



ESCUELA DE MÚSICA

COMPOSICIÓN DE CINCO OBRAS MUSICALES EN BASE A LA
INVESTIGACIÓN Y ANÁLISIS DE CANCIONES POPULARES CRIOLLAS
ECUATORIANAS PERTENECIENTES A LA DISCOGRAFÍA DEL DÚO
BENÍTEZ Y VALENCIA

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos
establecidos para optar por el título de Licenciado en Música Popular
Contemporánea, en la Especialidad de Composición.

Profesor guía
Leonardo Cárdenas

Autor
Luis Dimitrov Rodríguez Pazmiño

Año
2016

DECLARACIÓN DEL PROFESOR GUÍA

Declaro haber dirigido este trabajo a través de reuniones periódicas con el estudiante, 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.

Leonardo Arturo Cárdenas Palacios

No. de cédula: 1102068358

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.

Luis Dimitrov Rodríguez Pazmiño

No. de cédula: 1709635591

RESUMEN

La presente investigación indaga sobre las posibilidades de composición de obras musicales que evoquen sonoridades de la música popular tradicional ecuatoriana. Se basa el análisis de canciones representativas y se enfoca en el empleo de recursos musicales universales de orquestación, arreglos, contrapunto, armonía, *songwriting* y composición en general, adquiridos durante la carrera, previos a ella, así como aquellos en proceso de desarrollo y aprendizaje. Para la ejecución del proyecto se transcribieron *charts* de canciones de diversos ritmos populares ecuatorianos, entre los que se cuentan: capishcas, saltashpas, albazos, tonadas y pasillos, las mismas que fueron analizadas desde el punto de vista de la composición musical; para ello, se decodificaron ciertos patrones característicos rítmicos, armónicos, de la forma, los acompañamientos, las melodías, letras, etc., que a su vez fueron empleados en la composición de las obras que integran este proyecto, y cuyas partituras, letras y audiciones forman parte del mismo.

La investigación se basa en el estudio de los saberes musicales populares nacionales, con el objetivo de la creación artística de nuevos productos que, si bien pueden estar inspirados e influenciados de los mismos, no repiten rígidamente los mismos géneros, estructuras ni elementos de juicio compositivo, sino que “aprenden” de ellos y experimentan con libertad sobre el problema de la identidad musical y estética del autor de este proyecto. Así, las obras denotan una función experimental e investigativa sobre los lenguajes musicales en lo referente a la composición, la canción popular ecuatoriana y la música en sentido amplio.

Los audios de las composiciones presentados como anexos cumplen la función de servir de maquetas sonoras de las partituras, ya que se trata de audiciones referenciales de las obras, que posteriormente pueden ser grabadas, interpretadas en vivo, escenificadas en conciertos o similares, o publicarse en los diversos medios e internet, como parte de una segunda

etapa de implementación de este proyecto de investigación y composición musical.

Como todo trabajo de investigación, el presente proyecto es un proceso inconcluso, que deja abierta la posibilidad de su continuidad, profundización y enriquecimiento por medio de investigaciones posteriores.

ABSTRACT

This research approaches the possibilities of composition in musical works that evoke sounds of Ecuadorian traditional “folk” music. It is based on the analysis of representative songs and it is engaged to universal musical resources of orchestration, arrangement, counterpoint, harmony, songwriting and composition, acquired before and during the university study program, as well as other learning developments in process. Throughout the execution of this research, it was done the transcription of charts from songs of various popular Ecuadorian rhythms, such as capishcas, saltashpas, albazos, tonadas and pasillos; such analysis contemplated musical composition, and certain characteristic patterns that were decoded, including rhythmic, harmonics, form, accompaniments, melodies, lyrics, etc., which, in turn, were used in the composition of the works that make up this project and which appear in its own scores, lyrics and auditions.

The present research seeks to nurture knowledge from the national popular music, to create art products based on them, not to repeat genres, structures, nor compositional element rigidly formed, but to learn and experiment freely on the basis of the own knowledge and identity of the author. Thus, the musical works presented in this research are experiments, which are part of a largest research process on musical languages dedicated to the study and learning of composition of Ecuadorian music, and the popular song in general. The audio of the compositions attached to the written dissertation, as well as their lyrics, must be seen as musical “patterns” which might be used as reference and might be interpreted or recorded live, performed at concerts, and similar, or published through media and web, as part of a second phase of implementation of this research project.

