



ESCUELA DE MÚSICA



REDESCUBRIENDO LA MISHQUILLA: COMPOSICIÓN DE DOS OBRAS PARA PIANO, CON BASE EN RECURSOS DEL ANÁLISIS MELÓDICO RÍTMICO E INTERPRETATIVO DEL PASILLO BEATRIZ Y EL AIRE TÍPICO QUITENITAS DEL COMPOSITOR CARLOS BONILLA CHÁVEZ.



AUTOR

Yorqui Steven Benítez Garnica

AÑO

2020



ESCUELA DE MÚSICA

REDESCUBRIENDO LA *MISHQUILLA*: COMPOSICIÓN DE DOS OBRAS PARA PIANO, CON BASE EN RECURSOS DEL ANÁLISIS MELÓDICO RÍTMICO E INTERPRETATIVO DEL PASILLO *BEATRIZ* Y EL AIRE TÍPICO *QUITEÑITAS* DEL COMPOSITOR CARLOS BONILLA CHÁVEZ.

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

Profesor Guía

César Augusto Santos Tejada

Autor

Yorqui Steven Benítez Garnica

Año

2020

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo: Redescubriendo la *Mishquilla*: Composición de dos obras para piano, con base en recursos del análisis melódico rítmico e interpretativo del pasillo *Beatriz* y el aire típico *Quiteñitas* del compositor Carlos Bonilla Chávez, a través de reuniones periódicas con el estudiante Benítez Garnica Yorqui Steven, en el semestre 2020-02, 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".

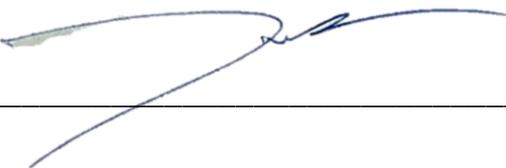
A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'C. Santos Tejada', is written over a horizontal line. The signature is stylized and partially obscured by the line.

Msc. César Augusto Santos Tejada

C.I. 0601901093

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo: Redescubriendo la *Mishquilla*: Composición de dos obras para piano, con base en recursos del análisis melódico rítmico e interpretativo del pasillo *Beatriz* y el aire típico *Quiteñitas* del compositor Carlos Bonilla Chávez, del estudiante Benítez Garnica Yorqui Steven, en el semestre 2020-02, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".



TC músico profesional Diego Mario Carlisky Seldes

C.I. 1755854419

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.”

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Yorqui B', is positioned above a horizontal line.

Yorqui Steven Benítez Garnica

C.I. 1726731068

AGRADECIMIENTOS

A mi madre Lucy, a mi padre Yorqui, a mis abuelos maternos Jorge y Josefina, por haber puesto su confianza en mí entorno a una carrera musical como profesión.

DEDICATORIA

Para todos los músicos ecuatorianos interesados en un estudio formal de la música tradicional mestiza con el fin de preservar y fortalecer los conocimientos sobre su cultura musical.

RESUMEN

El siguiente proyecto de titulación fundará sus bases en el análisis melódico – rítmico e interpretativo de dos obras compuestas por Carlos Bonilla Chávez, reconocido compositor y guitarrista de la época de oro de la música ecuatoriana. Se analizará el pasillo: *Beatriz*, y el aire típico: *Quiteñitas*. Esta investigación será realizada con el objetivo de determinar recursos compositivos e interpretativos para la creación de dos temas con el formato musical de piano solo. Ambos temas compuestos, contarán con los recursos extraídos para determinar características esenciales de los géneros musicales estudiados.

En el medio musical ecuatoriano, la mayoría de las personas desconocen gran variedad de aspectos de la música tradicional. Este desconocimiento ha conducido a que los géneros antes propuestos hayan tenido un mediano desarrollo, viéndose descuidados por las nuevas generaciones, aunque fueron definidos a inicios del siglo XX. Este proyecto se eligió tomando en cuenta lo antes mencionado, con el objetivo de aportar a la música ecuatoriana con nuevas obras musicales que preserven la esencia tradicional sumando sonidos más actualizados.

Esta investigación se realizará con dos de los enfoques metodológicos propuestos para la investigación artística. Se empleará el enfoque de investigación documental, para contextualizar los géneros propuestos y el compositor seleccionado, además de analizar fonogramas y partituras. El método cualitativo será usado para las entrevistas a músicos experimentados en estos géneros musicales. Otros enfoques aplicados serán los análisis compositivos de Guillo Espel y Alejandro Martínez.

Este proyecto es dirigido a músicos ecuatorianos para que puedan tener un acercamiento a sus géneros tradicionales de una manera metodológica y organizada. El objetivo de extraer los recursos es que sean utilizados en el conocimiento del repertorio de música ecuatoriana, permitiendo también generar nuevas composiciones. Por otro lado, se busca nutrir de este conocimiento a la cultura ecuatoriana en general, para que estos estilos con cualidades únicas se mantengan en el saber popular.

ABSTRACT

The following degree project will be based on the melodic-rhythmic and interpretive analysis of two works composed by Carlos Bonilla Chávez, renowned composer, and guitarist from the golden age of Ecuadorian music. This project will analyze the *pasillo*: *Beatriz*, and the *aire típico*: *Quiteñitas*. This research will be carried out with the objective of determining compositional and interpretive resources for the creation of two themes with a solo piano musical format. Both songs composed, will have the resources extracted to determine essential characteristics of the musical genres studied.

In the Ecuadorian musical environment, most people are unaware of a great variety of aspects of traditional music. This ignorance has led to the genres proposed to have had a medium development, being neglected by the new generations, although they were defined at the beginning of the 20th century. This project was chosen considering the above mentioned, with the aim of contributing to Ecuadorian music with new musical works that preserve the traditional essence and adding more updated sounds too.

This research will be carried out with two of the methodological approaches proposed for artistic research. The documentary research approach will be used to contextualize the proposed genres and composer, in addition to analyzing phonograms and scores. The qualitative approach will be applied in the interviews with experimented musicians of this music genres. Other approaches applied will be the compositional analyzes of Guillo Espel and Alejandro Martínez.

This project is aimed at Ecuadorian musicians so that they can have an optimized approach to their traditional genres in a methodological and organized way. The objective of extracting the resources is that they are used in the knowledge of the Ecuadorian music repertoire, also allowing to generate new compositions. On the other hand, it seeks to nurture this knowledge to the Ecuadorian culture in general, so that these styles with unique qualities remain in popular wisdom.

ÍNDICE

Introducción.....	1
Capítulo I.....	4
1.1 Nacionalismo musical en Latinoamérica y Ecuador.....	4
1.2 Carlos Bonilla Chávez	7
1.3 Géneros mestizos tradicionales ecuatorianos	10
1.3.1 Pasillo.....	10
1.3.2 Aire típico.....	15
Capítulo II.....	19
2.1 Análisis de la obra <i>Quiteñitas</i>	20
2.1.1 Historia	20
2.1.2 Armonía y forma estructural	20
2.1.3 Construcción fraseológica de la melodía	21
2.1.4 Motivos principales en la partitura	25
2.1.5 Elementos interpretativos en el fonograma	28
2.2 Análisis de la obra <i>Beatriz</i>	33
2.2.1 Historia	33
2.2.2 Armonía y forma estructural	33
2.2.3 Construcción fraseológica de la melodía	35
2.2.4 Motivos principales en la partitura	39
2.2.5 Elementos interpretativos en el fonograma	41

Capítulo III	46
3.1 Análisis de la obra <i>Ambiente popular</i>	47
3.1.1 Contexto compositivo	47
3.1.2 Armonía y forma estructural	47
3.1.3 Construcción fraseológica de la melodía	48
3.1.4 Recursos melódico-rítmicos e interpretativos empleados.....	52
3.2 Análisis de la obra <i>Celda</i>	57
3.2.1 Contexto compositivo	57
3.2.2 Armonía y forma estructural	57
3.2.3 Construcción fraseológica de la melodía	58
3.2.4 Recursos melódico-rítmicos e interpretativos empleados.....	63
4 Conclusiones y Recomendaciones	67
5 Referencias.....	69
ANEXOS	71

Introducción

Este trabajo de titulación pretende establecer características esenciales para dos géneros de origen mestizo en Ecuador: pasillo y aire típico. A su vez, componer dos obras que contengan recursos extraídos del análisis de estos géneros adaptados a una escritura de piano solo. Antes del análisis se explicarán características musicales generales de cada uno de los géneros a indagar, mediante una breve exposición del origen e historia de estos. Se iniciará por el género pasillo, para después describir al aire típico que, aunque presentan características similares, no deben ser confundidos. Este tema es relevante por la clara generalización de la música ecuatoriana en el pasillo o bolero. El objetivo es continuar con la generación de insumos académicos formales con los recursos extraídos de los géneros antes mencionados, para una futura utilización de estos por las nuevas generaciones de músicos compositores en el país.

En el material fonográfico y escrito de esta tesis se podrán apreciar composiciones inéditas claramente influenciadas por los géneros pasillo y aire típico; debido a la participación de su autor en la Orquesta Juvenil de Instrumentos Andinos y el Ensamble del Viento, ambas agrupaciones creadas en la Universidad de las Américas para la investigación e interpretación de repertorio tradicional. Ha facilitado este acercamiento el formato de piano solo con cifrado y melodía destinado para la posterior creación de arreglos, adaptaciones o reversiones de las obras compuestas.

Por otro lado, se ha indagado en libros, trabajos de titulación, artículos, y métodos relevantes concernientes a la música ecuatoriana, la orquestación y/o la interpretación del piano en esta. Algunos nombres relevantes son: *Enciclopedia de la música ecuatoriana*, el tomo *Música académica* y *Carlos Bonilla Chávez: mil años de música* de Pablo Guerrero y el tomo *Música popular* escrito por César Santos en la compilación publicada por el Ministerio de Relaciones Exteriores: *La música en Ecuador*, estas referencias para el estudio musicológico del repertorio, géneros e intérpretes nacionalistas, en este caso haciendo hincapié en Carlos Bonilla Chávez.

Además, se harán entrevistas a pianistas experimentados en el estilo tradicional mestizo ecuatoriano, para procedimientos de escritura y ejecución a emplear en la composición. Hay que mencionar que una de las fuentes primordiales será la partitura de cada obra a analizar, ambas extraídas del cancionero del libro antes mencionado, escrito por Guerrero en homenaje hacia este compositor nato como fue Carlos Bonilla Chávez.

El producto principal de este trabajo de titulación es la composición de dos temas que denoten uso de recursos, y a su vez, las particularidades que existen en los géneros analizados. El enfoque metodológico, sobre todo documental, en un primer capítulo a desarrollarse, presentará un contexto histórico de los géneros, estilos, épocas e intérpretes. Se abordarán los géneros a analizar, así como la época del Nacionalismo musical en el Ecuador, enfocado en el compositor objeto de esta investigación. Para aclarar esto se plantea el primer objetivo específico de este proyecto de investigación. En este objetivo consta el describir características históricas y estilísticas de los géneros y el compositor.

La música tradicional mestiza ecuatoriana presenta algunas semejanzas melódicas, rítmicas e interpretativas que han permitido que se generalicen algunos de los estilos existentes. Esto debido a que dichos estilos se ejecutan con un lenguaje común, denominado popularmente como *mishquilla*. *Mishqui* es una palabra proveniente del idioma indígena quichua, significa dulce, miel o sabroso. Tienen una opinión parecida Enrique Sánchez, Julio Andrade, Leonardo Cárdenas, Lenin Estrella, entre otros músicos experimentados en estos estilos; en que dulce es el sentimiento para interpretar la música ecuatoriana con raíces indígenas. Además, se pueden observar similitudes melódicas al emplear la escala pentafónica para la construcción de la gran mayoría de motivos, semi frases y frases melódicas. Sin embargo, a pesar de estas semejanzas pronunciadas, existen también singularidades marcadas en los puntos antes mencionados, variando entre un género y otro.

En esta tesis se analizarán dos de los géneros muy sonados en nuestro país: pasillo y aire típico. Usualmente, hasta los músicos ecuatorianos tienden a confundir y asociar erróneamente estos géneros, en ocasiones etiquetados

como pasillo, bolero o sanjuanito. Al generalizar los diferentes tipos de música queda en exposición la falta de conocimiento que gran parte de ecuatorianos tienen de su cultura musical. Es así esta falta de conocimiento una de las tantas razones por las cuales el desuso de estos géneros se ha ido expandiendo. Se ha creado relativamente poca nueva música partiendo de los mismos en comparación a como ha ocurrido con la música popular de algunos países latinoamericanos: la cumbia en Colombia, el tango en Argentina o el *bossa nova* en Brasil.

Posteriormente, el análisis estará centrado en una canción por género: el pasillo *Beatriz* y el aire típico *Quiteñas*, escritos por el compositor Carlos Bonilla. De cada tema se van a estudiar versiones de intérpretes relevantes en la escena tradicional ecuatoriana, como son: Carlos Regalado, Bolívar Ortiz y el mismo Bonilla para una guía auditiva apropiada. Además, se analizarán patrones rítmicos y construcción de frases y oraciones melódicas en las partituras encontradas. El método de análisis formal fraseológico de Alejandro Martínez y el análisis de direccionalidad melódica, inicios y terminaciones de frase de Guillo Espel serán empleados en este fragmento, que a su vez cumplirá con el objetivo de identificar recursos melódicos y rítmicos de las obras a estudiar.

También se harán entrevistas a personas como: Francisco Pacheco y César Santos, ambos músicos con experiencia en interpretación y arreglos de piano. Esto es necesario debido a que no se encuentra mucha información escrita del uso del piano en la música ecuatoriana escrita en documentos formales, mucho menos en libros de técnicas compositivas.

Finalmente, la composición de los temas será fundamentada en las indagaciones antes expuestas, en conjunción con los métodos compositivos encontrados, para lograr una definición precisa de los géneros propuestos en los temas, empleando patrones rítmicos, melódicos, interpretativos y estructurales. Todo lo mencionado anteriormente es con el objetivo de innovar estos géneros de cierta manera, y poder explicar las fuentes de la composición, de manera que sean diferenciables, primero para músicos y después para la audiencia en general.

Capítulo I

En este capítulo se realizará una contextualización teórica, histórica y técnica de temas claves para la explicación de los géneros a estudiar, basado en libros relevantes de historia de la música ecuatoriana. Se sintetizará la época nacionalista musical ecuatoriana para entender el desenvolvimiento compositivo de Carlos Bonilla Chávez, del que también se presentará una breve biografía.

Además, se describirán ambos géneros objeto de esta tesis: pasillo y aire típico en cuanto a sus características, particularidades musicales y extra musicales: patrones rítmicos, armonía, construcción melódica, importancia social e histórica. En adición a esto se han realizado entrevistas a César Santos y Francisco Pacheco, ambos músicos con experiencia en el modo de uso del piano en géneros musicales mestizos ecuatorianos. Estas entrevistas estarán adjuntadas a la sección de anexos en este trabajo de titulación.

1.1 Nacionalismo musical en Latinoamérica y Ecuador

Según el libro *Música clásica*, en su apartado sobre el nacionalismo musical, este movimiento sucede por el siguiente motivo:

Durante el siglo XIX y principios del siglo XX, cuando se formaban los estados nacionales modernos, la música de muchos compositores fue el medio para declarar su identidad nacional. Otros compositores incluidos también en esta parte no fueron nacionalistas activistas, pero en su música quedan reflejados sus países o regiones de origen (Burrows, 2006, pág. 273).

En un punto posterior del mismo apartado se explica que existieron dos tipos de movimientos nacionales en la Europa del siglo XIX. Uno de ellos estaba conformado por Alemania e Italia, países que buscaban la formación de una única nación o estado. El segundo tipo era el de pueblos que deseaban autonomía o independencia, como el pueblo irlandés, húngaro o checo; en ese entonces gobernados por países extranjeros. A pesar de tener diferentes aspiraciones, ambos grupos juntaron la música, la lengua y la literatura como forma de expresión con aspiraciones nacionalistas (2006, pág. 273).

Por otro lado, se describe al nacionalismo como una corriente que se desarrolló en el siglo XIX hasta mediados del siglo XX, basado en un concepto social y estético de realzar características identificadas con las tradiciones culturales de una región o nación (Rollingston, 2019).

