7.1.3.1 Direccionalidad

El subtema “c” y “d” tienen direccionalidad libre, al igual que el subtema “c” de “Elegía de la Serranía” y subtema “a” de “Los Secretos del Tolalá”.

## Danzante 1

Subtema c

Subtema d

## Elegía de la Serranía

Subtema c

## Los Secretos del Tolalá

Subtema a

Figura 74. Comparación fraseológica “Danzante 1”

### 3.7.1.3.2 Interválica

La melodía del subtema “a” está elaborada con intervalos de 2da y 3ra, mientras que en el acompañamiento priman las 3ras, al igual que el subtema “a” de “Los Secretos del Tonalá. Por otro lado, la melodía del subtema “c” está basada en el movimiento de 2das y 3ras del subtema “c” de “Los Secretos del Tonalá”.

## Danzante 1

Subtema a Subtema c

The image displays two musical staves for 'Danzante 1'. The left staff, labeled 'Subtema a', shows a melody with intervals of 2da and 3ra, and an accompaniment with 3ras. The right staff, labeled 'Subtema c', shows a melody with intervals of 2da and 3ra, and an accompaniment with 3ras. Both staves include first and second endings.

## Los Secretos del Tonalá

Subtema a Subtema c

The image displays two musical staves for 'Los Secretos del Tonalá'. The left staff, labeled 'Subtema a', shows a melody with intervals of 2da and 3ra, and an accompaniment with 3ras. The right staff, labeled 'Subtema c', shows a melody with intervals of 2da and 3ra, and an accompaniment with 3ras. Both staves include first and second endings.

Figura 75. Comparación interválica “Danzante 1”

### 3.7.1.3.3 Armonía

Los tres primeros compases del subtema “a” están basados en la progresión armónica del subtema “a” de “Los Secretos del Tolalá. El subtema “c” está basado en la modulación al tercer grado mayor al igual que en el subtema “d” de “Elegía de la Serranía”

## Danzante 1

Subtema a

	Em	B	G	B	Am
	Im	V	III	V	Im
Tonalidad:	1 62 62	2 62 4	62 4 5	4 62 1 62 5 62	1 62 5 4 2 4 5
Acorde/Escala:	62 62	5 62 62	1 2 3	4 62 1 62 5 62	1 62 5 4 2 4 5

Subtema c

	F	C	Am	F	Am
	I	V	III	I	III
Tonalidad:	1 11 35 6 5	5 5 65 3353 5	5 5 45 3353 5	5 5 45 3353 5	5 5 45 3353 5
Acorde/Escala:	1 11 35 6 5	5 5 65 661 6 3	5 5 65 661 6 3	5 5 65 661 6 3	5 5 65 661 6 3

## Los Secretos del Tolalá

Subtema a

	Dm	A7	F	Dm
	Im	V7	III	Im
Tonalidad:	1 62 62	4 62	62 62 4	5 4 62 4 5 6 62 1 4 62 1 1 5 62 1 62
Acorde/Escala:	1 62 62	4 62	65 62 62	1 62 1 2 3 62 5 3 5 6 2 1 6 1 5 62 1 62

## Elegía de la Serranía

Subtema d

	Am	AmC	C	Am/E	C	C/E	Am	AmE
	III	III	III	III	III	III	III	III
Tonalidad:	62 1 62 1 1 62 3	62 1 62 3 1 62 3	1 1 62 1 1 62 3	1 1 62 1 1 62 3	1 1 62 1 1 62 3	1 1 62 1 1 62 3	1 1 62 1 1 62 3	1 1 62 1 1 62 3
Acorde/Escala:	62 1 62 1 1 62 3	62 1 62 3 1 62 3	1 1 62 1 1 62 3	1 1 62 1 1 62 3	1 1 62 1 1 62 3	1 1 62 1 1 62 3	1 1 62 1 1 62 3	1 1 62 1 1 62 3

Figura 76. Comparación armónica “Danzante 1”

### 3.7.2 Composición “Danzante 2”

#### 3.7.2.1 Sinopsis

Esta composición está basada estructuralmente en “Los secretos del Tolalá”. Presenta frases de 2 y 4 compases, direccionalidad mixta y métrica de 6/8. La tonalidad de los subtemas “a” y “b” es Re menor, modula a La menor en el subtema “c” y el subtema “d” vuelve a Re menor. La melodía está diseñada principalmente con la escala menor pentatónica de la tonalidad. El acompañamiento con arpeggios y acordes semejante a “Elegía de la Serranía”.