Finally, it is sensible to make explicit that the knowledge, analytical judgments and conclusions presented onwards can be developed insightfully, upgraded, and enriched with similar or derived future research.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
DESARROLLO DEL TEMA.....	5
1.- Capítulo I: Consideraciones iniciales sobre las Claves Rítmicas de Acompañamiento de la Canción Popular Tradicional Ecuatoriana	5
1.1.- Claves Rítmicas de Acompañamiento contempladas en esta investigación.....	7
1.1.1.- Clave de Capishca	7
1.1.2.- Clave de Saltashpa	15
1.1.3.- Clave de Albazo	21
1.1.4.- Clave de Tonada	27
1.1.5.- Clave de Pasillo.....	32
2.- Capítulo II: Transcripciones: Charts y letras de las canciones investigadas.....	38
2.1.- Audición 1.- “Al amanecer” de Víctor Veintimilla (Capishca)	39
2.2.- Audición 2.- “Desdichas” de Luis Sánchez (Capishca).....	42
2.3.- Audición 3.- “Ele la mapa señora” tradicional (Capishca)	45
2.4.- Audición 4.- “La vuelta del chagra” de Gonzalo Benítez (Capishca)	48
2.5.- Audición 5.- “Bonita guambrita” de Luis A. Valencia (Saltashpa).....	51
2.6.- Audición 6.- “Las cinco de la mañana” de Gerardo Obando (Saltashpa)	54
2.7.- Audición 7.- “Negra del alma” de Benjamín Aguilera (Albazo).....	57
2.8.- Audición 8.- “Amor imposible” de Luis A. Valencia (Albazo).....	60

2.9.- Audición 9- “No quisiera adorarte” de José Ma. Paz Diez (Albazo)	63
2.10.- Audición 10.- “Apostemos que me caso” de Rubén Uquillas (Albazo)	67
2.11.- Audición 11.- “Leña verde” de Luis A. Valencia (Tonada)	72
2.12.- Audición 12.- “Ojos azules” de Rubén Uquillas (Tonada).....	75
2.13.- Audición 13.- “Acuérdate de mí” de Luis A. Valencia (Pasillo).....	78
2.14.- Audición 14.- “Tus ojeras” de Carlos Brito (Pasillo)	80
3.- Capítulo III: Análisis y conclusiones pertinentes desde el punto de vista de la composición musical	84
3.1.- Dualidad, repetición y simetría de la forma	84
3.1.1.- Dualidad	85
3.1.2.- Repetición	90
3.1.2.1.- La repetición de las macro partes de la forma	91
3.1.2.1.1.- Audición 1.- “Al Amanecer” de Víctor Veintimilla (Capishca).....	91
3.1.2.1.2.- Audición 2.- “Desdichas” de Luis Sánchez (Capishca) .	92
3.1.2.1.3.- Audición 3.- “Ele la mapa señora” tradicional (Capishca)	92
3.1.2.1.4.- Audición 4.- “La vuelta del chagra” de Gonzalo Benítez (Capishca).....	93
3.1.2.1.5.- Audición 5.- “Bonita guambrita” de Luis A. Valencia (Saltashpa).....	93
3.1.2.1.6.- Audición 6.- “Las cinco de la mañana” de Gerardo Obando (Saltashpa).....	94
3.1.2.1.7.- Audición 7.- “Negra del alma” de Benjamín Aguilera (Albazo).....	94
3.1.2.1.8.- Audición 8.- “Amor imposible” de Luis A. Valencia (Albazo).....	95

3.1.2.1.9.- Audición 9- “No quisiera adorarte” de José Ma. Paz Diez (Albazo).....	95
3.1.2.1.10.- Audición 10.- “Apostemos que me caso” de Rubén Uquillas (Albazo).....	96
3.1.2.1.11.- Audición 11.- “Leña verde” de Luis A. Valencia (Tonada)	96
3.1.2.1.12.- Audición 12.- “Ojos azules” de Rubén Uquillas (Tonada)	97
3.1.2.1.13.- Audición 13.- “Acuérdate de mí” de Luis A. Valencia (Pasillo).....	97
3.1.2.1.14.- Audición 14.- “Tus ojeras” de Carlos Brito (Pasillo)	97
3.1.2.2.- Patrones de repetición de la macroforma.....	98
3.1.2.2.1- Patrón macro formal 1. Con la repetición de la forma completa instrumental (ambos versos) (3 y 3 ½ vueltas).....	100
3.1.2.2.1.1.- Tres vueltas simples	100
3.1.2.2.1.2.- Tres vueltas completas fragmentado la vuelta instrumental:	101
3.1.2.2.1.3.- Tres y media vueltas.....	102
3.1.2.2.1.4.- Tres y media vueltas con fragmentación	103
3.1.2.2.2.- Patrón macro - formal 2. Con la repetición de sólo un verso instrumental (media forma) (2 ½ vueltas).....	103
3.1.2.2.3.- Patrón macro - formal 3. Sólo versos cantados, sin la repetición instrumental de los mismos	104
3.1.2.3.- La repetición en las micro - partes de la forma	106
3.1.2.3.1.- Estructura de la letra de los versos 1 (AABB).....	107
3.1.2.3.2.- Estructura de la letra de los versos 2 (ABAB).....	109
3.1.2.3.3.- Estructura de la letra de los versos 3 (libre, sin repeticiones, o con repeticiones fuera de los patrones anteriores)	111
3.1.3.- Simetría	119
3.1.3.1.- La simetría macro – formal y las estructuras características	119