A grandes rasgos, el movimiento nacionalista musical tiene su origen en la Europa de mediados del siglo XIX. Sin embargo, en Ecuador recién es instalado en 1904, cuando Domingo Brescia, compositor italiano radicado en Chile, llegó para ser director del Conservatorio de Quito. Brescia se convierte en una gran influencia para los músicos ecuatorianos. A su vez, propone una división de la corriente nacionalista musical ecuatoriana en cuatro etapas principales (Guerrero, 2003, pág. 20).

En cambio, Hugo López Chirico en su libro "*La cantata criolla*" de Antonio Estévez, hace un análisis de las épocas del Nacionalismo musical en América Latina. En este libro, se describen cuatro etapas nacionalistas principales que son: Proto Nacionalismo, Nacionalismo subjetivo, Nacionalismo objetivo y por último Postnacionalismo auto afirmativo (Santos, 2005, págs. 292 - 294).

Es de esta manera como en la primera generación de nacionalismo existieron dos vertientes. La primera fue la vertiente creada en las aulas del Conservatorio de Quito, con nombres relevantes como: Segundo Luis Moreno y Francisco Salgado, músicos compositores y discípulos de Brescia que resultaron influenciados por su obra. La vertiente restante fue concebida de manera independiente en base a estudios externos al Conservatorio de Quito. Pedro Pablo Traversari y Sixto María Durán son nombres relevantes de esta vertiente.

Los compositores antes nombrados conforman la denominada primera generación de músicos nacionalistas en el país. En cuanto al estilo de esta generación, fue concebido de manera sinfónica en conjunción con motivos indígenas y populares. Además, es importante el aporte de los principales trabajos de musicología ecuatoriana de la época (Guerrero, 2003, págs. 21 - 22).

Esto se confirma con el enunciado de Santos:

Se empiezan entonces a incorporar elementos de la música tradicional ecuatoriana –valga decir, indígena- dentro de las formas europeas, en una primera etapa como menciones o citas de melodías autóctonas recogidas por estos compositores, presentadas sin mucha modificación en suites, ballets, óperas, etc. (2005, pág. 292).

Además, plantea que la etapa nacionalista anteriormente mencionada coincide con las características de la época del Nacionalismo subjetivo, según el análisis de López Chirico. La contribución de esta etapa es la siguiente:

Aporte fundamental de esta primera generación de músicos nacionalistas es el acercamiento histórico y conceptual a las manifestaciones musicales populares tradicionales, pues es en este tiempo cuando se describen y analizan los tipos melódicos, los instrumentos, los géneros, etc. (2005, pág. 292).

Con esta primera generación como pilar, nace una segunda con base en conjugar técnicas musicales desde corrientes del nacionalismo religioso, la técnica clásica romántica europea, con la intención de expresar la dualidad indígena hispánica, el ultra modernismo, hasta el serialismo de Schönberg. Esto, para integrar rasgos históricos y patrióticos en la obra de la generación.

Son relevantes compositores de la talla de José Ignacio Canelos y Juan Pablo Muñoz, alumnos de Segundo Luis Moreno y Sixto María Durán, respectivamente. Por otro lado, se incluye también a Belisario Peña, quien se formó musicalmente en Europa y por último, Luis Humberto Salgado, hijo del referente de la primera generación, Francisco; son quienes se destacan en esta segunda generación nacionalista (Guerrero, 2003, págs. 23 - 24).

Esta información es ratificada en el escrito *Identidad musical ecuatoriana*, que afirma que esta segunda generación coincide con la etapa del Nacionalismo objetivo de López Chirico. Las características compositivas de esta etapa habrían dejado en segundo plano a la citas melódicas puramente tradicionales, para dedicarse más bien a la creación de ideas nuevas a partir de los parámetros

descubiertos en la música autóctona (fórmulas rítmicas características, modos melódicos, cadencias, estructura formal). Aunque las obras compuestas permanecían dentro de esquemas formales europeos (sonata, suite, rapsodia, concierto, poema sinfónico, ópera) también se empleaban formas musicales autóctonas como sanjuanito, albazo, alza, yaraví, etc. (Santos, 2005, pág. 293).

Una tercera y cuarta generaciones de este estilo se proyectaron en un nacionalismo con cierta tendencia política, parámetros agremiativos y matices estéticos particulares, afirma Guerrero, razón por la cual había una preocupación por articular una agrupación formal, conocida hasta la actualidad como Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador. En estas dos y últimas generaciones del nacionalismo ecuatoriano aportaron con su obra nombres como: Corsino Durán, Inés Jijón, Néstor Cueva, parte de la tercera generación.

A su vez, ellos influyeron en Claudio Aizaga, Gerardo Guevara y el propio Carlos Bonilla Chávez, cuarta y última generación designada como nacionalista dentro de los conceptos clásicos, después de la cual se bifurcaron las tendencias compositivas entre ponencias tradicionales y perspectivas experimentales como la música electrónica (Guerrero, 2003, pág. 24).

Sumado a esta información sobre la tercera y cuarta etapas del Nacionalismo ecuatoriano, se compara a la tercera y subsiguientes generaciones de músicos nacionalistas con el Postnacionalismo Auto afirmativo de López Chirico. En esta etapa se determina la superación de los conceptos anteriores y toman lugar una variedad de propuestas y tendencias desde las más conservadoras hasta las vanguardistas. Estas tendencias han incorporado nuevos medios musicales y tecnológicas en la búsqueda de un lenguaje propio que identifique dignamente a la música de este país (Santos, 2005, págs. 293 - 294).

1.2 Carlos Bonilla Chávez

Carlos Galo Raúl Bonilla Chávez fue un guitarrista, contrabajista, compositor indigenista y nacionalista, nacido en Quito el 21 de marzo de 1923. Pablo Guerrero en su libro de homenaje hacia este compositor expone que fue un

músico autodidacto desde temprana edad, hasta que en su adolescencia tuvo la oportunidad de estudiar formalmente en el Conservatorio Nacional. Añade que, desde muy pequeño, Carlos tuvo influencias musicales fuertes, sobre todo por parte de su madre, Carmen Chávez, que tocaba la guitarra a dúo con bandolín junto a su tía Rosa (Guerrero, 2010, pág. 17).

Fue conocido como el “Sordo” como se expone en un fragmento del mismo libro, ya que tenía una discapacidad auditiva de nacimiento en el oído izquierdo. Carlos Bonilla estuvo activo en el ámbito musical quiteño desde muy pequeño, siendo autor de *Quiteñitas*, una de sus obras a analizar en este trabajo de titulación, a muy corta edad, como lo declaró en la entrevista recogida en el libro *Mil años de música*: “A los once años empecé a dar clases de guitarra y a esa misma edad hice mi primera composición, muy popular que se oye y toca en todas partes, bautizada como *Quiteñitas* [...]” (Guerrero, 2010, pág. 16).

Su instrumento principal de creación por excelencia fue la guitarra, a pesar de que existe un recuento amplio de obras que compuso para piano, coro, grupos de cámara y orquesta sinfónica (Guerrero, 2010, pág. 43).

En cuanto a su estilo compositivo, se menciona que:

En su obra creativa, [...] dentro de los planes indigenistas, está presente el uso de una pentafonía pura y otra subyacente, [...] a pesar de que usa siete o más notas en su discurso melódico, las notas de la pentafonía son las que tienen una mayor preeminencia [...] (Guerrero, 2010, pág. 27)

Por otro lado, construía melodías basadas en notas de los arpeggios, así como empleaba recursos compositivos, por nombrar algunos: armónicos, calderones, *rallentandos*, *tenutos*, alargamientos, pausas, apoyaturas, vibrato y uso de cuerdas dobles armonizadas en terceras para nutrir de expresividad a su obra.

Esto se justifica con el siguiente enunciado: “No se aprecian en su obra guitarrística pasajes o segmentos de virtuosismo dinámico, que suelen presentarse en melodías enérgicas de largos pasajes de semicorcheas”

haciendo alusión a que el virtuosismo de Bonilla radicaba en su excelencia interpretativa (Guerrero, 2010, págs. 27 - 28).

Más bien, se habla que su virtuosismo se puede evidenciar claramente en una ejecución cargada de expresividad. Ya que él junto a otros guitarristas relevantes de la música tradicional mestiza ecuatoriana, como Bolívar Ortiz y Segundo Guaña, manejaban magistralmente los matices en su intención de darle a su música un tono muy dramático (Guerrero, 2010, pág. 28).

Se graduó de contrabajista en el Conservatorio Nacional de Música, pasando a formar parte del cuerpo pedagógico de este. Más tarde, fundó la especialidad de guitarra académica en esta misma institución. Entre su obra destacada se encuentran nombres como: *Atahualpa* (yumbo), *Cantares del alma* y *Solo tú* (pasillos), *Suite Andina*, *Ponchito al hombro*, *Subyugante*, *Beatriz*, *Quiteñitas* (Guerrero, 2002, pág. 338).

Aunque Bonilla tenía claro que la música y la política no debían mezclarse, nunca pudo mantenerse realmente al margen de ésta. Se proclamaba en contra de la tendencia política de izquierda mientras que parecía tener una fascinación por la política y cultura norteamericana. En 1966 Bonilla afirmó en una entrevista para una radio estadounidense que al “indio” (indígena) se lo debía reivindicar desde la parte espiritual o desde el arte, no con las armas (Guerrero, 2010, pág. 54).

A pesar de su intento por mantenerse fuera de la política, siempre estuvo envuelto en asociaciones para la optimización de condiciones para músicos ecuatorianos. Fue parte de la Asociación Escuela de Música, cuando era filial de la Universidad Central y del Sindicato Ecuatoriano de Artistas Músicos, dos de sus participaciones en grupos políticos; esta última asociación sería la que más tarde fundaría la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador (Guerrero, 2002, pág. 337).

Fue integrante de la orquesta mencionada por treinta años y del grupo “Los Nuevos Nativos”, además de pertenecer a la Orquesta Filarmónica de Bogotá por varios años (Achiras, 2015).

Siguió en la labor de composición de música ecuatoriana nacionalista e indigenista hasta su muerte. Falleció el 12 de enero de 2010 debido a un paro cardíaco. Se cumplen ya diez años desde su fallecimiento, por esto, esta tesis se la publica en homenaje a uno de los músicos compositores más importantes del Ecuador.

1.3 Géneros mestizos tradicionales ecuatorianos

Una vez contextualizada la época nacionalista ecuatoriana y el autor objeto de esta investigación, se procederá a ahondar en temas indispensables para el entendimiento de los géneros musicales a estudiar. Es por esto que se debe hacer hincapié en la existencia de gran variedad de géneros mestizos tradicionales en Ecuador.

Existen dos grandes grupos: los géneros de origen afroamericano como la bomba, el bambuco, andarele o mapalé y los de origen indígena, objeto de interés en este trabajo de titulación. Es en este grupo donde se puede evidenciar gran diversidad de tipos de música tradicional ecuatoriana. Géneros como el yaraví, danzante, tonada, albazo, son tan solo escasos ejemplos de este grupo. También se encuentra el aire típico, objeto de investigación en esta tesis. Y aunque un poco más alejado de los anteriores géneros; el pasillo, por su inserción desde Colombia, aunque siendo desarrollado con recursos diferentes en Ecuador. A continuación, la indagación sobre los géneros centrales de este proyecto de investigación.

1.3.1 Pasillo

Para empezar con un contexto histórico/teórico del pasillo, en la *Enciclopedia de la música ecuatoriana* se menciona: “fue un baile que surgió en el segundo tercio del siglo XIX [...]. Se cree que es una adaptación del vals europeo. [...] en el Ecuador permanece únicamente el pasillo canción de movimiento moderado y tonalidad menor (Guerrero, 2002).

Además, agrega que entre los ritmos influyentes para la creación del estilo son efectivamente el vals pero que no se puede dejar de lado a otras danzas de

origen autóctono que fueron los que configuraron el estilo ecuatoriano del pasillo (Guerrero, 2002).

Patricio Mora concuerda con Guerrero describiendo que [...] este ritmo se encuentra escrito en compás de tres por cuatro (3/4) igual que el vals, pero amplía la información donde define que la diferencia está en el marcado del bajo que en el vals es un golpe fuerte (en el primer tiempo) y dos débiles (en el segundo y tercer tiempos), mientras que en el pasillo se dan dos golpes fuertes (en el primero y tercer tiempos) y uno débil (en el segundo) (Mora, 2014, pág. 31).

En adición, César Santos en su escrito *Composición música popular ecuatoriana*, resume la fórmula rítmica del pasillo como la siguiente:



Figura 1. Patrón de acompañamiento pianístico del pasillo. Tomado de Santos, 2019, pág. 52.

Y explica: “se observa la gran movilidad del bajo, recorriendo las diversas notas del acorde a manera de arpeggios y en otros momentos haciendo caminos de escala para llenar los espacios que deja la melodía” (Santos, 2019, pág. 52).

También adiciona material sobre la estructura formal del pasillo. Usualmente, este género viene conformado por las siguientes secciones: introducción, A y B con *ritornelos* hacia cualquiera de ellas (las secciones de la estructura formal) (Santos, 2019, pág. 53).

Además, sobre la estructura del pasillo se recalca que:

Al mismo tiempo ubicamos importantes variantes en la estructura formal, donde en algún caso se presentan frases de solo tres compases, en otro aparece un tercer segmento a más de las partes A y B, etc. De todas

formas, y a diferencia de la cierta homogeneidad observada en los géneros más tradicionales, en el pasillo no podemos hablar de una estructura típica que se reproduce, sino únicamente de algunos elementos que se incorporan como constantes en cierto número de obras, como algún tipo de cadencia, un giro armónico, etc. (2019, pág. 52).

A continuación, se presentará una esquematización sintetizada de la típica estructura formal del pasillo con su construcción fraseológica tradicional (tomando en cuenta la introducción y sección A):

Tabla 1.

Sección	Duración (compases)	Frases	Semifrases	Motivos	Cambios armónicos
Introducción	4 u 8	Única	2	Único	Tonalidad principal
	Ocasional adición de 2		Antecedente/consecuente	Notas según acorde	Sucesión grados Im y V7
A	16	1	2 (4 compases c/u)	Único	Im y V7 (disposición 3+4+1)
	2 frases (8 compases c/u)		Antecedente/consecuente	Notas según acorde	
		2	2 (4 compases c/u)	Único	Inflexión moduladora al IV grado
			Antecedente/consecuente	Notas según acorde	Cadencia III-V7-Im (conclusión)

Síntesis estructural típica del pasillo (Santos, 2019, págs. 54 - 56).

El motivo por el que se tomó en cuenta solo las secciones de introducción y A en la tabla anterior es por la variedad en el modo de construcción de la sección B. La sección B, presenta tres tendencias principales en cuanto a su configuración, sobre todo armónicamente:

[...] no encontramos una fórmula armónica que pudiéramos considerar como favorita. En su lugar podemos citar algunos procedimientos que son más recurrentes, donde el componente que unifica todas las variantes observadas es el cambio de tonalidad, diferenciándose el centro tonal al cual se hace el giro armónico (Santos, 2019, pág. 56).

En la sección B se encuentra, en la mayoría de los casos, una construcción fraseológica idéntica a la sección A. También podría presentar ciertas variaciones estructurales como adición de compases y desarrollo de motivos. Pero el factor principal de la configuración en la parte B radica en los cambios

armónicos. Según el mismo texto, existen tres procedimientos muy usados, los cuales serán resumidos en la siguiente tabla:

Tabla 2.

Sección	Modulación	Frase	Cambios armónicos	Duración (compases)
B	a) Tonalidad relativa mayor	1	V7 del bIII	8
			Resuelve al bIII	2 semifrases (4 compases c/u)
		2	bVI de la tonalidad original	8
			V7 al Im	2 semifrases (4 compases c/u)
	b) Tonalidad del dominante	2	ii-V7 al bIII	12
			V7 al V	3 semifrases (4 compases c/u)
			III-V7-Im	
	c) Tonalidad del IV grado	1	V7 del Im	8
			I grado menor	4 semifrases (2 compases c/u)
		2	Im pasa a I7 (V7 del IVm)	8
			V7 del Im	3 semifrases
				Semifrase a y b (2 compases c/u)
		Semifrase c (4 compases)		

Configuraciones usuales de la sección B de un pasillo (2019, págs. 56 - 58).