#### 3.7.2.2 Macroforma

##### 3.7.2.2.1 Forma

El “Danzante 2” tiene el mismo número de temas que “Los Secretos del Tolalá”, sin embargo tiene un número menor de subtemas.

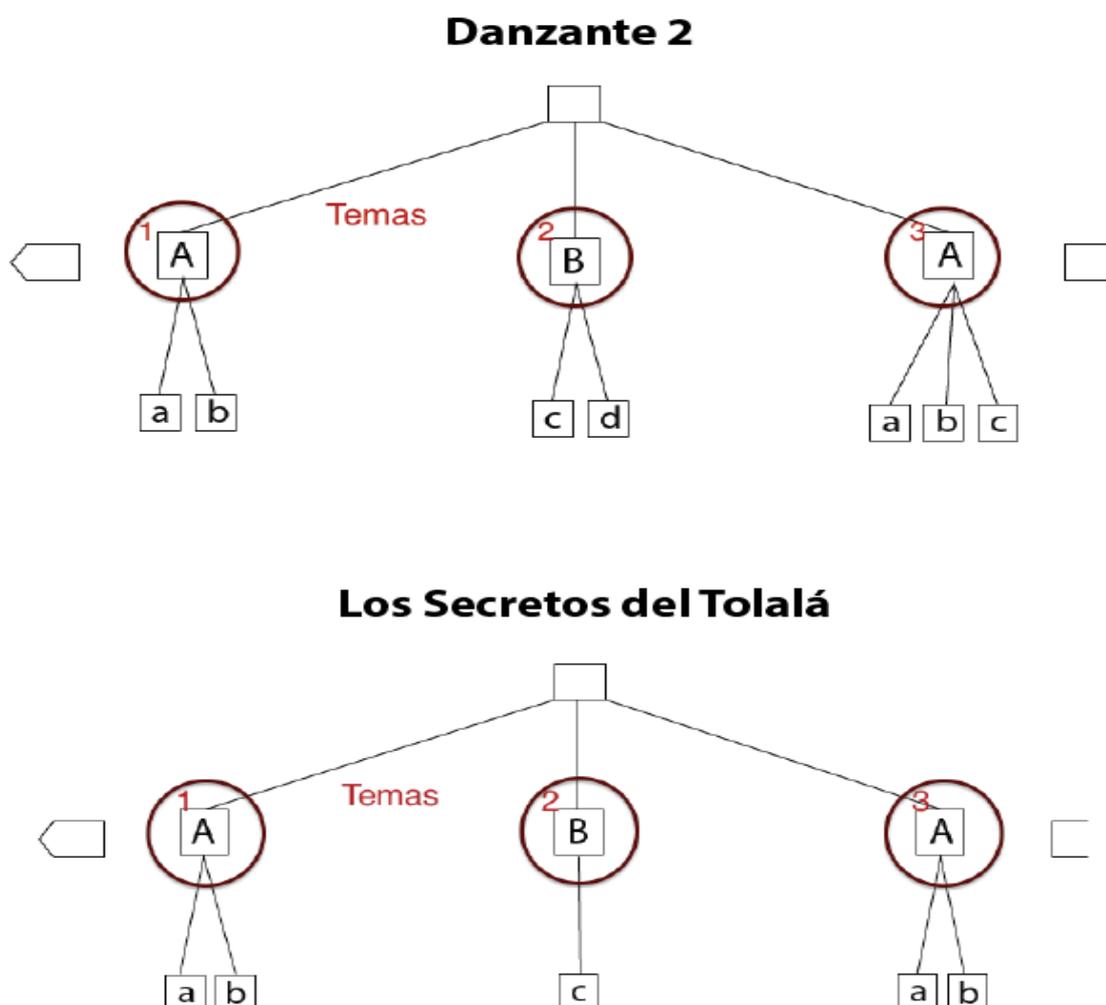


Figura 77. Comparación forma “Danzante 2”

### 3.7.2.2 Frases

Los subtemas “b” y “c” están compuestos con frases de 4 compases al igual que los subtemas “c” y “e” de “Elegía de la Serranía”

## Danzante 2

Subtema b

Am Em Am/E Am Em Dm7 F

Subtema c

C Am Am Fine

## Elegía a la serranía

Subtema c

F F/A F/C F/A P Am/C C C/E

C C/D C C/E C C/E Am Am

Subtema e

F Am/C Dm7/C F/C F F/C

F/C F/A C C/E C/D Am C/E C/D Am

Figura 78 Comparación fraseológica “Danzante 2”

### 3.7.2.3 Microforma

#### 3.7.2.3.1 Direccionalidad

El subtema “b” y “d” tienen direccionalidad libre, al igual que el subtema “b” de “Elegía de la Serranía” y subtema “c” de “Los Secretos del Tolalà”.