3.1.3.1.1.- Estructura macro - formal simétrica perfecta	122
3.1.3.1.1.1.- Estructura macro - formal simétrica perfecta simple	123
3.1.3.1.1.2.- Estructura macro - formal simétrica perfecta compleja	123
3.1.3.1.2.- Estructura macro - formal simétrica imperfecta.....	123
3.1.3.2.- La simetría micro - formal y los patrones de rimas de los versos.....	125
3.2.- Giros armónicos, cadencias y texturas características ...	134
3.2.1.- Análisis armónico	134
3.2.1.1.- “Al amanecer “ (Capishca de Víctor Veintimilla).....	136
3.2.1.2.- “Desdichas“ (Capishca de Luis Sánchez)	136
3.2.1.3.- “Ele la mapa señora“ (Capishca tradicional)	137
3.2.1.4.- “La vuelta del chagra“ (Capishca de Gonzalo Benítez)	138
3.2.1.5.- “Bonita guambrita“ (Saltashpa de Luis Valencia)	138
3.2.1.6.- “Las cinco de la mañana“ (Saltashpa de Gerardo Obando)	139
3.2.1.7.- “Negra del alma“ (Albazo de Benjamín Aguilera)	140
3.2.1.9.- “No quisiera adorarte“ (Albazo de José María Paz)	141
3.2.1.10.- “Apostemos que me caso“ (Albazo de Rubén Uquillas)	142
3.2.1.11.- “Leña verde“ (Tonada de Luis Valencia)	143
3.2.1.12.- “Ojos azules“ (Tonada de Rubén Uquillas)	144
3.2.1.13.- “Acuérdate de mí“ (Pasillo de Luis Valencia)	145
3.2.1.14.- “Tus ojeras“ (Pasillo de Carlos Brito).....	146
3.2.2.- Consideraciones sobre los datos del análisis armónico	148
3.2.2.1.- Cadencia bIII, I-	148
3.2.2.2.- Cadencia bIII, V7, I-.....	149
3.2.2.3.- Cadencia bVI, IV-, I-	149
3.2.2.4.- Pedales en el bVI	150

3.2.2.5.- Resolución por semitono descendente bII, I-	150
3.2.2.6.- Giro I7, IV-, posterior a una cadencia al I-.....	150
3.2.2.7.- Otras dominantes secundarias, acordes de paso o conectores armónicos.....	151
3.2.2.8.- Repetición sucesiva de la resolución V, I-, V, I-	151
3.2.2.9.- Interludios e Intros sobre pedales en el I-	151
3.2.3.- Texturas características	152
3.2.3.1.- Melodía principal	152
3.2.3.2.- Melodías secundarias	154
3.2.3.3.- Acompañamiento	155
4.- Capítulo IV: Aplicación práctica composicional: Obras compuestas como parte de esta investigación	156
4.1.- Neochulla.....	159
4.2.- Ay niña santa.....	169
4.3.- Buena Cantuña.....	177
4.4.- No tengo plata	188
4.5.- Por la sombrita.....	202
4.6.- Cómo olvidar.....	223
4.7.- Qué universal que este longo ha sido.....	233
4.8.- Lo que he bailado	241
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	250
REFERENCIAS	254
ANEXOS	256
Anexo1_AudicionesBenítezValencia.....	1
Anexo2_DemoNeochullas.....	1

INTRODUCCIÓN

Para introducir la presente investigación resulta oportuno recalcar que la misma está concebida desde el punto de vista de la composición musical, y por esto se centra en aspectos musicales propiamente dichos, no otros extramusicales o relacionados con la música, de carácter histórico, musicológico, sociológico, semiótico, u otra índole que se aleje de lo concretamente musical y específicamente composicional. Por esta razón, el desarrollo de esta investigación, su marco teórico, se concentra en la transcripción de temas musicales y el análisis de los mismos, por ello las citas en las que se basa esta investigación musical son citas musicales, pues además de no existir bibliografía especializada al respecto de la composición de ritmos populares ecuatorianos, lo cual ha constituido una gran carencia de la academia musical nacional, el carácter analítico - musical de esta investigación exige un tratamiento enfocado en la reflexión sobre los aspectos teórico musicales y las características específicas de las canciones investigadas, más que una investigación de carácter bibliográfico o similares.

Esta investigación, estéticamente consiste en una búsqueda de lenguajes musicales a partir del análisis de las sonoridades características de la canción popular tradicional ecuatoriana, para ello, la misma ha sido desarrollada tomando como referencia, para las transcripciones y demás aspectos de la investigación musical, a canciones grabadas por el célebre dúo quiteño los "Benítez y Valencia", quienes fueron y son referentes de la interpretación de ritmos populares tradicionales como capishcas, saltashpas, albazos, tonadas, pasillos, que son los considerados en esta investigación, y otros más, dentro de la rica variedad musical popular ecuatoriana. Es importante hacer hincapié en que esta investigación no es, de ninguna manera, sobre el dúo "Benítez y Valencia", sino que algunas de las canciones que grabaron, por su maestría interpretativa en el estilo musical estudiado, han sido tomadas como referencia de estudio y para la conceptualización de

patrones composicionales aplicables en la composición de nuevas canciones. Por este motivo, los capítulos de esta investigación no indagan en datos biográficos ni similares de los intérpretes, pues su objeto de estudio es otro, las canciones como tal, y el contenido de los mismos es musical – composicional.