Estas generalidades compositivas se pueden apreciar en canciones representativas del género como: *El alma en los labios* de Francisco Paredes, *Ángel de luz* de Benigna Dávalos, *Guayaquil de mis amores* compuesta por Nicasio Safadi, *Las tres Marías* de Alejandro Plazas o *Acuérdate de mí*, compuesta por Luis A. Valencia.

También Mario Godoy en *Breve historia de la música del Ecuador*, aporta que fueron dos los géneros europeos que influyeron fuertemente en la creación del pasillo. Godoy escribe: “Al igual que el vals, el bolero español influyó fuertemente en la génesis del pasillo, son los dos grandes aportes europeos” (2005, pág. 188).

Sobre la interpretación de géneros latinoamericanos y ecuatorianos en el piano, tanto acompañando como ejecutando melodías Santos responde en la entrevista realizada: “Como en toda la música popular latinoamericana, existen maneras particulares de interpretar los géneros locales, lo que se aprende en la práctica directa, con audiciones de discos recomendados y en la convivencia con los intérpretes ya reconocidos” (2020).

Acerca del acompañamiento pianístico agrega que: “

El principal componente para el acompañamiento del pasillo en el piano es la marcación de su fórmula rítmica, especialmente la parte de la mano izquierda, donde el bajo reproduce, generalmente en octavas, las notas de la tríada correspondiente y los motivos melódicos que llenan los espacios que deja la melodía (Santos, 2020)

Esto coincide parcialmente con lo que comenta Francisco Pacheco, pianista, sobre la existencia de un modo especial de interpretar música tradicional ecuatoriana: “Se lee tal cual esté escrito como la música clásica, con sus repeticiones en las melodías que deben estar escritas. Si no hay partituras hay que tener en cuenta ciertos adornos, formas armónicas y melodías características en cada ritmo” (2020).

Además, adiciona lo siguiente sobre el acompañamiento específico del pasillo: “el bajo en la mano izquierda es el que da el ritmo y la armonía, la mano derecha y los adornos. Hay dos tipos de pasillos uno lento y el otro más rápido que se lo baila” (Pacheco, 2020).

Continuando por definir un contexto histórico del pasillo, en el artículo de la revista Íconos, Wilma Granda sostiene que:

El pasillo, texto poético-musical arraigado a una gestión personal de sentimientos de los ecuatorianos, es una manifestación cultural tan nuestra, pero, a la vez, tan extraña, por omitida o desvalorizada. Tanto que incluso es común la incongruencia para referirse a él, o quien lo usa se atiene a una ambivalencia de sensaciones y juicios de valoración tan distintos como contrapuestos (2004, pág. 67)

Por otro lado, Estefanía Gálvez, graduada en comunicación, toma las palabras de referentes del medio nacional:

[...] Pablo Guerrero (1994) y Ketty Wong (2004), musicólogos ecuatorianos quienes mencionan que el comienzo de todo tiene que ver con las guerras independentistas del siglo XIX (1809-1822), donde no

solamente las disputas ocupaban cabida en esta época, sino también el ámbito musical, que permitió disipar la mente en aquellos tiempos cruciales con el vals europeo, música y baile de salón de la clase dominante que fue introducido pero que al llegar a nuestro continente adquirió un nuevo tinte, cambia de nombre al de pasillo (Gálvez, 2013, pág. 30).

1.3.2 Aire típico

Del género aire típico se expone en la *Enciclopedia de la música ecuatoriana* que existen dos hipótesis de su origen. La primera es que sale del albazo, que al invertir su patrón rítmico y su métrica binaria en 6/8 a una ternaria en 3/4, resulta el patrón del aire típico. La segunda, el género fue basado en el género alza, proveniente del fandango y el costillar, en conjunción con música indígena; por un lado, el Alza se desarrollaba en tonalidad mayor, mientras que el aire típico es prácticamente igual, pero en tonalidad menor (2002, pág. 92).

Se han encontrado ciertas características, por ejemplo, en la tesis de María Cachimuel y Carla Castillo donde ambas, abordan a este tipo de música de manera bailable, donde pretenden enseñar la sensación de tiempo en base a la danza; mencionan:

El aire típico es un género musical de danza con texto, es un baile alegre, picaresco, de pareja suelta. En este género predomina la tonalidad menor, se lo escribe generalmente en compás de $\frac{3}{4}$. Con este nombre se lo conoce preferentemente en la región andina. Su origen posiblemente está en los antiguos fandangos (2014, pág. 31).

Otro valioso recurso de información sobre música tradicional ecuatoriana se encuentra en el repositorio de la Universidad de Cuenca. En este caso, Lenin Estrella sobre las características rítmicas del estilo comenta: "[...] a partir de estas rítmicas, métricas binarias y ternarias se combinaron generando nuevas versiones. Aparecieron danzas como el costillar y el alza, [...] las cuales desembocaron en el que ahora conocemos como aire típico" (2017, pág. 35).

Cabe recalcar que la música latinoamericana tiene un modo único de interpretación que en el caso de géneros ecuatorianos se conoce como *mishquilla*. En la entrevista que respondió Pacheco el tuvo un acercamiento hacia esta manera de interpretación como: “Para mí la *mishquilla* puede entenderse como en el *jazz* el *groove*, o sea la forma de sentir, interpretar y disfrutar todos los detalles musicales” (2020).

En esto coincide con Santos que definió a la *mishquilla* así: “esta manera de interpretación tan particular se asocia principalmente con la marcación de las fórmulas rítmicas características de cada género musical, especialmente con los de carácterailable que deben invitar a quien escucha al movimiento y al baile” (2020).

En la misma entrevista mencionada anteriormente Pacheco describe un acercamiento al acompañamiento del piano en el aire típico: “El aire típico está escrito en compás de 3/4, a un *tempo* Allegro (negra a 100bpm), es un ritmo alegre-bailable” (2020).

Este comentario se ve reforzado con la respuesta de Santos que agrega que para acompañar el aire típico es preciso mantener la característica rítmica que combina los metros ternario y binario compuesto. Esto es particularmente importante en la parte de la mano izquierda, la misma que tiene la responsabilidad de conferirle a la obra el carácter festivo yailable, a más de sustentar el aspecto armónico (2020).



Figura 2. Patrón de acompañamiento pianístico del aire típico. Tomado de Guerrero, 2013, pág. 34.

Daniel Mancero, pianista y ex director del Conservatorio Mozarte en Quito, describe sobre el aire típico:

Puede componerse pensando en tonalidades mayores y menores. No obstante, su característica forma de resolver al modo frigio lo determina como un género de predominio menor. Como es éste un género festivo, su *tempo* es Allegro. Su pulsación (6/8) se marca cada tres corcheas, pero sus períodos varían: 6/8, 6/8 y 3/4 (2013, pág. 32).

En cuanto a la estructura formal de un aire típico, no se ha encontrado material publicado sobre su construcción fraseológica o armónica, mucho menos en cuanto a su rítmica, al ser un género que varía el sentir de su pulsación dependiendo de la melodía de cada tema u obra por separado. Sin embargo, y a pesar de esta falta de información, se hará un acercamiento a los métodos compositivos de este género en cuanto a su estructura formal y armónica, basado en una entrevista con César Santos, musicólogo y autor de varias fuentes bibliográficas relevantes para esta tesis.

En esta conversación, se refirió a la configuración melódica, armónica y estructural de un aire típico, con la certeza de que en la mayoría de casos, se utiliza el mismo tratamiento compositivo de otro género popular mestizo muy importante en Ecuador, el albazo (Santos, 2019).

A continuación, será presentada información sintetizada sobre la construcción melódica, armónica y estructural del albazo. Esto, tomando el riesgo de generalizar características compositivas paralelamente con el aire típico, pero con el objetivo de presentar algún tipo de acercamiento probado, aunque sea superficial, hacia este género. Se presentarán tablas referentes a la información antes mencionada para desarrollar los siguientes párrafos de este proyecto de investigación, de la misma manera como se expuso en la sección anterior concerniente al pasillo.

Tabla 3.

Sección	Duración (compases)	Frases	Semifrases	Motivos	Cambios armónicos
Intro	4 u 8	Única	Única	Único	Tonalidad principal: Im
	4 con repetición			Notas dibujando arpeggio	Ocasional sucesión de Im y V7
A	16	1	1 o 2 (4 compases c/u)	Antecedente (presentación)	a) Cadencia III - V7 - Im
	2 frases (4 compases c/u)		Antecedente/consecuente	Notas según acorde	Repetición
	Frases con repetición	2	1 o 2 (4 compases c/u)	Consecuente (conclusión)	b) V7/IV - Im - bVI (IVm) - Im
			Antecedente/consecuente	Notas según acorde	Cadencia napolitana o frigia (resolución Im)
B	16	1	1 o 2 (4 compases c/u)	Antecedente (desarrollo)	Modulación al bVI del Im
	2 frases (4 compases c/u)		Antecedente/consecuente	Notas según acorde	Conclusión en bIII del Im
	Frases con repetición	2	1 o 2 (4 compases c/u)	Consecuente (conclusión)	Frase 2 de sección A idéntica
			Antecedente/consecuente	Notas según acorde	Ocasional variante de Frase 2 de sección A

Resumen de configuración compositiva de un albazo (Santos, 2019, págs. 44 - 47).

En este cuadro de resumen, es destacable sobre todo la utilización de la cadencia con inflexión moduladora del IVm de la tonalidad original. Esta cadencia se aleja del típico tratamiento armónico con cadencia bIII – V7 – Im de la gran mayoría de géneros mestizos ecuatorianos. Además, para complementar sobre la forma armónica del género:

Debemos notar que la cadencia que delimita esta frase no contiene la relación típica del sistema tonal que es el paso de la nota sensible hacia la tónica (semitono ascendente) sino que en su lugar posee una *suprasensible* que también llega hacia la tónica a distancia de semitono, pero descendente, produciendo un efecto similar a la fórmula de la sexta napolitana, o la cadencia frigia (Santos, 2019, pág. 45).

Por otro lado, es importante señalar que se puede presentar la duplicación de las frases con una duración de 8 compases cada una, sin olvidar tampoco la amplia utilización de la síncopa en la construcción melódica similar con albazo. También coinciden en un posible origen de estos géneros vinculado con la música afroecuatoriana. (Santos, 2019, pág. 47).

La utilización de estos recursos de composición en el aire típico, se pueden observar en temas como: *Desdichas* de Luis Sánchez, *Simiruco* de César Baquero, *Vestida de azul* de Rubén Uquillas, *El gallo de mi vecina* de Julio Nabor Narváez o *La mapa señora* atribuido a Inocencio Granja.

Capítulo II

En este capítulo se proseguirá al análisis de partituras y de versiones seleccionadas. El análisis de partituras será tomando en cuenta armonización, movimiento de voces, patrones rítmicos y uso de polirritmia entre la melodía y ritmo. También, la constucción fraseológica basada en el *Análisis formal de la música popular* de Alejandro Martínez e incisos del libro *Escuchar y escribir música popular* de autoría de Guillo Espel.

Mientras que de los fonogramas se pretende extraer tópicos como la articulación, sensación de tiempo, modo de acompañamiento e interpretación de melodías y contra melodías, apegado más a la aplicación de la denominada *misquilla* en el toque de la música tradicional ecuatoriana.

De *Quiteñitas*, se analizará la adaptación para piano encontrada en el cancionero del libro *Carlos Bonilla Chávez: Mil años de música*, publicado por Pablo Guerrero en 2010. Como guía auditiva se escogió la versión del intérprete Carlos Regalado, acordeonista que grabó este instrumento en gran parte del repertorio popular ecuatoriano. De *Beatriz*, se encontró también la transcripción de piano que servirá para el análisis melódico rítmico en el cancionero del libro antes aludido. Además, como guía auditiva fue seleccionada la versión del disco *Cantares del alma* (s.f.) del compositor, Carlos Bonilla Chávez.

De cada una de estas obras se realizarán análisis teniendo en cuenta características tanto técnicas y teóricas como interpretativas, descritas anteriormente; pero no solo eso, sino también su intencionalidad, *tempo*, estructura, instrumentación, y otras particularidades que fomentarán recursos compositivos para el objetivo general de esta tesis.

Cabe recalcar, que en cuanto a análisis armónico se utilizará la nomenclatura de las notas musicales en inglés (A, B, C, D, E, F, G). Mientras que, para la rotulación de construcciones fraseológicas se empleará color azul para las secciones A, morado para las sección B y anaranjado para secciones estribillos o secciones C. Además, para enfatizar motivos principales tanto en lo compositivo (direccionalidad melódica, inicios y fines de frase, armonizaciones) como en lo interpretativo (articulaciones, contra melodías, apoyaturas, cambios de tesitura) se encerrará con color rojo.

2.1 Análisis de la obra *Quiteñitas*

2.1.1 Historia

Esta pieza musical concebida en los años treinta se enmarca en el género tradicional aire típico. Es la primera composición de un joven (11 años) Carlos Bonilla Chávez; según Pablo Guerrero en su libro *Carlos Bonilla Chávez: Mil años de música*, es la melodía que típicamente se interpretaba al final de festejos y bailes populares, también conocida como *Fin de fiesta*. Además, fue transcrita por el maestro Ricardo Becerra, quien comunicó a Bonilla que se mantenía el registro de su primera composición después de años, cuando su obra compositiva (de Bonilla Chávez) estaba mucho más desarrollada (Guerrero, Carlos Bonilla Chávez: mil años de música, 2010, pág. 16).

2.1.2 Armonía y forma estructural

Esta obra es un aire típico, usualmente escrito en 3/4 o a veces en compás de 6/8 más 3/4. En el caso de *Quiteñitas*, es un tema relativamente sencillo visto desde su estructura de secciones, su forma cuenta con dos partes: A y B, adicionado de un estribillo.

En el análisis de la forma estructural se debe hacer énfasis en que su sección A está compuesta por dieciséis compases y una sección B de ocho que completa su forma repitiendo desde el comienzo. Esto da como resultado una sección B de veinticuatro compases, no tan usual en el entorno de composiciones de otras obras del género. Este aire típico se desarrolla en la tonalidad de Em en su sección A, mientras que en la sección B presenta una modulación a su grado bVI (C). Toda esta información se ha sintetizado en la tabla 4 a continuación:

Tabla 4.

Sección	Duración (compases)	Construcción fraseológica	Armonía
A	16	Semi frases de 4 compases c/u.	<ul style="list-style-type: none"> • Tonalidad de Em (Melódica). • V7 (B7) – Im (Em)/ disposición 1+2+1. • Acordes inusuales: D#° y C#m7(b5)
B	8 (se completa con D.C.) = 24	Se repite semi frase de 4 compases	<ul style="list-style-type: none"> • Modulación al grado bVI (C6)
Estribillo	4 (sin repeticiones)	Semi frase única	<ul style="list-style-type: none"> • Acorde Im (Em)

Síntesis armónica y estructural de *Quiteñitas*.

En las cuatro semi frases de la sección A se expone entre el primer grado (Em) en intermitencia con su quinto grado dominante (B7). Además, cuenta con la inserción del sexto grado semi disminuido (C#m7b5) y el séptimo disminuido (D#°), tópico que se extenderá en el sub inciso de motivos principales en el partitura de esta obra.

La sección B, por otro lado, solamente presenta la modulación al sexto grado mayor de la escala menor natural (C6) en ambas semi frases de cuatro compases por las que está configurada. Por su parte, la semi frase que compone el estribillo es desarrollada solamente sobre el primer grado de la tonalidad (Em).

2.1.3 Construcción fraseológica de la melodía

En un análisis micro, como se evidencia en la figura 3 en la siguiente página, la sección A se configura por cuatro semi frases de cuatro compases. Está concebida en compás ternario debido a su motivo principal de tres negras en el inicio de las semi frases a y a', basado en su construcción fraseológica SRDC (*Statement, Repeat, Departure, Conclusion*). Traducidas al español, la denominación de las semi frases resultarían: S (Presentación) rotulada con la letra a, R (Repetición) marcada con la letra a', D (Desarrollo) titulada con la letra b y C (Conclusión) rotulada con la letra b'.

Este tipo de construcción fraseológica fue tomada de Alejandro Martínez en su texto *El análisis formal de la música popular*, basado en la construcción fraseológica de la música tonal, *Formenlerhe* de Arnold Schönberg (Martínez, 2012, págs. 11 - 13).