## Danzante 2

Subtema b

Subtema d

## Elegía de la Serranía

Subtema b

## Los Secretos del Tolalá

Subtema c

Figura 79. Comparación direccionalidad “Danzante 2”

### 3.7.2.3.2 Interválica

La melodía del subtema “a” y “d” están elaboradas con intervalos de 2das y 3ras, mientras que en el acompañamiento priman las 3ras y 4tas basado en los subtemas “a” y “c” de “Elegía de la Serranía”

## Danzante 2

Subtema a

Subtema d

## Elegía de la Serranía

Subtema a

Subtema c

Figura 80. Comparación interválica “Danzante 2”

### 3.7.2.3.3 Armonía

El subtema “a” está basado en el subtema “a” de Elegía a la Serranía” en el que se emplea el primer y quinto grado de la escala menor. El subtema “c” está basado en el subtema “d” de “Elegía de la Serranía” en el que se emplea el tercer grado mayor y el primer grado menor con distinto ritmo armónico.

## Danzante 2

### Subtema a

Dm Am7 Dm Am Dm Am7 Dm Dm  
 Im Vm7 Im Vm Im Vm7 Im Im

Tonalidad: 1 b7 1 1 1 b7 5 b7 5 b7  
 Acordes/Escala: 1 3 1 4 1 3 5 b7 5 b7

### Subtema c

C Am Am  
 Im Im Im

1 b7 1 5 b7 1 b7 5 4 b7 4 1 b7 1 b7 5 5 4 5 b7 b7 5 b7 b7  
 1 b7 1 5 b7 1 b7 5 4 b7 4 1 b7 1 b7 5 5 4 5 b7 b7 5 b7 b7

## Elegía de la Serranía

### Subtema a

Am9 Em Am AmE Am Em Am  
 Im Vm Im Im Im Vm Im

Tonalidad: 1 b7 1 5 1 b7 1  
 Acordes/Escala: 1 b7 1 5 1 3 1

### Subtema d

Am AmC C AmE C C/E Am AmE  
 Im Im Im Im Im Im Im

4 Am 1 b7 C 1 C b7 1 1 b7 1 1 b7 C 1 1  
 b7 1 b7 3 1 3 3 1 3 1 3 3 1 3

C4 Em Am7 AmC C/E Am  
 b7 b7 Im Im7 Im b7 Im Im

8 b7 1 b7 1 b7 3 b7 1 1 b7 1 b7 3 4 b7 1  
 6 3 4 4 4 b7 1 b7 3 1 b7 1 b7 3 1 b7 1

Figura 81. Comparación armónica “Danzante 2”

### **3.7.3 Composición “San Juanito”**

#### **3.7.3.1 Sinopsis**

Esta composición está basada estructuralmente en “Pumisachos”. Las frases contienen motivos de 2 compases y su métrica es de 2/4. La tendencia direccional melódica de esta composición es mixta. Los subtemas “a”, “b” y “c” están compuestos en Fa menor dórico, modula a La bemol lidio en el subtema “d”. La melodía está diseñada principalmente con la escala menor pentatónica de la tonalidad y presenta la nota característica de los modos Fa menor dórico (Re) y La bemol lidio (Re). El acompañamiento está elaborado principalmente con acordes y notas del acorde para generar movimiento en el acompañamiento con intervalos que superan las 3ras, a diferencia de “Los Pumisachos” donde se encuentran intervalos de 3ra de manera reiterada y priman en el acompañamiento.

#### **3.7.3.2 Macroforma**

##### **3.7.3.2.1 Forma**

El “San Juanito” tiene el mismo número de temas y subtemas que “Los Pumisachos”, sin embargo la repetición de las subtemas es distinta.