De este modo, al no ser los datos biográficos de los “Benítez y Valencia”, ni su discografía, ni asunto similar alguno, el centro de la búsqueda de este trabajo, bastará con decir en esta introducción; que el dúo fue integrado por Gonzalo Benítez y Luis Alberto Valencia, cantantes populares que, radicando en Quito, realizaron su labor interpretativa entre los años 1942 y 1970, año de la muerte de Luis Valencia. Se destacan entre los intérpretes de música nacional e interpretaron obras de diversos ritmos tradicionales, de distintos compositores como: Pedro Echeverría, Francisco Paredes, Enrique Espín, Gerardo Arias, Jorge Araujo, Carlos Brito, César Baquero, Rubén Uquillas, Carlos Rubira, entre otros, de varias regiones del país, y cuyos nombres constan en los discos grabados por los intérpretes en cuestión y han sido incorporados en las transcripciones que se desarrollaron como parte de esta investigación, salvo casos particulares de piezas como “Ele la mapa señora”, que por su antigüedad no se conoce el autor, por lo que son caracterizadas con el término “Tradicional”, reemplazando al nombre del compositor, como pasa en el chart que se ha transcrito en esta investigación y que se expone en los siguientes capítulos.

El abordaje de esta investigación musical ha sido desarrollado siguiendo el siguiente protocolo general:

- Audición y selección de canciones ritmos
- Transcripción de los charts (catorce canciones)
- Estudio musical de estas piezas, tocándolas al piano y acompañando las grabaciones de Benítez y Valencia.
- Análisis, desde la composición musical, de estas obras, investigando patrones y características rítmicas, armónicas, melódicas, tímbricas, de la arreglística, las letras, etc.

- Aplicación práctica de estos juicios en la composición de canciones propias.
- Realización de arreglos, versiones y partituras de las obras compuestas, y presentadas como parte de esta investigación.
- Realización de esfuerzos por crear las maquetas sonoras, a través producción midi y la grabación de las voces y algunos instrumentos reales, con ensayos previos, particellas, etc.
- Redacción del texto de la investigación.

Este protocolo explica resumidamente la forma en que se ha desarrollado esta investigación, las actividades que se han cumplido como parte del proceso y el modo en que ha sido abordado este trabajo. De esta manera, la redacción de este texto, con el objetivo de tratar sintéticamente todos estos aspectos de la investigación, ha sido desarrollada dividiendo al presente escrito en cuatro capítulos:

1. Capítulo I: Consideraciones iniciales sobre las Claves Rítmicas de Acompañamiento de la Canción Popular Tradicional Ecuatoriana
2. Capítulo II: Transcripciones: Charts y letras de las canciones investigadas
3. Capítulo III: Análisis y conclusiones pertinentes desde el punto de vista de la composición musical
4. Capítulo IV: Aplicación práctica composicional: Obras compuestas como parte de esta investigación

Por otra parte, en esta introducción resulta oportuno sugerir que el estudio del texto de estas páginas sea seguido conjuntamente con la audición de los temas musicales, los mismos que han sido incorporados al DVD adjunto, pues cada fragmento citado, los charts y las partituras musicales presentadas a lo largo de este escrito encuentran sustento en el sonido, en la música que existe en ellos, por lo que además se recomienda que en los casos de estudiantes de música o músicos que lean el presente escrito, se toquen al piano u otro

instrumento los ejemplos musicales expuestos en cada parte de la investigación, con el objetivo de alcanzar mayor profundidad en el entendimiento musical de lo que se intenta exponer con palabras. De este modo, si el lector tiene como objetivo conocer musicalmente al respecto de los ritmos y lo expuesto en este trabajo, más si su objetivo es encaminado hacia la composición musical, deberá tocar los ejemplos, pues no es igual el nivel de entendimiento musical al que llegaría un estudiante de música centrándose en la lectura del texto simplemente, pasando por alto las partes escritas en pentagramas, al que pudiera alcanzar el estudiante que profundice musicalmente, tocando, analizando e interiorizando lo escrito en los ejemplos musicales que constan en estas páginas.

Cerrando la introducción de este trabajo, resulta adecuado manifestar que el mismo se ha enfocado en la composición de canciones de corte popular, no obstante una búsqueda como la presente, a partir de las sonoridades características de la música tradicional ecuatoriana, pudiera ser empleada en la creación no solo de canciones, como ha sido el caso del presente trabajo, por sus propios objetivos y el momento creativo de quien lo ejecuta, sino que pueden aplicarse en la composición de música diversa, distintos formatos instrumentales, géneros, desde populares, contemporáneos, de cámara, sinfónicos, etc. pues la experimentación estético -musical alrededor de la investigación de las tradiciones sonoras propias de este país y su riqueza es un terreno basto y poco explorado. También son escasos los estudios teórico -musical - académicos al respecto, lastimosamente y como se ha manifestado previamente, por lo que el desarrollo de este tipo de investigaciones constituye un paso importante que la academia musical nacional debe dar y en donde radica, en buena medida, el enriquecimiento y la evolución de la música y la cultura ecuatorianas, nuestros medios, espacios musicales y los mismos músicos, encargados de ser las nuevas voces de nuestra contemporaneidad y música nacional, para el consumo local y la exportación al mundo de nuestros ritmos y sonidos tradicionales y nuestras nuevas maneras de sentirlos y expresarlos.