Carlos Bonilla Chávez
(Quito, 1923-2010)

A *Allegro moderato*

a - 4

Piano

Em D#° C#m7b5 B7 Em

a' - 4

5

Em D#° C#m7b5 B7 Em

b - 4

9

B7 Em

b' - 4

13

B7 Em

Figura 3. Construcción fraseológica y direccionalidad melódica de sección A de *Quiteñitas*. Tomado del cancionero de Guerrero, 2010, pág. 70.

En cuanto a la direccionalidad melódica, el inicio y terminación de las frases se ha condensado en la tabla 5, a continuación:

Tabla 5.

Semi frase	Duración (compases)	Direccionalidad melódica	Inicio de frase	Fin de frase (Terminación)
Presentación (S o a)	4	Alternada	Tético	Femenina
Repetición (R o a')	4	Repetición con ligera variación.	Tético	Femenina
Desarrollo (D o b)	4	Alternada	Tético	Femenina
Conclusión (C o b')	4	Repetición con ligera variación.	Tético	Femenina

Direccionalidad, inicio y terminación de frases en sección A de *Quiteñitas*.

Acorde con tres conceptos que presenta Guillo Espel en *Escribir y escuchar música popular*; la direccionalidad melódica puede tener cinco formas de trazo: ascendente, descendente, alternada, horizontal, y libre. En este caso, la melodía se caracteriza por la bajada y subida en la tesitura de las notas, por lo que es alternada en las cuatro semi frases, como se indicó en la figura 3 (2009, págs. 52-53).

Por otro lado, los inicios de frase propuestos por Espel son tres: tético, anacrúsico y acéfalo; mientras que las terminaciones de frase son dos: masculina y femenina. Por esto, los inicios en todos los casos son téticos, o que inician sobre el primer tiempo del compás. Las terminaciones en cambio son todas femeninas, ya que todas las semi frases concluyen en un tiempo débil del compás (2009, págs. 55 - 56).

Los conceptos antes abordados van a ser utilizados para el análisis de todas las semi frases de ambas obras propuestas para este trabajo de titulación, así como para las composiciones a presentar como producto final.

Como se refirió antes en este sub inciso, la obra presenta un estribillo que ayuda en la transición entre las dos secciones principales. El estribillo en la música tradicional ecuatoriana es conocido como una sección corta y repetitiva, con o

sin modificaciones, que puede ser empleada como introducción, preludeo o coda. Este estribillo está compuesto por una única semi frase sin repetición, rotulada en este caso con la letra c, como se muestra en la figura 4.

Figura 4. Construcción fraseológica y direccionalidad melódica del estribillo de *Quiteñitas*. Tomado del cancionero de Guerrero, 2010, pág. 71.

En este caso la direccionalidad, inicio y fin de frase tienen la siguiente tendencia.

Tabla 6.

Semi frase	Duración (compases)	Direccionalidad melódica	Inicio de frase	Fin de frase (Terminación)
Única (c)	4	Alternada	Tético	Femenina

Direccionalidad, inicio y terminación de frase en estribillo de *Quiteñitas*.

La sección B está compuesta por solamente dos semi frases de similar configuración que las anteriores (cuatro compases), que se repiten de manera idéntica. Por esta razón las dos semi frases se las ha marcado con la letra d.

Figura 5. Construcción fraseológica y direccionalidad melódica de sección B de *Quiteñitas*. Tomado del cancionero de Guerrero, 2010, pág. 71.

Así mismo, la direccionalidad, inicio y fin de frase en esta sección presentan las características mostradas en la tabla 7.

Tabla 7.

Semi frase	Duración (compases)	Direccionalidad melódica	Inicio de frase	Fin de frase (Terminación)
Presentación (S o d)	4	Alternada	Tético	Femenina
Repetición (R o d)	4	Repetición	Tético	Femenina

Direccionalidad, inicio y terminación de frase en sección B de *Quiteñitas*.

2.1.4 Motivos principales en la partitura

Encerrado en la figura 6, se presentan tres acordes: el Im en la tonalidad de Em y dos no tan empleados en música tradicional ecuatoriana. Estos acordes enfatizan los *kicks* o cortes melódico-rítmicos en el primer compás de la primera y segunda semi frase de la sección.

(QUITO, 1943-2019)

Allegro moderato

a - 4

Piano

Em D#° C#m7b5 B7 Em

Figura 6. Cortes rítmicos como enganche melódico en ambas manos del piano. Tomado del cancionero de Guerrero, 2010, pág. 70.

El primero de estos acordes no usuales es un D#°, nota ajena a la tonalidad del tema que da lugar a una tendencia hacia la escala de Em armónica. El segundo acorde no usual es un C#m7 (b5), que está armonizado en su segunda inversión sobre la quinta del acorde (G). También se infiere que es un acorde en intercambio modal, pero esta vez, con la escala melódica de Em. De esta manera, las calidades de ambos acordes desde un punto de vista melódico armónico, ubican a este tema en un contexto general de la escala Em con tendencia melódica.

Para continuar, otro de los motivos principales es el que se presenta en la figura 7, donde se hace un énfasis en la síncopa de los tiempos dos y tres que posteriormente resuelven en el tiempo fuerte del siguiente compás.

d - 4

25

Figura 7. Motivo rítmico enfatizando la síncopa sobre el que se desarrolla *Quiteñitas*. Tomado del cancionero de Guerrero, 2010, pág. 70.

Se puede apreciar el empleo de dos tensiones del acorde en la melodía. Una de ellas es un F# que se desempeña como una armonización de la melodía. Por otra parte, se evidencia el uso de la nota A que ejerce un papel de bordadura superior de G.

Otro elemento recurrente en la partitura es la utilización de dos negras con punto en las terminaciones de las semi frases a, b y d. Este recurso crea una modulación rítmica de dos notas sobre tres tiempos, que, a su vez deriva en un retraso en la resolución mediante una apoyatura melódica del IV al III grado (de A con dirección a G).

The image shows a musical score for piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. A blue box labeled 'b - 4' is positioned above the treble staff. The score is divided into three measures. The first measure contains a treble staff with eighth notes and a bass staff with chords. The second measure contains a treble staff with a dotted quarter note and eighth notes, and a bass staff with chords. The third measure contains a treble staff with a dotted quarter note and eighth notes, and a bass staff with chords. A red circle highlights the final notes of the phrase in the third measure, which are a dotted quarter note and an eighth note in the treble staff, and a dotted quarter note and an eighth note in the bass staff. The chord 'Em' is written below the bass staff in the third measure.

Figura 8. Utilización de modulación rítmica en fines de semi frases a, b y d. Tomado del cancionero de Guerrero, 2010, pág. 70.

Al contrario, en la conclusión de las semi frases a' y b' se emplea un motivo en corcheas que resuelve en el tiempo tres del compás.

The image shows a musical score for piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. A blue box labeled 'b' - 4' is positioned above the treble staff. The score is divided into three measures. The first measure contains a treble staff with eighth notes and a bass staff with chords. The second measure contains a treble staff with a dotted quarter note and eighth notes, and a bass staff with chords. The third measure contains a treble staff with a dotted quarter note and eighth notes, and a bass staff with chords. A red circle highlights the final notes of the phrase in the third measure, which are a dotted quarter note and an eighth note in the treble staff, and a dotted quarter note and an eighth note in the bass staff. The chord 'Em' is written below the bass staff in the third measure.

Figura 9. Motivo con variación de corcheas resolviendo en tiempo tres en fines de semi frases a' y b'. Tomado del cancionero de Guerrero, 2010, pág. 70.

Para concluir con los motivos de esta obra, en las figuras 10 y 11 se puede apreciar la redundancia de la nota D# hacia E. Este recurso enfatiza la resolución de la sensible a la tónica de la tonalidad.

Figura 10. Énfasis en resolución de sensible a tónica en estribillo (de D# a E). Tomado del cancionero de Guerrero, 2010, pág. 71.

Figura 11. Énfasis en resolución de sensible a tónica en sección B (de D# a E). Tomado del cancionero de Guerrero, 2010, pág. 71.

2.1.5 Elementos interpretativos en el fonograma

Para este inciso, se han identificado recursos interpretativos que se agregan a lo escrito en la partitura antes analizada. El fonograma escogido para este análisis fue la interpretación de “Quiteñitas” del acordeonista Carlos Regalado en el álbum *Viva Quito Viva*, publicado por el sello discográfico ecuatoriano Fediscos en 2012.

Primero que nada, se puede destacar el modo de acompañamiento usual de las guitarras rítmicas en la música ecuatoriana. Lo que sobresale de esto son los apagados o golpes rítmicos que ejecuta cada tres movimientos de la mano. Estos

apagados configuran la forma de tocar del aire típico y una posible escritura sería la que se puede notar en la figura 12.

Figura 12. Posible escritura de interpretación de aire típico en guitarra rítmica.

Se debe notar los *staccato*, acentos y apagado de cuerdas en el tiempo dos y el contratiempo del tres, mientras que el bajo está siendo tocado en los tiempos uno y tres del compás. De esta manera se crea una especie de polirritmia en donde el bajo está pensado en compás simple (3/4) comparado con la guitarra que hace por encima un compás compuesto (6/8), asentando con el apagado los tiempos tres y seis.

Esto se puede contrastar con el acompañamiento de la mano izquierda del piano en la partitura donde no se evidencia ningún tipo de indicación o articulación para un modo de interpretación específica, como se observa en la figura 13.

Figura 13. Acompañamiento de mano izquierda del piano en partitura de *Quiteñitas*. Tomado del cancionero de Guerrero, 2010, pág. 70.

Otro de los detalles importantes en la interpretación es la utilización de apoyaturas que aportan un valor rítmico hacia las notas principales de los acordes. Este ejemplo se puede ver en la figura 14, en este caso ejecutado por el arpa en el fonograma.

Figura 14. Melodía en tesitura alta y apoyaturas rítmicas para embellecer melodía.

Se puede agregar también que la melodía ejecutada por el arpa se desarrolla en la octava superior de lo escrito originalmente en la partitura de la figura 15. Este recurso es también recurrente en más de una obra de géneros mestizos ecuatorianos. Además, los fines de frase son ejecutados con distintas fórmulas rítmicas en las dos repeticiones de la semi frase b y b' contrapuestos a los fines de semi frase propuestos en la partitura escrita.

Figura 15. Melodía en tesitura media y fines de semi frases diferentes a los escuchados en el fonograma seleccionado. Tomado del cancionero de Guerrero, 2010, pág. 70.

Es esencial la utilización de ciertas articulaciones específicas para generar un ambiente más rítmico debido a la falta de instrumentos percusivos. Estas articulaciones son las que otorgan esas características únicas a las ejecuciones de las melodías en la música tradicional ecuatoriana.

The musical score for Figure 16 is in 3/4 time. The melody in the treble clef features several notes with accents (>) and slurs. The bass line consists of slash marks (//) indicating a steady accompaniment. The chord progression is Em, D#°, C#m7(b5), B7, and Em.

Figura 16. Articulaciones agregadas para la ejecución de melodías en el estilo de la música tradicional ecuatoriana.

En el anexo antes visto, es necesario notar la presencia del *staccato* y el *staccato* con acento para la ejecución de la melodía. Estas articulaciones afianzan el ritmo del aire típico, ya que coinciden con los apagados de la guitarra rítmica que se mencionó en párrafos anteriores. Cabe recalcar nuevamente que, en la partitura no se establecen estas articulaciones, tal y como se refleja en la figura 17.

The musical score for Figure 17 is in 3/4 time. The melody in the treble clef and the bass line in the bass clef are shown without any articulations or performance markings. The chord progression is Em, D#°, C#m7b5, B7, and Em. A blue box labeled 'a' - 4' is positioned above the melody.

Figura 17. Partitura sin articulaciones o indicaciones de interpretación. Tomado del cancionero de Guerrero, 2010, pág. 70.

Para continuar con otro elemento interpretativo, en la figura 18 se puede ver la utilización de una modificación melódica en el arpa, que desplaza la melodía principal a los contratiempos. No se puede ignorar tampoco la utilización de apoyaturas rítmicas hacia las notas de los acordes, elemento recurrente durante la duración entera del fonograma. Por otra parte, la guitarra ejecuta un *ostinato* a manera de contrapunto que apoya la línea melódica rítmica y melódicamente.

2.2 Análisis de la obra *Beatriz*

2.2.1 Historia

Esta obra instrumental pertenece al género pasillo ligero y ha logrado una gran divulgación en el haber de composiciones de Carlos Bonilla Chávez. Pablo Guerrero menciona que es una verdadera joya a causa de su línea melódica. Por otra parte, es una de las composiciones que Bonilla escribió dedicado a su entorno familiar. En este caso, *Beatriz* fue dedicada a su esposa, que según su hijo René, era una persona muy dinámica. Adiciona que la razón por la que la melodía del tema tiene esa condición ágil o movida era porque su padre percibía de esa forma a su madre (2010, págs. 41, 47).

2.2.2 Armonía y forma estructural

Esta obra es un pasillo ligero debido a la velocidad con la que se toca, que difiere de un pasillo canción más típico en el medio tradicional ecuatoriano. Mientras que la mayoría de los pasillos ecuatorianos están usualmente escritos e interpretados en *tempo moderato* (entre 86 y 98 pulsos por minuto), esta obra está escrita y pretende ser interpretada en *tempo presto* (entre 168 y 177 pulsos por minuto).

En su forma cuenta con tres secciones: A, B y C sin estribillos, como suele darse el tratamiento de gran variedad de pasillos y música ecuatoriana en general. Una vez cumplidas las tres secciones presenta una reexposición de todas ellas para después concluir el tema. En la tabla 8 se ha hecho un recuento de las secciones antes explicadas y la armonía de cada una de estas partes.

Tabla 8.

Sección	Duración (compases)	Construcción fraseológica	Armonía
A	16	Semi frases de 4 compases c/u.	<ul style="list-style-type: none"> • Tonalidad: Em. • Im (Em) y V7 (B7) con disposición 3+1. • V7/IV (E7) - IVm (Am). • bIII (G) - V7 (B7) - Im (Em).
B	16	Semi frases de 4 compases c/u.	<ul style="list-style-type: none"> • Modulación al grado bVI (C6). • bIII (G) - V7 (B7) - Im (Em).
C	16	Semi frases de 4 compases c/u.	<ul style="list-style-type: none"> • Modulación a escala paralela mayor (E). • V7 (B7) - I (E) con disposición 2+2. • IV (A) - I (E) - V7 (B7) - I (E) con disposición 1+1+1+1.

Síntesis armónica y estructural de *Beatriz*.

La sección A se desarrolla con el primer grado menor de la tonalidad de la obra (Em) y su quinto grado dominante (B7) en la primera y segunda semi frase. Posteriormente, presenta una inflexión moduladora a su cuarto grado menor (Am) a través de la transformación del primer grado (Em) en dominante (E7). Para concluir esta parte, se retorna a la tonalidad original mediante la cadencia bIII (G) – V7 (B7) – Im (Em) en la tercera y cuarta semi frases respectivamente.

Subsiguientemente, la sección B se compone por una modulación al sexto grado mayor de la escala menor natural (C6) en sus primeras dos semi frases. En la tercera y cuarta semi frases, en cambio, retoma la tonalidad original con la cadencia bIII – V7 – Im, explicada en el párrafo anterior.

Para terminar con el análisis armónico y estructural, la sección C de la obra expone una modulación a la escala paralela mayor (E). Esto, mediante el uso del quinto grado dominante (B7) que en esta sección resuelve al primer grado mayor (E) de igual manera en la primera y segunda semi frase. Después se presenta una cadencia IV (A) – I (E) – V7 (B7) – I (E) resolviendo al primer grado mayor, mas no retomando el primer grado menor en el que empieza la composición, esto en ambas semi frases finales de la obra.

2.2.3 Construcción fraseológica de la melodía

De igual manera que en la obra *Quiteñitas*, la melodía de este pasillo está comprendida por semi frases de cuatro compases cada una. Escrita en compás binario (3/4) con una idea de desarrollo melódico semejante a la obra anterior. Esto se puede notar en la figura 20.

Carlos Bonilla Chávez
(Quito, 1923-2010)

Allegro ♩ = 176

Piano

The musical score for section A of *Beatriz* is presented in four systems, each containing a four-measure phrase. The first system, labeled 'A', starts with an *Em* chord and ends with a *B7* chord. The second system, labeled 'a - 4', ends with an *Em* chord. The third system, labeled 'a'' - 4', starts with an *E7* chord and ends with an *Am* chord. The fourth system, labeled 'b - 4', starts with a *G6* chord, moves to *B7* in the second measure, and ends with an *Em* chord. Red lines are drawn over the melody in each system to indicate phrasing.