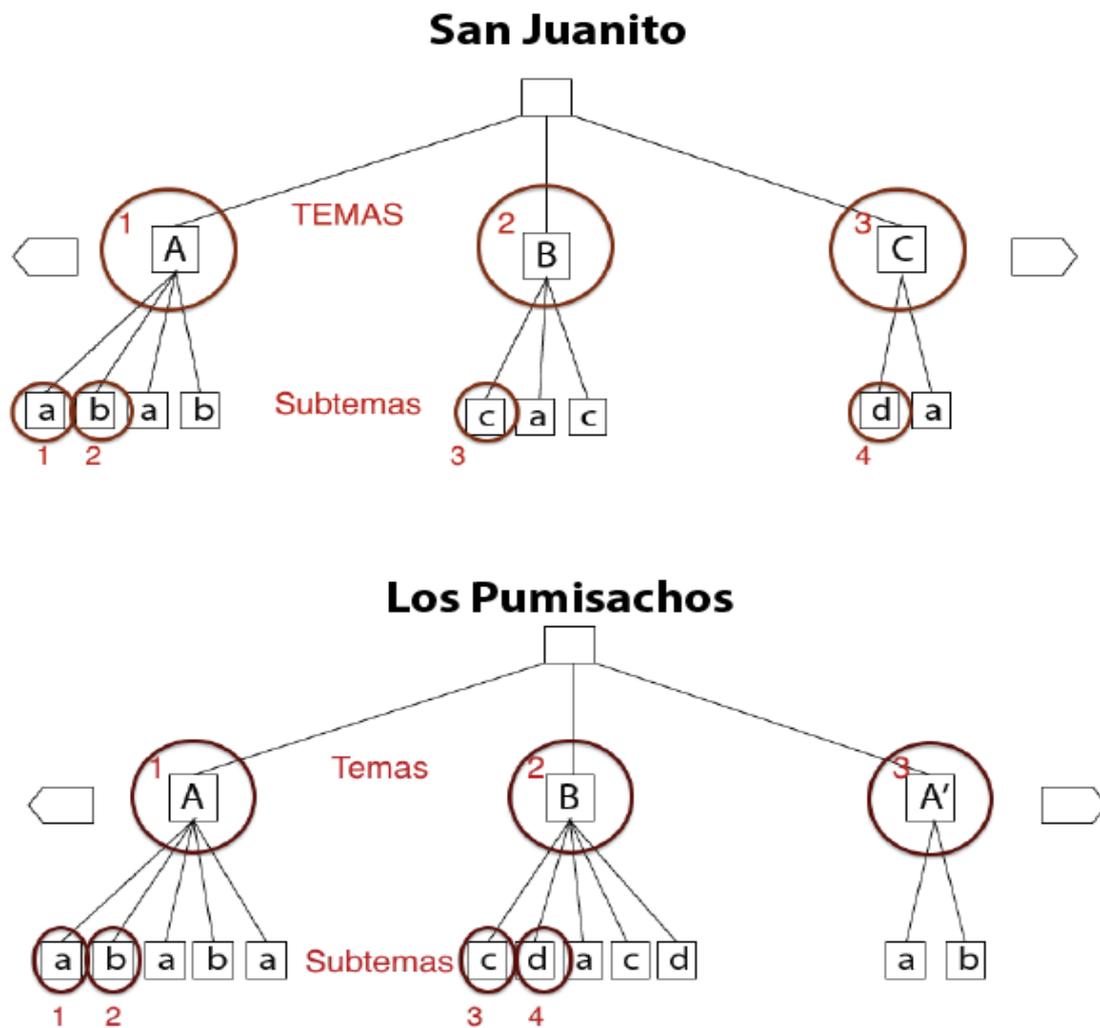


Figura 82 Comparación forma “San Juanito”

Se puede observar en la Figura X el uso de cuatro colores para cada subtema en ambas composiciones.

## San Juanito

Score **San Juanito** Xosar Izco

1

2 **San Juanito**

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

## Los Pumisachos

Score **Los Pumisachos** Mesin Carrero

1

2 **Los Pumisachos**

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

Figura 83. Comparación forma colores “San Juanito”

### 3.7.3.2.2 Frases

El subtema “a” está compuesto con frases de 2 compases al igual que el subtema “a” de “Los Pumisachos”, mientras que el subtema “c” está compuesto con frases de 4 compases al igual que el subtema “c” de “Los Pumisachos”.