De esta manera, y habiendo sido apuntado lo manifestado en estas palabras, se concluye esta introducción y se procede a dar inicio al Desarrollo del Tema del presente trabajo.

DESARROLLO DEL TEMA

1.- Capítulo I: Consideraciones iniciales sobre las Claves Rítmicas de Acompañamiento de la Canción Popular Tradicional Ecuatoriana

La presente investigación propone partir de la conceptualización de lo que este trabajo plantea llamar Claves Rítmicas de Acompañamiento de la Canción Popular Tradicional Ecuatoriana, entendiendo por ello a las distintas células rítmicas que caracterizan a los diversos motivos de los acompañamientos de los ritmos o géneros tradicionales nacionales, y particularmente a los investigados en este trabajo, pues el análisis de estas claves rítmicas nos acerca al discernimiento de si una canción determinada es un capishca, albazo, saltashpa, pasillo, tonada, etc. Hay que tener presente que el acompañamiento no es el único elemento de juicio característico de estos ritmos que se analizarán seguidamente, pues existen otros aspectos como la armonía, forma musical y de las letras, entre otros asuntos a considerar en el estudio de las características musicales de estos ritmos, los mismos que serán tratados con mayor profundidad en los capítulos posteriores de este texto, pero que encuentran en el análisis de las Claves Rítmicas de Acompañamiento un buen punto de partida para poder identificarlos, diferenciarlos entre sí, o entender sus similitudes y seguidamente poder profundizar en el análisis de los mismos.

Es importante apuntar que existe una gran variedad de ritmos o géneros tradicionales en el Ecuador, en sus diversas regiones, nutridas de su riqueza pluricultural y multiétnica, y es imposible abarcar a todos, ni siquiera a una buena parte de ellos, en un solo estudio, o en un solo proyecto como este, no obstante, el presente esfuerzo se fundamenta en el análisis de un pequeño

grupo de ritmos y canciones, de entre las interpretadas por el dúo Benítez y Valencia.

Por otra parte, el objetivo de plantear la primera parte este estudio al rededor del reconocimiento de las Claves Rítmicas de los Acompañamientos de las piezas que contempla esta investigación, es el de ser objetivos con los aspectos esencialmente musicales del análisis, pues, dado que el estudio científico - musical de estos ritmos y saberes ancestrales populares ecuatorianos no ha sido trabajado sistemáticamente por la academia musical nacional en el pasado y hasta nuestros días, y de que gran parte de los conocimientos con los que las tradiciones populares cuentan se han transmitido en su mayoría oralmente, fruto de lo cual existen algunas contradicciones en diversos autores, artistas y estudiosos de la música ecuatoriana al respecto de cuestiones como que si determinadas canciones son un ritmo u otro o que si determinado ritmo se acompaña de una manera exacta o de otra, o si un tema es de algún autor o de otro, etc. Por otra parte, incrementando esta relatividad esencialmente terminológica, existen publicaciones en los medios de comunicación e internet de interpretaciones de temas con ritmos distintos a los de las grabaciones originales, o de otros artistas, épocas o estilos musicales que imposibilitan afirmar mediante términos gramaticales o denominaciones absolutas si ciertas canciones específicas son el ritmo que plantea un autor u otro, o si es exacto el acompañamiento de algún ritmo, o similares.

Por ello, pues el objeto de estudio de este proyecto es esencialmente musical - composicional, y no musicológico, ni semántico, ni nada externo a lo composicional propiamente y a la aplicación práctica en la creación artística de lo investigado, se inicia este estudio con el análisis de las siguientes Claves estudiadas para este trabajo:

1.1.- Claves Rítmicas de Acompañamiento contempladas en esta investigación

Estas Claves, como se expuso brevemente ya, son células rítmicas que se presentan de manera similar, si no exacta a veces, en las diversas canciones de un mismo ritmo, en los acompañamientos característicos de cada uno, los mismos que suelen variar levemente entre las distintas piezas, presentando variantes rítmicas, aumento o disminución de notas, diversos tempos, formatos instrumentales, etc., pero que mantienen, contienen o pueden analizarse a partir de estas Claves, las mismas que se presentan a manera de obstinatos rítmicos que coexisten con el movimiento armónico y rítmico-armónico de las formas, y determinan musicalmente la sonoridad propia o característica de cada ritmo, como el Capishca, Saltashpa, Albazo, Tonada y Pasillo, etc.

Para este estudio, y su enfoque hacia la aplicación composicional de lo investigado, se han analizado, de entre las varias existentes en la música popular tradicional ancestral ecuatoriana, las siguientes Claves Rítmicas de Acompañamiento:

1.1.1.- Clave de Capishca

La Clave de Capishca determinada en esta investigación es la siguiente célula rítmica



Con el objetivo de identificar esta célula rítmica con mayor claridad, se solicita escuchar los primeros compases de las siguientes piezas interpretadas por Benítez y Valencia, anexadas a este texto, en el DVD adjunto, en la carpeta “Anexos”, el *file* llamado “Anexo1_AudicionesBenítezValencia”:

- Audición 1.- “Al amanecer” de Víctor Veintimilla.