Figura 20. Construcción fraseológica y direccionalidad melódica de sección A de *Beatriz*.

En la tabla 9 se han sintetizado datos en cuanto a la direccionalidad melódica señalada con líneas rojas, así como el inicio y terminación de frase. Tomado del cancionero de Guerrero, 2010, pág. 59.

Tabla 9.

Semi frase	Duración (compases)	Direccionalidad melódica	Inicio de frase	Fin de frase (Terminación)
Presentación (S o a)	4	Alternada	Tética	Masculina
Repetición (R o a')	4	Alternada	Tética	Masculina
Desarrollo (D o a'')	4	Alternada	Tética	Masculina
Conclusión (C o b)	4	Alternada	Tética	Masculina

Direccionalidad melódica e inicio y terminación de frases en sección A de *Beatriz*.

Por su parte, la construcción fraseológica de la sección B también tiene un desarrollo SRDC, donde la semi frase de Presentación se rotula con la letra c, Repetición con la letra c', Desarrollo se nombra con la letra d y Conclusión con la letra d'. En este caso, la línea melódica en la frase c y c' la ejecuta la mano izquierda del piano por lo que las líneas indicando la direccionalidad melódica se encuentran en el sistema inferior. Por otro lado, en las frases d y d' vuelve a la mano derecha del piano en el sistema superior.

The image displays four systems of musical notation for piano accompaniment, labeled B, c-4, c'-4, d-4, and d'-4. Each system consists of a treble and bass clef staff. Red lines are drawn across the notes to indicate the melodic direction. The first system (B) starts at measure 33 and includes the instruction 'destacando el bajo' and a C6 chord. The second system (c-4) starts at measure 25. The third system (c'-4) starts at measure 29 and includes G6, B7, and Em chords. The fourth system (d-4) starts at measure 45 and also includes G6, B7, and Em chords. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Figura 21. Construcción fraseológica y direccionalidad melódica en sección B de *Beatriz*. Tomado del cancionero de Guerrero, 2010, pág. 60 - 61.

En la tabla 10 se han condensado los detalles de la figura 21, tanto de sentido de las semi frases, como de principio y desenlace de estas.

Tabla 10.

Semi frase	Duración (compases)	Direccionalidad melódica	Inicio de frase	Fin de frase (Terminación)
Presentación (S o c)	4	Alternada	Tética	Femenina
Repetición (R o c')	4	Repetición con ligera variación	Tética	Masculina
Desarrollo (D o d)	4	Alternada	Tética	Femenina
Conclusión (C o d')	4	Repetición	Tética	Masculina

Direccionalidad melódica e inicio y fin de frases en sección B de *Beatriz*.

En la sección C nuevamente se presenta un tratamiento melódico análogo a las anteriores secciones examinadas. Para esta ocasión la frase de Presentación estará denominada con la letra e y la de Repetición con la e'. Para las dos últimas semi frases de la obra se designará la letra f para la frase de Desarrollo y la letra f' para la de Conclusión.

The figure displays four systems of musical notation for section C, each enclosed in a yellow bracket. The first system, labeled 'C' and 'e - 4', shows a piano introduction starting at measure 37. The right hand features a melodic line with a red highlight, and the left hand provides a bass line. Chords B7 and E are indicated. The second system, labeled 'e' - 4', is a repetition of the first system. The third system, labeled 'f - 4', starts at measure 45 and shows a development of the melodic line with a red highlight, featuring chords A, E, B7, and E. The fourth system, labeled 'f' - 4', starts at measure 49 and shows a concluding phrase with a red highlight, featuring chords A, E, B7, E, B7, and E, and includes first and second endings with a 'D.C.' (Da Capo) instruction.

Figura 22. Construcción fraseológica y direccionalidad melódica en sección C de *Beatriz*. Tomado del cancionero de Guerrero, 2010, pág. 61.

La información de los sentidos de frases, comienzo y final de estas serán abreviadas en la tabla 11.

Tabla 11.

Semi frase	Duración (compases)	Direccionalidad melódica	Inicio de frase	Fin de frase (Terminación)
Presentación (S o e)	4	Horizontal	Tética	Masculina
Repetición (R o e')	4	Repetición con ligera variación	Tética	Femenina
Desarrollo (D o f)	4	Alternada	Tética	Masculina
Conclusión (C o f')	4	Alternada	Tética	Masculina

Direccionalidad melódica e inicio y fin de frases en sección C de *Beatriz*.

2.2.4 Motivos principales en la partitura

Seis motivos principales se identificaron en la partitura de piano de la obra *Beatriz*. El primero de estos motivos es la construcción de las semi frases subdivididas en corcheas que resuelven en una blanca con punto, de la manera que se observa en la figura 23. Vale aclarar que la mayoría de las semi frases (a, a', a'', b, d, d', e, e' y f') de esta obra están configuradas de esta manera.

Figura 23. Semi frases de corcheas resolviendo en blanca con punto. Tomado del cancionero de Guerrero, 2010, pág. 61.

En la siguiente figura 24 se ha encerrado el empleo de un motivo que se asemeja a uno de los principales de la obra *Quiteñitas*. Este motivo empieza con una línea de corcheas que después ejecuta una negra con punto y concluye enfatizando la síncopa en el tiempo dos. Como antes se dijo, es justamente este motivo en el que la melodía (semi frases c y c') se desarrolla en la mano izquierda del piano

The image shows a musical score for piano, starting at measure 25. The key signature has one sharp (F#). The right hand plays a steady accompaniment of eighth-note chords. The left hand features a circled motif consisting of a sequence of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4. Above the circled section, a purple box contains the text 'c' - 4'.

Figura 24. Motivo de corcheas, negra con punto que resuelve en tiempo tres del compás. Tomado del cancionero de Guerrero, 2010, pág. 60.

Para continuar, cada que una semi frase termina en blanca con punto hay una constestación en el bajo igualmente subdivida en corcheas. Esto se puede ver enmarcado en la figura 25 y sucede de la misma manera en la mayor parte de semi frases (a, a', a'', d, e, e').

The image shows a musical score for piano, starting at measure 9. The key signature has one sharp (F#). The right hand plays a melody with eighth notes. The left hand plays a bass line with eighth notes. A circled motif in the bass line consists of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4. Above the circled section, a blue box contains the text 'a'' - 4'. Chord symbols 'E7' and 'Am' are visible above the bass line.

Figura 25. Respuesta a melodía con frase de corcheas en bajo. Tomado del cancionero de Guerrero, 2010, pág. 59.

Mientras que, para la resolución de otras tres semi frases (b, d' y f) se emplea un motivo usual del género aire típico.

The image shows a musical score for piano, starting at measure 45. The key signature has one sharp (F#). The right hand plays a melody with eighth notes. The left hand plays a bass line with eighth notes. A circled motif in the bass line consists of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4. Above the circled section, a purple box contains the text 'd' - 4'. Chord symbols 'G6', 'B7', and 'Em' are visible above the bass line.

Figura 26. Motivo usual del aire típico para conclusión de ciertas semi frases. Tomado del cancionero de Guerrero, 2010, pág. 61.

Para proseguir con otro motivo importante de la partitura, se advierte el uso de apoyaturas a manera de indicaciones de interpretación como se había visto en el inciso de elementos interpretativos de la obra *Quiteñas*. Estas apoyaturas se pueden notar en la figura 27 y tan solo aparecen en la semi frase f de la partitura.

The image shows a musical score for a piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into four measures. Above the staff, a yellow box contains the text 'f - 4'. Two red circles highlight specific chord voicings in the right hand: the first circle is around the first measure (chord A) and the second circle is around the third measure (chord B7). The chords are labeled 'A', 'E', 'B7', and 'E' below the staff. The bass line consists of quarter notes.

Figura 27. Empleo de apoyaturas como indicación interpretativa. Tomado del cancionero de Guerrero, 2010, pág. 61.

También son recurrentes en la partitura motivos cromáticos en el bajo para la conducción de voces entre cambios de acorde. Este método de conducción en el bajo se da en las semi frases a', a'' y e' como se puede ver ejemplificado en la figura 28.

The image shows a musical score for a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into four measures. Above the staff, a blue box contains the text 'a' - 4'. A red circle highlights a chromatic bass line in the left hand, consisting of eighth notes moving up stepwise. The right hand has a melody of eighth notes.

Figura 28. Motivos cromáticos para transición de acordes en el bajo. Tomado del cancionero de Guerrero, 2010, pág. 59.

2.2.5 Elementos interpretativos en el fonograma

Para este análisis se ha escogido la versión de “Beatriz” del disco *Cantares del alma* grabada por el Conjunto de Carlos Bonilla (Segundo Guaña, Bolívar Ortiz y el mismo Bonilla Chávez). La fecha o año de publicación o grabación exacto de este álbum se desconoce. Sin embargo, se piensa que fue en los primeros años de la década de los sesenta, cuando en Ecuador aún no se contaba con la tecnología de la grabación multipista. De la misma forma, en esta versión se han

identificado elementos de la antes mencionada *misquilla* o tan característico modo de ejecución de la música tradicional ecuatoriana.

Como primer elemento de lo antes explicado, en la figura 29, en la sección A se puede apreciar a manera de contrapunto, una línea melódica tocada por la segunda guitarra que, en algunas ocasiones armoniza y en otras, octava la melodía principal de la obra. Esta línea se construye a base de negras en el compás de 3/4, que a su vez, resuelven en una blanca con punto.



Figura 29. Contrapunto ejecutado por guitarra 2.

En comparación con la partitura de piano, la mano izquierda que acompaña lo hace también con negras. La diferencia es notable ya que en la versión de piano esto es una línea de bajo, ya que aporta sobretodo las fundamentales de los acordes sosteniendo la armonía aunque también funciona a manera de contrapunto en la versión pianística.



Figura 30. Línea de bajo en mano izquierda del piano. Tomado del cancionero de Guerrero, 2010, pág. 60.

Otro elemento reiterativo en cuanto a la interpretación de esta versión es que en la sección B la guitarra 2 efectúa pequeñas líneas de bajo para enlazar acordes

The image shows two staves of music. The top staff is labeled 'Guitarra 1' and the bottom staff is labeled 'Piano'. Both staves start at measure 45. The guitar part has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano part has a grand staff with treble and bass clefs and the same key signature. Red ovals are drawn around the melodic lines in both parts, highlighting the differences in articulation and phrasing between the two instruments.

Figura 33. Modificaciones melódicas en guitarra uno versus melodía propuesta para el piano.

Por otro lado, se utilizan ciertas articulaciones para refrescar las repeticiones de ciertas semi frases. En este caso se toca la melodía con una tendencia *staccatto* en las semi frases c, c' y f'. Estas articulaciones aportan un enriquecimiento de matices en los pasajes antes mencionados. Esto se puede ver en la figura 34 que también está contrastada entre el modo de interpretación entre la guitarra en el fonograma y el piano en la partitura.

The image shows two staves of music. The top staff is labeled 'Guitarra 1' and the bottom staff is labeled 'Piano'. Both staves start at measure 61. The guitar part has a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The piano part has a grand staff with treble and bass clefs and the same key signature. Red ovals are drawn around the melodic lines in both parts, highlighting the differences in articulation and phrasing between the two instruments.

Figura 34. Comparación entre matices escuchados en fonograma contra escritura en partitura en semi frase f'.

Capítulo III

En este capítulo se presentarán las obras compuestas como objetivo general del trabajo de titulación. Estas obras serán sometidas a un análisis de recursos tanto compositivos como interpretativos semejante al expuesto en el capítulo anterior. Se han escrito dos obras en los géneros aire típico y pasillo en un formato de piano solista empleando elementos encontrados en los estudios de los temas propuestos en el capítulo de análisis.

De la misma manera que en el Capítulo II, se abordarán tópicos de la armonía, construcción melódica y patrones interpretativos que fueron aplicados para la composición de ambas piezas pianísticas. Para la adaptación de los recursos del género aire típico a este instrumento, se han tomado como ejemplo a pianistas ecuatorianos expertos en la interpretación de música tradicional mestiza, entre ellos, Huberto Santacruz y Nelson Maldonado en sus interpretaciones de obras como *El capariche* y *Simiruco*, respectivamente. Además, arreglos para piano del *Cancionero Ecuatoriano* de Pablo Guerrero de las mismas obras.

Por otro lado, una metodología similar fue empleada para la adaptación de los recursos al pasillo compuesto. Se tomó como referencia arreglos de las obras *Confesión* y *Reír llorando* de Pablo Guerrero en su cancionero, así como a pianistas como el mismo Huberto Santacruz y Paco Godoy en sus interpretaciones de las mismas obras.

También se contó con la participación de Francisco Pacheco, pianista entrevistado para la grabación de ambas obras compuestas como producto final de esta tesis. Obras que fueron compuestas con base en recursos extraídos tanto de la fundamentación teórica, entrevistas y análisis de las obras seleccionadas.

En este apartado se expondrán ambas obras compuestas para el formato de piano solo y paralelamente se mostrarán las evidencias de elementos encontrados, empleados o modificados del capítulo de análisis. La primera de estas obras es un aire típico denominado *Ambiente popular*. Por otra parte, *Celda* es la segunda obra compuesta, enmarcada en el género pasillo.

3.1 Análisis de la obra *Ambiente popular*

3.1.1 Contexto compositivo

Este aire típico se compuso en la segunda mitad del año 2019 con la idea de respetar la intención y los elementos usuales del género. El título *Ambiente popular* fue escogido por la sinonimia que existe con el nombre del género (aire o ambiente y típico o popular). Si bien es una obra que honra la configuración usual del aire típico en cuanto a algunos componentes se refiere, se han integrado ciertos elementos un tanto ajenos a este.

3.1.2 Armonía y forma estructural

En este sub inciso se explicarán los elementos empleados para la composición armónica y estructural de la obra. Esta información está resumida en la siguiente tabla.

Tabla 12.

Sección	Duración (compases)	Construcción fraseológica	Armonía
A	16	2 frases: A y B Semi frases de 4 compases c/u.	<ul style="list-style-type: none"> • Tonalidad: Em (Frigio y Melódica) • Frase A: Acordes de paso al I7 (D#°, C#m7b5, B7); I.M. al IVm (E7 a Am); bII al Im (Fmaj7 a Em). • Frase B: Im - bIII - Vm y V7 - Im (Em - G - Bm7 - B7 - Em).
Estribillo	8	Frase única: C (repetida)	<ul style="list-style-type: none"> • Acorde Im (Em).
B	16	2 frases: D y B Semi frases de 4 compases c/u.	<ul style="list-style-type: none"> • Frase D: Modulación al bVI (C6). • Frase B: Re exposición.

Resumen armónico y estructural de *Ambiente popular*.

En las semi frases a y a' que componen la frase A de la obra, se empleó los acordes de la escala menor melódica, también usados por Bonilla en *Quiteñitas*, pero con una intención de acordes de paso para llegar al I7 (E7), que a su vez deriva en una inflexión moduladora al grado IVm (Am). Lo anterior forma un camino para resolver al Im de la tonalidad a través de la cadencia frigida del grado bII (Fmaj7) al Im (Em). La inflexión moduladora al IV grado junto a la cadencia

frigia fueron utilizadas debido al empleo de este tipo de cadencias en algunas obras populares del género aire típico, como se había descrito en el Capítulo I.

En las semi frases b y b' en cambio, se aprovechó la cadencia típica de la música tradicional mestiza (Im – bIII – V7 – Im) pero con una ligera modificación. Se agregó antes del V7 (B7) al Vm7 (Bm7) para aprovechar la línea cromática que resulta de las terceras de los acordes (D y D#) para la resolución al Im en su tónica (E). También cabe recalcar que podría considerarse como una rearmonización del acorde bIII por ser acordes intercambiables en la escala mayor de G. De esta manera se concluye con la sección A de la obra.

Para el desarrollo de la frase C, se mantuvo lo estudiado en *Quiteñitas* donde su estribillo está concebido en el acorde Im (Em). Además, se agregó al acorde bIII (G) en el último compás de la semi frase para otorgar mayor movimiento armónico. Por otro lado, en la frase D de *Ambiente popular* se moduló al grado bVI (C) como se procede usualmente en la música ecuatoriana tradicional. Para concluir con la sección B se incluyó una reexposición de las semi frases b y b' ya exhibidas en la sección A del tema. Esto, contrario a lo estudiado en la obra de Bonilla donde se da la reexposición de la sección A en su totalidad.