## San Juanito

Subtema a

Subtema c

The image displays two musical excerpts for the piece "San Juanito". The first excerpt, labeled "Subtema a", is marked with a tempo of quarter note = 90. It consists of four measures, each containing a pair of notes in the right hand and a chord in the left hand. The chords are: Fm, Ab, Ab, Ab, Gm, Fm, Fm, Ab, Ab, Ab, Gm, Fm. The second excerpt, labeled "Subtema c", consists of two measures, each containing a pair of notes in the right hand and a chord in the left hand. The chords are: Ab, Db, FmC DmF, Ab, Fm, Ab, Db, FmC DmF, Ab, Fm.

## Los Pumisachos

Subtema a

Subtema c

The image displays two musical excerpts for the piece "Los Pumisachos". The first excerpt, labeled "Subtema a", consists of two measures, each containing a pair of notes in the right hand and a chord in the left hand. The chord is Em. The second excerpt, labeled "Subtema c", consists of two measures, each containing a pair of notes in the right hand and a chord in the left hand. The chords are C and G.

Figura 84. Comparación fraseológica “San Juanito”

### 3.7.3.3 Microforma

#### 3.7.3.3.1 Direccionalidad

El subtema “a” y “b” tienen direccionalidad libre, al igual que el subtema “a” y “b” de “Los Pumisachos”.

## San Juanito

Subtema a Subtema b

The image displays two musical excerpts for 'San Juanito'. Subtema a is a four-measure phrase starting with a treble clef and a key signature of two flats. The chords are Fm, Ab, Ab, Ab, Gm, Fm, Fm, Ab, Ab, Ab, Gm, Fm. Subtema b is also a four-measure phrase with the same key signature, featuring chords Fm, A/C, Ab, G, Fm, Fm, A/C, Ab, G, Fm, Fm.

## Los Pumisachos

Subtema a Subtema b

The image displays two musical excerpts for 'Los Pumisachos'. Subtema a is a five-measure phrase in 2/4 time with a treble clef and a key signature of one flat. The chords are Em. Subtema b is a four-measure phrase in 2/4 time with a treble clef and a key signature of one flat. The chords are Gmaj7, Em, G, Em.

Figura 85. Comparación direccionalidad “San Juanito”

### 3.7.3.3.2 Interválica

La melodía de los subtemas “a” y “b” están elaboradas con intervalos de 2das y 3ras y 4tas esporádicamente usadas al igual que los subtemas “a” y “b” de “Los Pumisachos”.

## San Juanito

Subtema a

Subtema b

## Los Pumisachos

Subtema a

Subtema b

Figura 86. Comparación interválica “San Juanito”

### **3.7.3.3.3 Armonía**

El subtema “c” está basado en el subtema “b” de “Los Pumisachos” en el que se emplea el el tercer grado de la escala menor para iniciar la frase y al final concluye en el primer grado menor. El subtema “d” está basado en el subtema “c” de “Los Pumisachos” en el que se modula a la relativa mayor.



## 4 Conclusiones y Recomendaciones

### 4.1 Conclusiones

Los objetivos propuestos se cumplieron a cabalidad, sin embargo, la información biográfica y artística de Mesías Carrera dejan algunas interrogantes que no han sido respondidas. Por ejemplo, se conoce que Mesías Carrera siempre componía una obra con algún motivante, esto permite elucubrar que por ejemplo “Los Secretos del Tolalá” sea una obra inspirada en las leyendas que giran en torno a la quebrada del Tolalá, pero no es posible aseverarlo. Las consideraciones estilísticas del San Juanito y el Danzante han sido expuestas, pero existen conocimientos de tradición oral que únicamente se pueden obtener mediante investigación participativa, entrevistas o recopilación de grabaciones. Lamentablemente estas actividades no pudieron ser realizadas y esto deja dudas sobre la existencia de algún registro de Mesías Carrera en los que profundice en materia musical referente a estilos de música tradicional ecuatoriana.