INTRO

A

- Audición 2.- “Desdichas” de Luis Sánchez.

INTRO

VERSOS 1 y 3

6

- Audición 3.- “Ele la mapa señora”, pieza tradicional, de la cual no se conoce el nombre de su compositor.

INTRO

A

Se ha optado por escribir esta clave en 6x4 pues se considera que es el compás más apropiado, el mismo que se compone internamente por dos de 3x4 y se marca de esta manera, es decir con dos compases internos de tres tiempos conformando el todo de seis, en el cual cada negra tiene el carácter de pulso rítmico, conformando un compás de seis pulsos, a diferencia del compás de 6x8 en el que hay dos pulsos de negra con punto y cada corchea es una subdivisión de estos, lo cual se aleja de la esencia rítmica del Capishca, en la cual cada uno de los seis pulsos internos es importante en la

generación de su sonoridad característica y de su “zapateado”. Además, se escogió escribir este ritmo en 6x4 y no en 3x4, pues el ritmo armónico de los cambios de acordes de las piezas es más claro en 6x4, puede entenderse de mejor manera escrito de esta forma, como se evidencia en las transcripciones y el análisis de los Capítulos posteriores. Por otra parte, el compás de 6x4 contribuye también al análisis compositivo que propone este estudio, partiendo de la Clave de Capishca en este caso, la misma que para ser visualizada y entendida como un solo elemento es más coherente si se escribe en seis que en tres, lo cual también pasa con la construcción y análisis de las melodías, semifrases y frases dentro de la forma, que son más claras escritas en este compás.

Este motivo se manifiesta como pie rítmico del *obstinato* del acompañamiento del Capishca, el mismo que, como ya se ha manifestado, no puede ser absolutizado en una sola y rígida estructura musical, pues varía entre temas, interpretaciones, intérpretes, formatos, etc., pero para los efectos de esta investigación, que parte de las audiciones de Benítez y Valencia adjuntas, y con el objetivo de componer música, se ha establecido como posibles acompañamientos del capishca a las siguientes ideas musicales para piano:

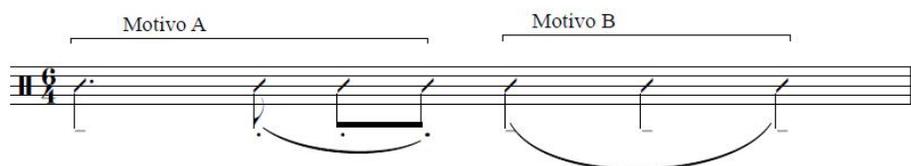
Piano

Piano

Nótese que esta Clave y los posibles acompañamientos que puedan concebirse a partir de ella, se conforman de dos partes, o motivos internos:

- Un primero en los tres tiempos iniciales del compás, en la que se marca el primer tiempo con énfasis, haciendo el acorde completo de duración relativamente larga comparada con el grupo de corcheas que le suceden y que subdividen el pulso, finalizan el primer motivo de la Clave y al mismo tiempo funcionan como un impulso o una anacrusa hacia el segundo.
- El segundo motivo, en los tres últimos tiempos del compás, son tres negras que marcan el pulso rítmico y al mismo tiempo, en el bajo disuelven la triada desde su fundamental o raíz y en sentido ascendente hasta la quinta.

Clave:



Acompañamiento:

Por otra parte, es importante hacer evidente que el acompañamiento del Capishca en las interpretaciones de Benítez y Valencia, que pueden considerarse como referentes del estilo clásico de la música popular tradicional nacional, se integra por varios instrumentos, variando dependiendo de los formatos específicos de cada uno los distintos temas, pero que en sentido general presentan los siguientes elementos internos en sus texturas:

- Línea del Bajo:** Puede ser un contrabajo tocando *pizzicato*, o una de las guitarras haciendo la voz del bajo, o un piano, pero que generalmente tiene un diseño en el que el primer motivo de la Clave tiene a la tónica del acorde en el primer tiempo del compás con una figuración rítmica larga de una negra con punto, luego un impulso de corchea hacia el último tiempo de esos tres primeros, sobre la quinta del acorde y en negra, luego el segundo motivo de las tres negras que suben en triada desde la raíz hacia la quinta, en cada pulso de negra de esos tres tiempos finales del compás, usualmente este movimiento de triada puede reemplazarse por notas de paso, o repeticiones de notas que acerquen melódicamente a la línea del bajo a la raíz del siguiente acorde de la forma:

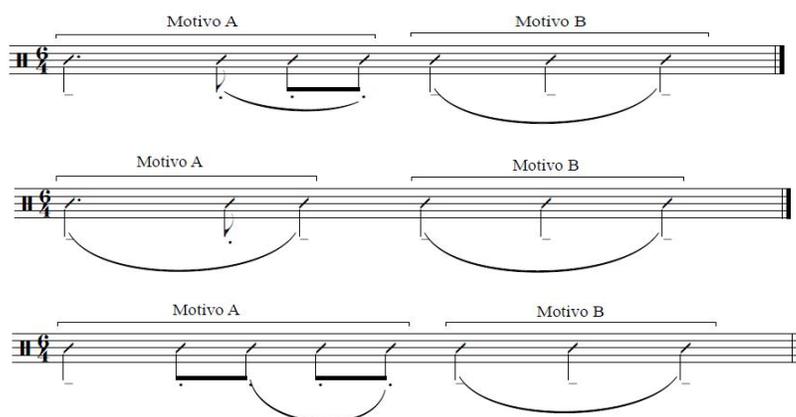
The image contains two musical staves for the bass line in 6/8 time. The first staff illustrates two motifs: 'Motivo A' and 'Motivo B'. 'Motivo A' starts with a pizzicato note on D (labeled 'Raíz'), followed by a dotted quarter note on D, and then a half note on F (labeled '5ta'). 'Motivo B' starts with a pizzicato note on D (labeled 'Raíz'), followed by a dotted quarter note on E (labeled '3a'), and then a half note on F (labeled '5a'). The second staff shows a more complex rhythmic pattern starting with a pizzicato note on A (labeled 'A-'), followed by a series of eighth notes and quarter notes, including a percentage symbol (%), and ending with a pizzicato note on E (labeled 'E-') and another percentage symbol (%).

- Rasgado o elemento rítmico armónico:** Generalmente el acompañamiento presenta el rasgado de una guitarra, o en ocasiones puede reemplazarse por el piano, pero la función de este elemento dentro de la textura es la de establecer tanto la armonía, tocando los acordes de la forma, como el ritmo de la canción, mediante obstinatos rítmicos en base a la Clave y que coexisten con el bajo y los demás elementos de este acompañamiento, constituyendo su base. En ocasiones este elemento se presenta con los dos motivos de la Clave, y en otras fragmenta a la misma y aparece solo el motivo rítmico A que es el que subdivide los pulsos en corcheas, de tal modo que con la interacción con el bajo y los otros instrumentos, que mantienen al motivo B, de las tres negras, se genera la Clave Rítmica a través de una textura de homofonía compleja en la que el acompañamiento se

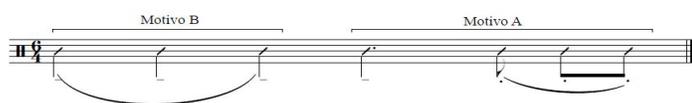
encuentra compuesto por varios instrumentos. A continuación, en el ejemplo expuesto, con el objetivo de escribir el rasgado de la guitarra lo más cercano a lo real, se usó el signo de “abierto” (círculo) para cuando el rasgado deja resonando las cuerdas y el signo de “cerrado” (cruz) cuando el rasgado apaga al sonido de las cuerdas en un gesto más percusivo que armónico, así mismo los signos de arco arriba (V) y arco abajo (cuadrado sin el lado inferior), que se usan para las cuerdas de arco, se utilizaron para especificar si el rasgado se ejecuta en dirección ascendente o descendente:

- Percusión y otros instrumentos:** Además de estos dos elementos del acompañamiento, es decir la voz del bajo y el elemento rítmico armónico, que constituyen la base del acompañamiento, también existen otros elementos e instrumentos de la textura que tienen función acompañante, como es el caso de instrumentos de percusión diversos como cajas, platillos, entre otros, que refuerzan instrumentalmente los motivos de la clave o de la base armónico rítmica, pues en este tipo de música la percusión no es mayormente protagonista a diferencia de otros géneros de la canción popular, sino que simplemente refuerza gestos o detalles rítmicos en un segundo plano dentro de la factura orquestal. De esta manera los instrumentos de percusión, suelen hacer rítmicas cercanas a la Clave de Capishca como por ejemplo la siguiente:

Continuando con el análisis de la Clave de Capishca, resulta oportuno recordar que la misma no es absoluta o rígida, sino que puede presentarse con variantes, conservando su esencia bimotovica, pues las claves de acompañamiento deben entenderse como elementos complejos, multidimensionales y vivos, que pueden variar y manifestarse de distintas formas específicas, como por ejemplo las siguientes, en las cuales siempre se conserva la estructura de la clave y las características y funciones de sus motivos y se hacen algunas variantes rítmicas, particularmente del Motivo A, el mismo que presenta el ataque más largo (en su contexto) en el tiempo fuerte y la subdivisión del pulso en corcheas creando un impulso hacia la segunda idea motívica, la de tres negras (triada ascendente o notas de paso), en la cual no se efectúan variantes, pues esta parte de la Clave es la que diferencia al Capishca de otros ritmos como el Saltashpa y como se analizará posteriormente.