3.1.3 Construcción fraseológica de la melodía

La estructura de frases de la melodía en *Ambiente popular* fue tomada tal como se analizó en la obra *Quiteñitas*. Las semi frases de la obra tienen una duración de cuatro compases cada una. Además, tienen una direccionalidad con tendencia alternada demostrada en la siguiente figura.

A

a

Piano

f

mf

a'

Pno.

B

b

Pno.

mf

p

b'

Pno.

Figura 36. Construcción fraseológica y direccionalidad melódica en sección A de *Ambiente popular*.

Para un estudio minucioso de esta configuración se ha elaborado la siguiente tabla. Cabe recalcar que se analizan los mismos parámetros melódicos ya observados en el capítulo anterior.

Tabla 13.

Semi frase	Duración (compases)	Curva melódica	Inicio de frase	Fin de frase (Terminación)
Presentación (S o a)	4	Alternada	Tética	Femenina
Repetición (R o a')	4	Repetición con ligera variación.	Tética	Femenina
Desarrollo (D o b)	4	Alternada	Tética	Femenina
Conclusión (C o b')	4	Repetición con ligera variación.	Acéfala	Femenina

Elementos de construcción melódica en sección A de *Ambiente popular*.

Como se puede observar, organizados en la tabla anterior se encuentran los parámetros ya mencionados. En el caso de los inicios de semi frases en la sección A, son todos téticos menos en la semi frase b' que es acéfalo. Esto, obedece a uno de los recursos interpretativos que se analizaron en el fonograma seleccionado. En cambio, las terminaciones de frase son todas femeninas como se estudió en la obra *Quiteñitas*.

Para continuar, en la figura 37 las semi frases (c y c') que forman la frase C en estribillo, también está compuesta por cuatro compases y tiene una predilección alternada.

Figura 37. Construcción fraseológica y direccionalidad melódica en estribillo de *Ambiente popular*.

Se han sintetizado los elementos de configuración melódica en la siguiente tabla.

Tabla 14.

Semi frase	Duración (compases)	Curva melódica	Inicio de frase	Fin de Frase (Terminación)
Presentación (S o c)	4	Alternada	Tética	Femenina
Repetición (R o c')	4	Repetición con ligera variación.	Tética	Femenina

Elementos de construcción melódica en estribillo de *Ambiente popular*.

Para esta sección también se tomó el sentido de la curva melódica de *Quiteñitas* con modificaciones. Por otro lado, los inicios de frases también están en el tiempo uno del compás mientras que, las terminaciones de frases están ubicadas en tiempos débiles de estos.

De igual manera, en la sección B la dirección melódica tiene un sentido alternado y las semi frases (d y d') están configuradas por cuatro compases cada una. Es necesario hacer hincapié en que la segunda frase de la sección es la frase B re expuesta. Por esto, en la figura a continuación solo se analiza la frase D de la obra.

Figura 38. Construcción fraseológica y direccionalidad melódica en sección B de *Ambiente popular*.

Para el microanálisis de la sección B se ha generado una tabla para una explicación meticulosa. En esta tabla también se toma en cuenta a la frase B re expuesta, aludida en el párrafo antecedente. Los inicios de semi frases para la frase D son téticos (empiezan en el tiempo fuerte del compás). Al contrario, los fines de estas son femeninos (terminan en tiempos débiles) como se encontró exhibido en la obra de Bonilla.

Tabla 15.

Semi frase	Duración (compases)	Curva melódica	Inicio de frase	Fin de frase (Terminación)
Presentación (S o d)	4	Alternada	Tética	Femenina
Repetición (R o d')	4	Repetición con ligera variación.	Tética	Femenina
Desarrollo (D o b)	4	Alternada	Tética	Femenina
Conclusión (C o b')	4	Repetición con ligera variación.	Acéfala	Femenina

Elementos de construcción melódica en sección B de *Ambiente popular*.

3.1.4 Recursos melódico-rítmicos e interpretativos empleados

Algunos de los motivos y elementos, tanto rítmicos como melódicos y de ejecución que se encontraron en la partitura y fonograma de *Quiteñitas* fueron extraídos para su aplicación en una de las composiciones de este trabajo de titulación. En este sub inciso se hará la respectiva identificación y justificación de estos.

En las figuras a continuación se aprecian dos de los motivos principales en los que se basó la composición de *Ambiente popular* en su totalidad.

Figura 39. Motivo rítmico similar a uno de los motivos principales en *Quiteñitas*.

Figura 40. Motivo rítmico adicional semejante a la obra de Bonilla.

Ambos motivos antes ilustrados fueron tomados de *Quiteñitas* y sometidos a modificaciones leves. En el caso de la figura 39, la única modificación realizada fue la agregación de una corchea después del tiempo uno del compás tres. Por lo demás se podría afirmar que el motivo es casi idéntico.

En cambio, el patrón rítmico en la figura 40 sufrió una modificación un tanto mayor. En *Quiteñitas* este motivo eran tres negras que componían el compás uno mientras que, en *Ambiente popular* se subdividieron en corcheas los tiempos uno y dos con un silencio en este. Para la resolución al siguiente compás el tiempo tres no fue subdividido para concluir en el siguiente tiempo fuerte.

Figura 41. Uso de notas C# y D# de escala Em melódica.

The image shows a musical score for piano. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score starts at measure 13. The chords are Em, G, Bm7, B7, and Em. Three red circles highlight specific notes in the melody: C# in measure 13, D# in measure 14, and C# in measure 15. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment.

Figura 42. Uso de C# y D# en otro punto de la obra.

Como se mencionó en el análisis de *Quiteñitas*, la melodía está construida sobre la escala menor melódica de E debido a la presencia de las notas C# y D#. Asimismo, la melodía de *Ambiente popular* está basada en la escala antes dicha. En la figuras 41 y 42 se puede apreciar la existencia de estas notas en las semi frases a y b, aunque también están presentes en todas las frases que componen esta obra, a excepción de la frase D.

En las siguientes figuras se enseña otro motivo que se estudió en la obra de Bonilla, el retraso de la resolución de las semi frases en el tiempo uno del compás, también conocido como frases con terminación femenina. En el caso de esta obra, melódica y rítmicamente todas las semi frases tienen una terminación femenina. Esto debido a que ninguna termina en un tiempo fuerte, además, de que en los tiempos fuertes se han usado bordaduras ascendentes y notas objetivo de los acordes.

The image shows a musical score for piano. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score starts at measure 4. The chords are D#dim, C#m7(b5), B7, E7, Am, F, and Em. A red circle highlights the Em chord in measure 4. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment. The dynamic markings are f and mf.

Figura 43. Bordadura ascendente para retrasar la resolución a notas del acorde.

Figura 44. Utilización de las notas objetivo terminando en tiempo dos para el retraso de resolución.

Ahora centrado en los elementos interpretativos encontrados en el fonograma, en la siguiente figura se puede ver el uso de apoyaturas para dar valor rítmico a la interpretación de la melodía. Estas apoyaturas están siempre dirigiéndose hacia las notas del acorde respectivo en los diferentes compases donde se especifica. Además, el recurso de ejecutar la melodía en la siguiente octava aguda es otro componente muy usado que se encontró en la interpretación de Carlos Regalado.

Figura 45. Utilización de apoyaturas y octava aguda para ejecución de melodía.

En adición al recurso anterior, se dispuso del patrón rítmico idéntico a la interpretación para algunos finales de frases en *Ambiente popular*. Este patrón es el mismo que se observó en la figura 40, pero en este caso es para la terminación de la frase mas no su inicio. También se empleó apoyaturas hacia el tiempo dos del compás para emular la respuesta a la melodía que la toca el arpa en la interpretación seleccionada.

Figura 46. Apoyaturas emulando al arpa y conclusión de frase en tiempos tres tomado de la versión de Carlos Regalado.

Para terminar con ese sub inciso, a continuación, se explicará el último elemento interpretativo que se empleó basado en el análisis del fonograma.

Figura 47. Acentos y *staccato* en melodía y acompañamiento para afianzar el ritmo del aire típico.

Fueron empleados el *staccato* y los acentos en algunos puntos de la melodía y el acompañamiento con la finalidad de emular el rasgado de la guitarra rítmica en la interpretación de Regalado. Estos acentos se encuentran en el tiempo dos y segunda corchea del tres. Además, tienen la función de imitar el apagado de cuerdas que ejecuta la guitarra acompañante en el género aire típico.

3.2 Análisis de la obra *Celda*

3.2.1 Contexto compositivo

Esta es una obra en el género tradicional del pasillo. Se compuso entre el primer y segundo trimestre del año 2020, durante el confinamiento causado por la pandemia del Covid-19. Fue denominado *Celda* por lo dicho anteriormente, debido a que la composición tuvo que ser concebida en el tiempo que no se podía salir a las calles debido a las medidas sanitarias tomadas por el gobierno ecuatoriano. Se hace alusión a una celda debido al encierro que se tuvo que experimentar entre marzo y junio de ese año. Además, se representa a la celda mediante la forma estructural que tiene la obra.

3.2.2 Armonía y forma estructural

En la siguiente tabla se ha esquematizado a la obra *Celda* por sus secciones y división de frases, así como armónicamente. Se han respetado los cambios armónicos de la sección A y se han modificado ligeramente los de la sección B. Mientras que la sección C, a pesar de modular a la escala paralela mayor como en *Beatriz*, ha sido objeto de variedad de alteraciones.

Tabla 16.

Sección	Duración (compases)	Construcción fraseológica	Armonía
A	16	1 frase: A compuesta por 4 semi frases.	<ul style="list-style-type: none"> • Tonalidad: Em. • Im (Em) y V7 (B7) • VI/IV (E7) - IVm (Am). • bIII (G) - V7 (B7) - Im (Em). • Disposición 1+1+1+1.
B	16	2 frases: B y C de 2 semi frases c/u.	<ul style="list-style-type: none"> • Frase B: Modulación al grado bVI (C) a través del bIII (G). Disposición 1+2+1. • Frase C: bIII (G) - Vm7 (Bm7) - V7 (B7) - Im (Em). Disposición 1+1+1+1.
C	16	2 frases: D y E de 2 semi frases c/u.	<ul style="list-style-type: none"> • Frase D: Modulación a paralela mayor: I (E) - V7 (B7) - I (E). Disposición: 1+2+1. • Frase E: VI (C#m7) - VI/V (F#7) - V7 (B7) - I (E). Disposición 1+1+1+1.

Esquema estructural y armónico de *Celda*.

Como se puede notar en la tabla 16, tanto las secciones A y B de la obra están en un contexto armónico muy similar a la obra compuesta por Bonilla. En la frase C se hizo una ligera modificación adicionando el Vm (Bm7) antes del V7 (B7) por la existencia de la línea cromática entre las terceras (D y D#) a la tónica del Im (Em), misma que se mencionó en la obra *Ambiente popular*.

En cambio, para la sección C se adicionaron algunos cambios armónicos a pesar de que la modulación a la escala paralela mayor se mantuvo. En la frase D es destacable la inserción de los grados I (E) y V7 (B7) con disposición 1+2+1 para la exploración de movimientos armónicos distintos a la obra de Bonilla. Por otro lado, en la frase E también se introdujeron dos acordes propios de la escala mayor de E y uno ajeno a esta. A través del III (G#m) se incluyó una cadencia II (C#m) – V (F#7) para generar tensión hacia el acorde V7 (B7) de la tonalidad. A su vez el V7 resuelve en el grado I (E) en las dos últimas semi frases de la obra respectivamente.

3.2.3 Construcción fraseológica de la melodía

Este fragmento fue basado en la obra de Bonilla, sobre todo en cuanto a la direccionalidad melódica. Como se pudo estudiar en la tabla 16, esta obra cuenta con cinco frases (A, B, C, D y E), que a su vez se dividen en dos semi frases cada una con excepción de la frase A.

Se podrá ver diferencias en cuanto a los inicios y fines de frases, así como en la orientación de las direccionalidades melódicas a pesar de ser alternadas. En la tabla y figura a continuación se aborda la sección A del pasillo *Celda*, donde se esquematizan los pormenores de configuración de la primera parte de la obra.

Tabla 17.

Semi frase	Duración (compases)	Curva melódica	Inicio de frase	Fin de frase (Terminación)
Presentación (S o a)	4	Alternada	Tética	Masculina
Repetición (R o a')	4	Repetición con ligera variación.	Tética	Femenina
Desarrollo (D o a'')	4	Repetición con variación	Tética	Masculina
Conclusión (C o b)	4	Alternada	Tética	Masculina

Esquema de construcción melódica en la sección A de *Celda*.

A

The figure displays four systems of piano accompaniment for section A of the piece 'Celda'. Each system is labeled with a letter and a piano part:

- a** Piano: Measures 1-4. Chords: Em, B7, Em, B7. Dynamics: *mf*.
- a'** Pno.: Measures 5-8. Chords: B7, Em, B7, Em. Dynamics: *mp* (treble), *p* (bass).
- b'** Pno.: Measures 9-12. Chords: Em, G, E7, Am. Dynamics: *p* (treble), *subito p* (bass).
- b'** Pno.: Measures 13-16. Chords: Am, G, B7, Em. Dynamics: *f*.

Red curves are drawn over the melodic lines in each system, indicating the phrasing of the phrases. The first system (a) shows a phrase starting on measure 1 and ending on measure 4. The second system (a') shows a phrase starting on measure 5 and ending on measure 8. The third system (b') shows a phrase starting on measure 9 and ending on measure 12. The fourth system (b') shows a phrase starting on measure 13 and ending on measure 16, with a first ending (1.) and a second ending (2.) on the final measure.

Figura 48. Construcción fraseológica en sección A de *Celda*.

La sección analizada presenta una sola frase (A) que abarca la integridad de esta. Cada semi frase (a, a', a'' y b) está compuesta por cuatro compases y todas forman una sola frase que abarca la totalidad de la sección. También se puede apreciar claramente las tendencias alternadas de las curvas melódicas de todas las semi frases. Sin embargo, los patrones han sido cambiados ya que, si en *Beatriz* la primera semi frase subía y bajaba, en esta obra baja y luego sube. Por otro lado, los inicios y fines de frases no varían en comparación a la obra analizada, exceptuando el de la semi frase a'' que termina en el tiempo dos del compás.

En la sección B también se han mantenido la mayoría de las propiedades de composición melódica. Igual que en la sección A, las curvas melódicas fueron invertidas en comparación a la obra de Bonilla, como se puede ver en las siguientes ilustraciones.

Tabla 18.

Semi frase	Duración (compases)	Curva melódica	Inicio de frase	Fin de frase (Terminación)
Presentación (S o c)	4	Alternada	Tética	Femenina
Repetición (R o c')	4	Repetición con ligera variación.	Tética	Femenina
Desarrollo (D o d)	4	Alternada	Tética	Masculina
Conclusión (C o d')	4	Repetición con ligera variación.	Tética	Masculina

Esquema de construcción melódica en la sección B de *Celda*.

The image displays a piano score for section B of the piece 'Celda'. It is divided into four phrases, each enclosed in a purple bracket:

- Phrase c:** Starts at measure 18, marked *ff* in the right hand and *mf* in the left hand. It features a melodic line with a red zig-zag line above it and a bass line with chords.
- Phrase c':** Starts at measure 22, marked *mp* in the right hand and *p* in the left hand. It includes the instruction *loco* in the bass line.
- Phrase d:** Starts at measure 26, marked *f* in the right hand and *mf* in the left hand. It includes chord markings: G, Bm7, B7, and Em.
- Phrase d':** Starts at measure 30, marked *mp* in the right hand and *subito p* in the left hand. It includes chord markings: G, Bm7, B7, and Em, and a *loco* section. The phrase concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.).

Figura 49. Construcción fraseológica en sección B de *Celda*.

Como se puede notar en la figura anterior, esta sección está compuesta por dos frases (B y C) de dos semi frases cada una (c, c', d y d'). Estas frases tienen una duración de ocho compases o cada semi frase de cuatro compases con su repetición variada. Es por esto por lo que se encierran en cuadrados a las frases B y C a diferencia de la sección A que tan solo presentaba una frase en toda la parte.