Por otro lado, las estructuras de las obras analizadas pudieron ser aplicadas en las composiciones presentadas, en cuanto a forma y frases. Sin embargo, la variación en la presentación subtemática fue elección libre del compositor, pero se mantuvo la estructura temática (letras mayúsculas). La direccionalidad en la mayoría de obras analizadas es mixta, y también pudieron ser llevadas sin complicación a las composiciones presentadas por el autor de este texto. En la interválica melódica hallada en los análisis se pudo constatar el uso de escalas menores pentatónicas y uso de notas de paso correspondientes a la escala menor natural. La aplicación interválica en el acompañamiento de las composiciones presentó algunas dificultades para llevarlas a cabo. Para “Danzante 1” y “Danzante 2” se aplicó interválica y armonía similar a “Los Secretos del Tolalá” y “Elegía de la Serranía”, mientras que “San Juanito” lleva un acompañamiento en el que se puede evidenciar el uso de 3ras, pero no es el intervalo principal del acompañamiento como en “Los Pumisachos”, parcialmente esto se debe a la elección armónica, y el uso libre de recursos del compositor.

### **Elegía a la Serranía**

Las frases son simétricas en cada tema. Como podemos observar durante cada tema se presentan frases de 2 o 4 compases de duración, y esto no varía hasta el cambio de tema. Por otro lado, la tendencia direccional es libre debido a que entre frases existe contraste con la frase antecedente y consecuente. Si su antecedente asciende, su consecuente desciende y viceversa. Los intervalos utilizados en la melodía de esta composición son de tercera y segunda principalmente. No existen saltos mayores a una quinta. La línea del bajo se mueve por terceras y segundas que predominan existen algunos saltos no consecutivos de cuarta, quinta y sexta, octava y décima, siendo el intervalo más amplio que solo se presenta una vez.

La utilización de la escala menor pentatónica del primer grado menor prima en toda la composición, y existe el uso de la escala pentatónica menor del quinto grado. Todo esto se conjuga con la mezcla de apoyaturas direccionadas a notas de la escala pentatónica de la tonalidad.

### **Los Secretos del Tolalá**

A lo largo de esta composición se presentan 3 subtemas con frases simétricas de 2 y 4 compases de duración. La direccionalidad es libre y contrastante entre frases antecedentes y consecuentes. Esta composición emplea intervalos de tercera y segunda en la línea melódica mientras que en la línea del bajo los intervalos más utilizados son terceras y quintas. La introducción de esta obra está escrita en Re menor y modula a Sol menor en el subtema “b” y “c” para resolver en el quinto grado menor al culminar la obra. Las escalas empleadas principalmente corresponden a Re menor pentatónica y Sol menor pentatónica.

### **Los Pumisachos**

Las frases en la mayor parte de subtemas son simétricas de 2 o 4 compases. La direccionalidad en la mayoría de temas es libre y contrastante entre frases, es decir, si una frase asciende direccionalmente, su consecuente descenderá y viceversa. Esta composición inicia en la tonalidad de Mi menor presentado en los subtemas “a” y “b”, y modula a Sol mayor en los subtemas “c” y “d”. La

escala que prima en la melodía de esta composición es la escala de Mi menor pentatónica en donde no existen saltos extensos exceptuando la re exposición del subtema “a” una octava más abajo en el puente. Por otro lado, el acompañamiento es una mezcla de acordes y arpeggios con saltos de 5ta y 3ras principalmente. En el primer tiempo de cada compás prima la utilización de la nota raíz del acorde y en el upbeat licen el acorde, para en el segundo tiempo utilizar el mismo acorde o la 3ra o 5ta del acorde.

#### **4.2 Recomendaciones**

Como ya se mencionó, existen más de 800 composiciones de Mesías Carrera, de las cuales pocas han sido analizadas, digitalizadas y/o interpretadas. La necesidad de digitalizar estas composiciones es urgente ya que se conoce que parte composiciones están escritas en papel y yacen guardadas en un mueble, que podría ser susceptible de corrosión. Debido a la variedad de obras compuestas en cuanto a estilos, es necesario hacer un llamado a los músicos y musicólogos el realizar análisis y buscar recrear estas obras, las cuales pueden contener información valiosa.

La información de entrevistas es primordial en este tipo de trabajos investigativos, se recomienda no recurrir a libros únicamente, dado el caso que alguna información importante y anecdótica suele perderse en escritos aun cuando son hechos por las personas sujetas de estudio (dado el carácter académico de estos). En este caso, se pudo obtener información que no está en los libros que Mesías Carrera escribió pero su hijo, Luciano, conocía. Jaime Díaz igualmente proporcionó información importante que tampoco está en los libros de Mesías Carrera. Por otro lado estas entrevistas permitieron corroborar información proporcionada por otras fuentes bibliográficas.