La sección C cuenta también con dos frases (D y E) de ocho compases. La semi frase (e) es la única que tiene un inicio anacrúsico, las demás características de semi frases se pueden apreciar en la siguiente tabla.

Tabla 19.

Semi frase	Duración (compases)	Curva melódica	Inicio de frase	Fin de Frase (Terminación)
Presentación (S o e)	4	Alternada	Anacrúsica	Femenina
Repetición (R o e')	4	Repetición con ligera variación.	Tética	Femenina
Desarrollo (D o f)	4	Alternada	Tética	Femenina
Conclusión (C o f')	4	Repetición con ligera variación.	Tética	Masculina

Esquema de construcción melódica en la sección C de *Celda*.

The figure displays four systems of piano accompaniment for section C of the piece 'Celda'. Each system consists of a treble and bass clef staff. The melodic lines are highlighted with red lines and arrows, showing their contour. The systems are labeled as follows:

- System D (e):** Measures 35-38. Dynamics: *f*. Chords: E, B7, E.
- System e' (e'):** Measures 39-42. Dynamics: *mp*. Chords: E, B7, E.
- System E (f):** Measures 43-46. Dynamics: *mf*. Chords: G²m, C²m7, F⁷, B7, E.
- System f' (f'):** Measures 47-50. Dynamics: *mp* and *f*. Chords: C²m7, F⁷, B7, E, E. Includes first and second endings.

Figura 50. Construcción fraseológica en sección C de *Celda*.

En cambio, en la anterior imagen se pueden observar las dos frases de la sección con sus respectivas semi frases. Todas ellas con duración de cuatro compases y curvas melódicas alternadas. Esto se diferencia de la obra de Bonilla ya que, el plantea una melodía horizontal en las primeras dos semi frases (e y e') de la parte C. Mientras que las dos semi frases finales (f y f') retoman una melodía con orientación alternada.

3.2.4 Recursos melódico-rítmicos e interpretativos empleados

El primer elemento por destacar en cuanto a motivos es el desarrollo de las semi frases, en *Beatriz* se veían frases de corcheas que resuelven en una blanca con punto. En *Celda* las semi frases de la sección A también están constituidas por corcheas en los primeros dos compases, el tercero en negras y resolviendo en el cuarto en una blanca con punto con excepción de la semi frase a'.

Figura 51. Semi frases en sección A con un patrón rítmico repetitivo en corcheas.

En la figura anterior se puede ver la semi frase a' de la obra. Se nota el desarrollo melódico como se explicó en el párrafo previo. Los motivos de la semi frase se configuran en corcheas, menos en el tercer compás, para resolver en una nota larga. Este figura es de la semi frase en excepción que antes se había mencionado.

Otro motivo recurrente en la obra de Bonilla que se empleó en *Celda* es la contestación que ejecuta la mano izquierda del piano en los momentos donde la melodía descansa. Esto se puede observar en la siguiente figura.

The image shows a piano score for measures 13 to 16. The key signature is one sharp (F#). The chords are Am, G, B7, and Em. The left hand (bass clef) plays a melodic line that acts as a bridge between chords, circled in red. Dynamics include mf and f. A first ending bracket is shown above the Em chord.

Figura 52. Contestación a melodía con líneas de bajo como enlace en mano izquierda.

Estas contestaciones fueron usadas para una conducción de voces sutil entre los acordes de la obra compuesta. Además, se especificó la articulación de *tenuto* por la importancia de que este tipo de líneas de bajo de relleno sean ejecutadas de la manera más sostenida posible.

Por otro lado, la obra compuesta por Bonilla desarrollaba la melodía de la parte B en una tesitura baja y con la mano izquierda del piano. En cambio, en esta composición se hizo algo totalmente opuesto como se puede analizar en la figura a continuación.

The image shows a piano score for section B. The key signature is one sharp (F#). The right hand (treble clef) plays a melodic line in a high register, circled in red. The left hand (bass clef) plays a low register accompaniment. Dynamics include ff and mf. A circled '8va' indicates an octave shift in the left hand.

Figura 53. Melodía y acompañamiento de sección B en registro agudo en contraposición con *Beatriz*.

La sección B se está desarrollando en una tesitura alta en comparación a *Beatriz*, tanto en la melodía como en el acompañamiento. La melodía también se mantiene siendo ejecutada por la mano derecha del piano mientras que, los acordes de acompañamiento están escritos en clave de F, pero con la indicación

de tocarlos en la octava superior. Por esto, la sección B de *Celda* presenta un ambiente mucho más nítido y brillante.

Elementos que se utilizan mucho en la música ecuatoriana tradicional son generalmente las apoyaturas. Se vio en el caso de *Quiteñitas* que se interpretaba la melodía incluyendo apoyaturas a pesar de no estar especificadas en la partitura. En el caso de *Beatriz* se las encuentra indicadas en una de sus frases finales, tanto en la partitura como en el fonograma, razón por la que fueron usadas también para la composición de *Celda*.

The image shows a musical score for piano, starting at measure 43. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 4/4. The score is written for two staves: the right hand (treble clef) and the left hand (bass clef). The right hand plays a melodic line with several ornaments (apoyaturas) circled in red. The ornaments are circled in red in the original image. The chords G#m, C#m7, F#7, B7, and E are indicated above the staff. The dynamic marking *mf* is present in the first measure.

Figura 54. Apoyaturas como embellecimiento melódico y aumento de valor rítmico.

Este recurso corresponde a uno de los elementos que se encontraron en la partitura, así como entre los que se escuchan en el fonograma seleccionado. Las apoyaturas ejercen el papel de ornamentar a la melodía, darle a la misma un ritmo afianzado, además le otorgan dinamismo y movilidad a esta.

Otra técnica escuchada en el fonograma que se aplicó en esta obra es el contrapunto a la melodía que en *Beatriz* es ejecutado por la guitarra 2. En este caso está ejecutado por la mano izquierda del piano mientras la mano derecha está interpretando la melodía de la frase C de *Celda*. Esto se puede ver en la siguiente figura adjuntada.

30 G Bm7 B7 Em loco

mp *f* *mf*

subito p *f*

Figura 55. Contrapunto entre mano izquierda y derecha del piano.

A esta parte se la ha tomado como un contrapunto debido a que es una citación casi idéntica a la melodía que se expuso en la sección A de esta obra. Si bien está cumpliendo el rol de una línea de bajo, también el de un contrapunto melódico, ya que se escucha como si ambas melodías (de la frase C y A) estuvieran siendo ejecutadas al mismo tiempo.

Para terminar con la exposición de motivos que fueron empleados en la composición, se va a mencionar al *staccato* que se indica sobre algunos pasajes de la obra, tanto melódicos como de acompañamiento.

22 G C

mp *loco* *p*

Figura 56. *Staccato* para enriquecer matices y dinámicas de la interpretación.

En la figura anterior se puede ver que casi toda la semi frase es tocada con articulación *staccato*. Esto responde a uno de los patrones que se encontró en la escucha del fonograma, donde la melodía de la sección B es ejecutada con este tipo de articulación. Así como se habló sobre las apoyaturas, el *staccato* también sirve para darle dinamismo a la melodía, para que de esta manera no sea ejecutada con la misma articulación en la totalidad de la obra. Se agregaron acentos y *tenuto* en los segundos tiempos de los compases para destacar los contratiempos en los que basa su ritmo el género pasillo.

4 Conclusiones y Recomendaciones

Después de la realización del proyecto destinado para la creación de obras y material formal para el estudio de los recursos presentes en la música tradicional ecuatoriana centrada en el compositor Carlos Bonilla Chávez, se han podido sacar las conclusiones presentadas a continuación.

Los géneros que se estudiaron, a pesar de estar escritos en métrica ternaria, tienen una gran diferencia rítmica que radica en que el aire típico es un estilo que debe ser concebido en compás binario compuesto para su interpretación. En otras palabras, la métrica del pasillo es 3/4 mientras que, la métrica del aire típico se puede considerar en 6/8.

Existe disparidad en la construcción melódico-armónica de ambos géneros. El pasillo presenta melodías más desarrolladas con base en varias semi frases que a su vez pueden causar movimientos armónicos distintos y no tan repetitivos en un gran número de obras. El aire típico en cambio presenta una construcción melódica fundamentada en el desarrollo de motivos más cortos y repetitivos con ligeras variaciones para no caer en una predictibilidad melódica demasiado evidente. Por esto, armónicamente hablando tiene una estructura no tan cambiante basada en la cadencia bIII – V7 – Im y la cadencia frigia o napolitana. El pasillo es un estilo más conocido internacionalmente al ser un género no solo ecuatoriano, sino también usado con frecuencia en Colombia o Venezuela, sin embargo, el pasillo ecuatoriano toma muchos recursos del yaraví y el vals. Por otro lado, el aire típico es un género proveniente de las culturas indígenas de la región andina centro norte del Ecuador, además se basa en ritmos más tradicionales propios del país.

En los fonogramas seleccionados para este trabajo de titulación se puede escuchar gran variedad de dinámicas, matices, modificaciones melódicas, apoyaturas, articulaciones, intenciones y/o técnicas de ejecución. A pesar de que el aire típico y pasillo son dos géneros diferentes, ambos están siendo ejecutados con gran parte de los elementos antes mencionados; recursos interpretativos que también se escuchan presentes en otros estilos tradicionales ecuatorianos que delimitan la modo de interpretación en esta música, denominada *mishquilla*.

Carlos Bonilla Chávez es un compositor que tiende a desarrollar líneas melódicas con características como: inicios de frases téticos (inician en el tiempo uno del compás), fines de frases masculinos usados con más frecuencia que femeninos (que terminan en un tiempo fuerte del compás o no), curvas melódicas alternadas con variedad de direccionalidades, sus partituras escritas no siempre presentan indicaciones interpretativas o articulaciones. Esto se ve en las dos obras analizadas y con estudios de algunas obras más se podría tener un acercamiento claro al método compositivo de este compositor en particular.

El empleo de los recursos analizados en esta tesis ha permitido una precisa definición de los estilos a los que las obras pertenecen. Se puede inferir una clara diferenciación de los géneros que usualmente suelen ser confundidos o etiquetados erróneamente. Es evidente una aportación de insumos y material para un estudio cada vez más profundo y detallado de la cultura musical ecuatoriana.

El piano es un instrumento óptimo para la adaptación de los recursos tanto compositivos como interpretativos que se aludieron en anteriores párrafos. Ciertos elementos (contrapunto u *ostinato*) no pudieron ser adaptados a cabalidad debido a que las obras son en un formato solista, factor con el que no se cuenta en las versiones auditivas escogidas. La escritura usada resulta ser una guía útil, para conocedores de esta música y para gente que está recién introduciéndose en este tópico, de los elementos a tomar en cuenta para una interpretación cercana al estilo de géneros mestizos tradicionales ecuatorianos. Aunque en la composición se utilizaron algunos de los elementos encontrados después del análisis, muchos de estos fueron modificados, invertidos o hay otros que debieron ser usados tan solo parcialmente. En cuanto a los elementos interpretativos, la diversidad en tesituras se pudo adaptar de buena manera en el piano por el gran manejo de octavas que poseen los intérpretes. Entre más recursos de ejecución se encuentran: los bajos prominentes con bordoneo para enlace de acordes, juego entre la articulación *legato* y *staccato* en melodías, acompañamiento rítmico firme en muchos casos reemplazando a instrumentos rítmicos, interpretación de las obras cargada de detalles y con carácter de dulzura o ternura.

5 Referencias

- Achiras. (2015). *Carlos Galo Raúl Bonilla Chávez*. Obtenido de <http://achiras.net.ec/carlos-galo-raul-bonilla-chavez/>
- Bonilla, C. (1930s). Quiteñitas [Grabado por C. Regalado]. Fediscos.
- Bonilla, C. (s.f.). Beatriz [Grabado por C. Bonilla, S. Guaña, & B. Ortíz].
- Burrows, J. (2006). *Música Clásica*. Espasa-Calpe, S.A.
- Cachimuel, M., & Castillo, C. (2014). Talleres de ritmos y danzas originarios del Ecuador como estrategia didáctica para la afirmación de la identidad nacional en niños de 5 a 7 años de edad. Quito: Universidad Politécnica Salesiana: Carrera de Pedagogía.
- Espel, G. (2009). *Escuchar y escribir música popular: escritos sobre forma, diseño y técnicas en composición*. Buenos Aires: Melos Ediciones Musicales S.A.
- Estrella, L. (2017). Composiciones musicales en manuscritos originales de Alfonso Araúz: estudio comparativo para una definición de las manifestaciones rítmicas de la "mishquilla" en el aire típico y el albazo. Cuenca: Universidad de Cuenca: Facultad de Artes.
- Gálvez, E. (2013). La comunicación en las expresiones de la identidad en la reconfiguración musical del pasillo en el Ecuador. Quito: Universidad Politécnica Salesiana.
- Godoy, M. (2005). Breve historia de la música del Ecuador.
- Granda, W. (2004). El pasillo ecuatoriano: noción de identidad sonora. *Íconos*, 63-70.
- Guerrero, P. (2002). *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana.
- Guerrero, P. (2003). La música en Ecuador. En P. Guerrero, *Música académica*. Quito: Unión Latina.

- Guerrero, P. (2010). Carlos Bonilla Chávez: mil años de música. Quito: FONSA.
- Guerrero, P. (2013). *Historia sonora del Ecuador en partituras* (Vol. IV). Quito: Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana.
- Mancero, D. (2013). Manual para la implementación de bandas de paz.
- Martínez, A. (2012). El análisis formal de la música popular. Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina.
- Mora, P. (2014). Gala del pasillo ecuatoriano: recital para violín solista, canto y orquesta de cámara. Cuenca: Universidad de Cuenca: Facultad de Artes.
- Pacheco, F. (Mayo de 2020). Entrevista sobre el uso, escritura y ejecución del piano en música tradicional mestiza ecuatoriana. (Y. Benítez, Entrevistador)
- Rollingston, M. (2019). *Nacionalismo musical: características, español, mexicano, argentino*. Obtenido de Lifeder: <https://www.lifeder.com/nacionalismo-musical/>
- Santos, C. (2005). Participación de la sociedad ecuatoriana en la formación de la identidad nacional. En C. N. Cívicas, *Identidad Musical Ecuatoriana*. Quito: Global Graphics.
- Santos, C. (2019). Composición música popular ecuatoriana. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana.
- Santos, C. (Noviembre de 2019). Preguntas sobre el género aire típico. (Y. Benítez, Entrevistador)
- Santos, C. (Abril de 2020). Entrevista sobre el uso, escritura y ejecución del piano en música tradicional mestiza ecuatoriana. (Y. Benítez, Entrevistador)

ANEXOS

Enlaces a fonogramas esenciales para este trabajo de titulación

1. *Celda* (pasillo) – Compuesto en 2020 por Yorqui Benítez. Interpretado por Francisco Pacheco (piano).
Enlace: https://drive.google.com/file/d/1P2KeJXGYRfycxe_IHgWtS5e_cZE-n6GD/view
2. *Ambiente popular* (aire típico) – Compuesto en 2019 por Yorqui Benítez. Interpretado por Francisco Pacheco (piano).
Enlace: https://drive.google.com/file/d/1rFM4klaMAYdEv8RCnw_CqN0e7hyv_IVFa/view
3. *Beatriz* (pasillo) – Compuesto por Carlos Bonilla Chávez. Interpretado por el Conjunto de Carlos Bonilla.
Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=SUWja4YND2A&t=5s>
4. *Quiteñitas* (aire típico) – Compuesto en la década de los treinta por Carlos Bonilla Chávez. Interpretado por Carlos Regalado y su acordeón.
Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=5P7r8l6VXYg>
5. *Confesión* (pasillo) – Compuesto a mediados del siglo XX por Enrique Espín Yépez. Interpretado por Huberto Santacruz (piano).
Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=fcH7KDH-mhg>
6. *El capariche* (aire típico) – Compuesto por Sixto María Durán a mediados de los años treinta. Interpretado por Huberto Santacruz (piano).
Enlace: https://www.youtube.com/watch?v=6h-nzCJfn_o
7. *Reír llorando* (Pasillo) – Compuesto en 1920 por Carlos Amable Ortiz. Interpretado por Paco Godoy (piano).
Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=XiBxgNMdZ1g>
8. *Simiruco* (aire típico) – Compuesto en los años cuarenta por César Baquero. Interpretado por Nelson Maldonado (piano).
Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=BEbR90qKc-E>

Celda

Pasillo

Yorqui Benitez

A Allegro (M.M. ♩ = c. 116)

Piano

mp

mf

Em B7 Em B7

Pno.

mp

p

Em B7 Em

Pno.

p

subito p

G E7 Am

rit.