Se considera importante estudiar a más compositores ecuatorianos especialmente nacidos en el siglo 20, ya que aun es posible entrevistar a algunos de ellos, o en su defecto acceder a información que familiares, alumnos y conocidos posean.

## Referencias

- Caplin, W., Hepokoski, J., Webster, J. (2009). *Musical Forms, Form Formenlehre*. Lovaina: Leuven University Press.
- Carrera, J. (2017). *Manuel Mesías Carvajal*. Quito, Ecuador.
- Carrera, M. y Salomon, F. (1990). *Historia y Cultura popular de Zambiza*. Quito, Ecuador.
- Carrera, M. (1994). *La música en Zámiza*. Quito: Dirección General de Educación y Cultura Departamento de Desarrollo y Difusión Musical.
- Espel, G. (2009). *Escuchar y escribir música popular: escritos sobre forma, diseño y técnicas de composición*. Buenos Aires: Melos.
- Godoy, M. (2005). *Breve historia de la música del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Guerrero, P. (1996). *La música en el Ecuador: panorámica de las artes musicales*. Quito: Universidad Politécnica Salesiana.
- Guerrero, P. (2002). *Enciclopedia de la música ecuatoriana* (Vol. 1). Quito: CONMUSICA.
- Guerrero, P. (2011). *Cuchara de palo: danzante infaltable en la fiesta popular*. Recuperado de Memoria Musical del Ecuador: <https://soymusicaecuador.blogspot.com/2011/05/cuchara-de-palo-danzante-ecuatoriano.html>
- Guerrero, P (2017) *Mesías Carrera: el fiel sonido del terruño*. Recuperado de: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2017/01/mesias-carrera-el-fiel-sonido-del.html>
- INEC. (s.f). *Población y Demografía*. Recuperado de: <https://www.ecuadorencifras.gob.ec/censo-de-poblacion-y-vivienda/>

- Mayorga, M. (2018). *Testimonio oral Tiempo, espacio y sentido, en la parroquia de Zambiza*.
- Miño, C. (2010). *Melodía inevitable vida y tiempo del compositor Luis Humberto Salgado (1903 - 2978)*. Quito: FONSA.
- Moreno, S. (1996). *La música en el Ecuador (2 ed.)*. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.
- Pazmiño, T. (2012). *Recuperación del patrimonio intangible del Ecuador: El danzante, El yumbo, El sanjuanito, La tonada*. Quito: CCE.
- Pumisacho, Y. (2019). *Transcripción y análisis musical de veintidós obras musicales de diferentes ritmos populares ecuatorianos del compositor Manuel Mesías Carrera Carvajal. Primera Colección de Música Popular "Travesuras" escritos desde el 20 de octubre de 1942 hasta el 28 de julio de 1977*. (Tesis de Licenciatura). Universidad de los Hemisferios.
- Salgado, L. H. (2012). *Luis Humberto Salgado, Galería del folklore andino-ecuatoriano, seis cuadros vernáculos para piano*. Quito: Fonsal.
- Scholes, P. (1964). *The concise Oxford Dictionary of Music*. Londres: London Oxford University Press.
- Wong, K. (2010). *La música nacional Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: CCE.

## **ANEXOS**

## **Anexo 1**

### **Entrevistas:**

[https://drive.google.com/drive/folders/1vm3BDXtL863L38u8\\_IH9irCySRiXAbbR?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1vm3BDXtL863L38u8_IH9irCySRiXAbbR?usp=sharing)

## **Anexo 2**

### **Fonograma y partituras:**

<https://drive.google.com/open?id=1dDPvq7o8ajrg0Hmdfwyu4zMS85HKNMd2>

## **Anexo 3**

### **Manuscritos y partituras digitalizadas de Mesías Carrera:**

[https://drive.google.com/open?id=1aKzbuy3\\_SIZZrITgBcevZGCs4Kkljo28](https://drive.google.com/open?id=1aKzbuy3_SIZZrITgBcevZGCs4Kkljo28)

## **Anexo 4**

### **Análisis:**

<https://drive.google.com/open?id=1btWkO4eLlcfuIm2qk5zpLKJr6Y8MCXRb>