G B7 Em **D.S. al Fine**

Pno.

f

mf

1. 2.

*Ritardando solo D.S.

2 B Celda

G C

ff *8va* *mf* *accel.*

22

G C

mp *loco* *p*

26

G Bm7 B7 Em

f *mf*

30

G Bm7 B7 Em loco

mp *f* *f* *mf* *subito p*

1. 2.

C

E B7 E

Pno. *f* *subito p*

39 B7 E

Pno. *mp*

43 G#m C#m7 F#7 B7 E

Pno. *mf*

47 rit. C#m7 F#7 B7 E

Pno. *mp* *f* *p* *mf*

1. 2.

Score

Ambiente popular

Aire típico

Yorqui Benítez

Intro **Allegro** (M.M. ♩ = c. 112)
rubato

Piano

Em G Bm7 B7 Em

mf *p*

Pno.

5 *8va* G *accel.* Bm7 B7 Em *loco*

Pno.

9 *mf* *p* G Em6

1, 3. 2, 4.

A

Pno.

D#dim C#m7(b5) B7 E7 Am F Em

f *mf*

18 *D#dim C#m7(b5) B7 E7 Am F Em*

22 *8va G Bm7 B7 Em*

mf *p*

26 *G Bm7 B7 Em loco*

Estribillo *mf* *mf* *p* *p* *D.S. al Fine*

Em *G* *Em6*

1, 3. 2, 4.

B $\frac{3}{4}$ C

Pno. *loco* *ff* *mf*

Pno. *mf*

Pno. *mf* *p*

Pno.

Estribillo Em

Pno. *ff* *mf* *p*

D.S. al Fine G Em6

4

Ambiente popular

B

Pno.

ff

mf

C G

Pno.

mf

C G

Pno.

mf

p

Em G Bm7 B7 Em

Pno.

G Bm7 B7 Em

Beatriz

Pasillo ecuatoriano

A

a - 4

Carlos Bonilla Chávez
(Quito, 1923-2010)

Allegro ♩ = 176

Piano

Em B7

a' - 4

Em

a'' - 4

E7 Am

b - 4

G6 B7 Em

A'

a - 4

17

2

B♭ a' - 4

21

a'' - 4

25

b - 4

29

B

c - 4

33

destacando el bajo

C6

c' - 4

25

d - 4

29

G6

B7

Em

d' - 4

45

G6 B7 Em

C

e - 4

37

B7 E

e' - 4

41

B7 E

f - 4

45

A E B7 E

f' - 4

49

A E B7 E B7 E

1. 2. D.C.

Quiteñas

Aire típico ecuatoriano

Carlos Bonilla Chávez
(Quito, 1923-2010)

A

Allegro moderato

a - 4

Piano

Em D#° C#m7b5 B7 Em

a' - 4

Em D#° C#m7b5 B7 Em

b - 4

B7 Em

b' - 4

B7 Em

Estribillo

c - 4

Em

Quiteñitas

B

d - 4

21

C6

d - 4

25

A

a - 4

29

Repite D.C. y viene

a' - 4

33

a - 4

37

a' - 4

41

B7 C#7 B7/D#

Entrevista sobre el uso, escritura y ejecución del piano en música tradicional mestiza ecuatoriana.

Entrevistado: Francisco Pacheco (pianista)

Entrevistador: Yorqui Benítez

1. ¿Qué tan conveniente es el uso del piano en la interpretación de música tradicional ecuatoriana (pasillo, aire típico, etc.)?

Se integró primeramente los instrumentos de teclado como el órgano, acordeón, clavecín y finalmente el piano en interpretaciones música nacional en la época colonial. Al rededor siglo XIX el piano comienza a tener poco a poco un papel importante en la música, sobre todo en la interpretación de pasillos, yaraví, etc.

En el advenimiento del siglo XX salieron a la luz nuevos compositores con formación académica, muchos de ellos grandes pianistas, poniendo al piano como principal protagonista de grandes composiciones y magistrales arreglos para este instrumento. Podemos nombrar algunos como: Gerardo Guevara, Claudio Aizaga, Humberto Santacruz, Paco Godoy etc. Demostrando así la importancia del aporte de este maravilloso instrumento para nuestra música.

2. ¿Existe algún modo especial de interpretación de melodías de los géneros mencionado?

Se lee tal cual esté escrito como la música clásica, con sus repeticiones en las melodías que deben estar escritas. Si no hay partituras hay que tener en cuenta ciertos adornos, formas armónicas y melodías características en cada ritmo.

3. ¿Cómo se acompaña el pasillo en el piano?

El pasillo está escrito en 3/4, el bajo en la mano izquierda es el que da el ritmo y la armonía, la mano derecha y los adornos. Hay dos tipos de pasillos uno lento y el otro más rápido que se lo baila y se lo llama pasillo costeño.

4. ¿Cómo se acompaña el aire típico en el piano?

El aire típico está escrito en compás de 3/4, a un tempo Allegro (negra a 100bpm), es un ritmo alegre-bailable, un ejemplo puede ser la canción famosa “El Simiruco” de Cesar Baquero.

5. ¿En qué factores se piensa para la ejecución de una obra para piano solo enmarcada en los géneros antes dichos?

Para mi sería: tener la partitura muy bien escrita, o a su vez hacer la transcripción de la obra, además: trabajar muy bien los detalles de ritmo, armonía y melodía, puesto que el piano es un instrumento solista y deben estar muy claros estos detalles.

6. ¿Cómo se percibe a la *Misquilla* (forma de interpretación única en la música tradicional ecuatoriana) desde la perspectiva de un pianista?

Para mi la Misquilla puede entenderse como en el jazz el groove, osea la forma de sentir, interpretar y disfrutar todos los detalles musicales. Como por ejemplo en el pasillo se siente el primer tiempo más fuerte, en el pasacalle que es rápido su primer tiempo es el que marca la fuerza del baile. Etc.

7. ¿Qué tan práctica sería la adaptación de recursos interpretativos de otros instrumentos (guitarra, arpa, acordeón) al piano?

La riqueza de timbres de nuestra música tiene la particularidad de adaptarse perfectamente a nuevas escenas con nuevos instrumentos, guitarra, arpa, acordeón, encajan perfectamente, es más, se puede adaptar instrumentos más extraños todavía, como la tabla y el armonio hindú, el laud, el bandoneón, instrumentos sinfónicos y también toda la gama de sintetizadores de última generación.

8. ¿Qué recursos técnicos pianísticos son más usados en la ejecución de estos estilos de música?

Escalas (mayores, menores, modos, semitonos), matices e intensidad al tocar, conocimiento armónico, arpeggios, octavas, saltos de acordes, buen manejo del glisando ascendente y descendente, uso correcto del pedal sustain.

9. ¿Qué limitaciones podría presentar el piano al momento de la ejecución y escritura de música tradicional ecuatoriana?

Cosas complicadas ha sido encontrar partituras de ciertos pasillos, la parte de la mano izquierda con escritura de saltos y dificultades prácticamente intocables, muy difícil de leerlos a primera vista, no escritas pianísticamente, sino más vale como partituras de reducción de obras o arreglos para orquesta sinfónica.

Entrevista sobre el uso, escritura y ejecución del piano en música tradicional mestiza ecuatoriana.

Entrevistado: César Santos (flautista y pianista)

Entrevistador: Yorqui Benítez

1. ¿Qué tan conveniente es el uso del piano en la interpretación de música tradicional ecuatoriana (pasillo, aire típico, etc.)?

La instrumentación tiene poca relevancia en la interpretación de música ecuatoriana; a través del tiempo se ha utilizado gran cantidad de formatos diversos y casi todos han tenido aceptación entre el público, en sonoridades que van desde conjuntos de cámara con cuerdas, hasta órgano electrónico, guitarra eléctrica, serrucho, instrumentos andinos, coro, etc. Sin embargo, la tímbrica más asociada es la de la guitarra, mientras el piano ha sido preferido principalmente por los compositores académicos.

2. ¿Existe algún modo especial de interpretación de melodías de los géneros mencionado?

Como en toda la música popular latinoamericana, existen maneras particulares de interpretar los géneros locales, lo que se aprende en la práctica directa, con audiciones de discos recomendados y en la convivencia con los intérpretes ya reconocidos. En el caso del piano, la manera de tocar de Huberto Santacruz se convirtió en el modelo más aceptado de interpretación de la música popular mestiza ecuatoriana.

3. ¿Cómo se acompaña el pasillo en el piano?

El principal componente para el acompañamiento del pasillo en el piano es la marcación de su fórmula rítmica, especialmente la parte de la mano izquierda, donde el bajo reproduce, generalmente en octavas, las notas de la tríada

correspondiente y los motivos melódicos que llenan los espacios que deja la melodía.

4. ¿Cómo se acompaña el aire típico en el piano?

Para el acompañamiento del aire típico es preciso mantener la característica rítmica que combina los metros ternario y binario compuesto. Esto es particularmente importante en la parte de la mano izquierda, la misma que tiene la responsabilidad de conferirle a la obra el carácter festivo yailable, a más de sustentar el aspecto armónico.

5. ¿En qué factores se piensa para la ejecución de una obra para piano solo enmarcada en los géneros antes dichos?

Sin duda, el elemento principal a mantener será el carácter de la obra, ya sea una canción sentimental o una pieza para bailar. Para ello será preciso tener plena conciencia del ritmo de base que identifica a cada género musical y procurar que éste se destaque y no se confunda con otros que tienen elementos similares como el metro y/o el tempo.

6. ¿Cómo se percibe a la *Misquilla* (forma de interpretación única en la música tradicional ecuatoriana) desde la perspectiva de un pianista?

En el caso del piano, esta manera de interpretación tan particular se asocia principalmente con la marcación de las fórmulas rítmicas características de cada género musical, especialmente con los de carácterailable que deben invitar a quien escucha al movimiento y al baile.

7. ¿Qué tan práctica sería la adaptación de recursos interpretativos de otros instrumentos (guitarra, arpa, acordeón) al piano?

Hay recursos que son propios de cada instrumento y resulta muy difícil o hasta imposible reproducirlos en otro de características muy diferentes. Por ejemplo: cierto tipo de arpeggios o distribuciones de las notas de los acordes (voicings) que son posibles en los instrumentos de cuerda punteada, no se pueden trasladar al piano, por la cualidad que tienen esos instrumentos de poder emitir un mismo sonido en diferentes lugares del diapazón, lo que no ocurre en el piano que tiene una sola tecla para cada nota. Lo mismo se puede decir de los rasgados, con los cuales se crean diseños rítmicos muy particulares para cada género musical.

8. ¿Qué recursos técnicos pianísticos son más usados en la ejecución de estos estilos de música?

Son muy frecuentes los adornos, sobre todo en la melodía, que se presenta llena de acciacaturas, apoyaturas, mordentes, etc. Así mismo es muy común el acompañar utilizando octavas en el bajo

9. ¿Qué limitaciones podría presentar el piano al momento de la ejecución y escritura de música tradicional ecuatoriana?

La principal limitación podría ser la dificultad para reproducir la variedad de rasgados que emplea la guitarra para caracterizar cada uno de los géneros musicales, lo cual permite también una más clara diferenciación entre ellos, en especial por el uso de los apagados de las cuerdas que le aportan un sonido percusivo, lo cual no es posible imitarlos en el piano.

CONFESIÓN

Pasillo ecuatoriano
mediados s. XX

Enrique Espín Yépez
(Quito, 1924- México, 1997)
Arreglo piano: Fidel Pablo Guerrero

Moderato Gm C7 F B♭ Gm

Piano

6 C F Dm

Te se-gui-ré que rien-do
fri-do

11 A7 Dm F Dm A7

siem-pre, lo in-de - ci-ble, Te se-gui-ré a-do-ran-do co-mo a
yo sé que aho-ra me que-res más que a -

16 Dm Gm C7 F

yer y se-gui-ré an-he lan-te, su-frien-do con la es-pe-ra
yer y hoy so-lo nos es pe-ra ven-cer a-quel or-gu-llo

21 B♭ Gm C F

1 y se-gui-ré es-pe-ran-do, por-que sé que ven-drás. Tú sa-bes que he-su-
ya-mán-do-nos más



26 C F *Allegro* Dm

que an-tes ir jun - tos has-ta el - fin. Yo lu - ché en-tre tu a - mor y mi

32 A Gm A7

vi - da más per - di - da fue la lid y hoy

38 Dm A Gm

que e - vo-co a que - llos días tan nues - tros los de - se - o - re-vi-

44 A7 *Moderato* Gm C7 F

vir yo sé que tú has su - fri - do yo sé que tú has llo - ra - do,

49 Bb Gm C7 F 1 *Allegro*

a - mé - mo - nos más que an - tes a mé - mo - nos sin fin. Yo lu -

54 F Dm Bbm F

fin.



EL CAPARICHE

Aire típico ecuatoriano
fines años 30's - inicios años 40's

Acreditado a: **Sixto María Durán**
Adaptación musical piano: Fidel Pablo Guerrero

Piano

The musical score is written for piano in 3/4 time, featuring a key signature of one flat (Bb). It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Chord symbols are placed above the treble staff: Am, F, A7, Dm, Bb, and A7. A first ending bracket is indicated by a dashed line above the first system. Measure numbers 6, 11, 16, and 20 are marked at the beginning of their respective systems. The piece concludes with a final chord in the bass staff.



24 Dm F A7 Dm Am

28 *8va*

33 A7 Dm A7 Dm Bb

38 F Bb A7 Dm

43 A7 Dm Am *8va*

47 *(8va)* Am Am *rall.*



REÍR LLORANDO^{*ms.}

"Pasillo, Op. 134.

Quito, mayo 14, 1920"

Carlos Amable Ortiz

(Quito, 1859-1937)

BP-CAO

Piano

Molto moderato

pp sempre

ten.

G7

Cm

5

ten.

G7

Cm

9

ten.

G7

ten.

Cm

13

ten.

G7

Cm

17

1. *pp*

ten.

2. *mf*

Fine

E^b



21 *Fm* *Bb7*
cres... *cen...* ... do

24 *Eb* *G7*
f *pp*

28 *Cm* *G7*

32 *Cm* *Ab*
mf *f*

37 *Bbm* *Eb7*
cres... *cen...*

41 *Ab* *Fm*
... do *dim.* *pp*



45 Cm G7

49 Cm Cm 1. 2.

53 G Cm

pp El bajo *mf* y *crescendo* poco a poco *p*

57 G7 Cm

mf *f*

61 C7 Fm

ff *f*

65 Cm G7 Cm 1. 2. *ten.*

dim. *p* *pp* *pp*



SIMIRUCO

Aire típico ecuatoriano
ca. años 40's

César Baquero
(Ecuatoriano: Quito, 1916-1953)
Adaptación piano: Fidel Pablo Guerrero

Allegro
Am

Piano

Ca - mi - no.a

6 F A7 Dm F A7 Dm F A7

Ca - ra - pun - go voy, in - dio de Lla - no Gran - de soy, la flor y na - ta soy — de a -

11 Dm F A7 Dm Bb Am

- quí, co - mo de ma - yor - do - mo es - toy, me lla - man Si - mi - ru - co.a mí.

16 Bb

En mi pue - bli - to me ha - go

21 F Bb F A7

ver, que sé can - tar y sé — que - rer: Si - mi - ru - qui - to por — a -



25

Dm F A7 Dm B \flat Am

- cá, Si - mi - ru - qui - to por a - llá, san - ti - to dón - de te pon - dré.

30

A7

Cho - li - tos hay que a - pro ve -

35

Dm A7 Dm B \flat F

- char, a - mo - res no hay que re - go dear, cuan - do u - no en a - po - gue - o es - tá, se pres - tan

40

B \flat F A7 Dm

has - ta por mal - dad, Si - mi - ru - qui - to por a - cá, Si - mi - ru -

44

F A7 Dm B \flat Am

- qui - to por a llá, que ri - co el in - die - ci - to es - tá.

48

Am E7 Am