Además, aunque no es una práctica usual, existen temas como “La vuelta del chagra” de Gonzalo Benítez (cuya letra fuera compuesta cambiando la de la canción anónima imbabureña “Canchano vago”, de la cual fue tomada su melodía), en la que la clave de Capisha se presenta invirtiendo el orden de sus motivos, es decir primero el Motivo B de las tres negras y luego el Motivo A de la nota larga y la subdivisión, de esta manera:



Con el objetivo de obtener un panorama más claro al respecto, se solicita que se escuchen los primeros compases de la pieza “La vuelta del chagra” interpretada por Benítez y Valencia, en la misma que se evidencia que el carácter cíclico bipartito del *obstinato* del acompañamiento del capishca, en el cual se genera el movimiento a partir de la dualidad de los motivos y la ciclicidad A,B,A,B,A,B... en un contexto determinado funciona igual que si se armara de la forma B,A,B,A,B,A...., pues para la percepción de nuestro oído no hay diferencia y se mantiene la esencia del Capishca. No obstante, es necesario aclarar que esto sucede únicamente si desde la composición existe una relación entre la clave o clave inversa con la construcción armónica, melódica, rítmico-armónica y formal de la canción, pues si invertimos a discreción o a libre albedrío, sin prestar atención a estos detalles, la clave de acompañamiento de un capishca, el resultado sonoro no es el mismo, basta con experimentarlo con el siguiente tema, del cual se solicita que se escuchen los primeros compases:

- Audición 4.- “La vuela del chagra” de Gonzalo Benítez.

The musical score is written in G major and 4/4 time. It consists of three staves. The first staff is labeled 'INTRO' and shows a sequence of notes: E4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4. The second staff is labeled 'A' and shows a sequence of notes: E4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4. The third staff is labeled '7' and shows a sequence of notes: E4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4. The score includes chord symbols (E-, G, %) and a repeat sign at the end of the first staff.

Finalmente, concluyendo lo referente a esta primera clave, es importante manifestar que la misma tiene elementos en común con la siguiente, la del Saltashpa, pues esta puede analizarse desde la fragmentación de la del Capishca y la estructuración de un *groove* usando solamente el motivo A (nota larga y subdivisiones de impulso), o variantes de este, tal y como sucedía en el elemento rítmico armónico del acompañamiento del Capishca, del cual se habló previamente, pero que en el caso del Saltashpa aparece sin la presencia

del motivo B (tres negras en triada), lo cual hace la diferencia sustancial entre estas dos claves.



1.1.2.- Clave de Saltashpa

De la misma manera que la clave anterior, la de Saltashpa puede analizarse desde diversas células rítmicas, en este caso variantes del motivo A analizado previamente. Para los efectos de esta investigación, la Clave de Saltashpa considerada es la siguiente:



Con el objetivo de alcanzar una comprensión más clara de esto y reconocer esta célula rítmica en las obras musicales, se solicita escuchar los primeros compases de las siguientes audiciones (Anexo1_AudicionesBenítezValencia):

- Audición 5.- “Bonita guambrita” de Luis Alberto Valencia:

INTRO

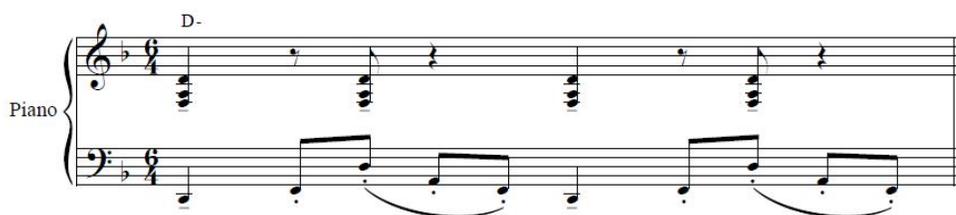
A

10

- Audición 6.- “Las cinco de la mañana” de Gerardo Obando:

Como se ha manifestado, la Clave de Saltashpa puede ser entendida o estudiada desde la fragmentación de la Clave de Capishca, sin el segundo motivo, y duplicando el primero en la concepción de un *groove* doble de estructura interna A, A. Se ha escogido para la escritura de este ritmo, en esta investigación, el compás de 6x4, de la misma forma que en el ritmo anterior, pues el análisis se facilita con la escritura en este compás, dado que el ritmo armónico y la estructura melódica de la canción tienen coherencia en este compás, como se evidencia en los fragmentos de las transcripciones y las audiciones escuchadas anteriormente. De esta manera, esta clave se diferencia de la anteriormente analizada pues en la del Capishca hay dos motivos rítmicos distintos dentro del compás, mientras que en la del Saltashpa se repite el mismo motivo rítmico dos veces:

De esta manera, existe la posibilidad de construir diversos acompañamientos de saltashpa, como por ejemplo los siguientes, para piano:



Estos, o los diversos acompañamientos posibles para este ritmo presentan, a pesar de las variaciones motivicas que manifiesten, las mismas características, las del motivo A del capishca previamente analizado, que a breves rasgos son:

- Motivo rítmico de tres tiempos (la mitad del compás), se repite dos veces dentro del compás de 6x4 (marcando dos compases internos de 3x4)
- Este motivo rítmico se caracteriza por la presencia en el primer tiempo de una nota relativamente larga en su contexto, y presentar la subdivisión interna de los pulsos (corcheas) en los siguientes dos tiempos del mismo.

Estos acompañamientos, son parte de texturas homofónicas, las mismas que se analizarán posteriormente en este trabajo, en las que existen melodías principales y secundarias y cuyos acompañamientos se componen de diversos elementos internos.

A continuación se analizan los elementos internos del acompañamiento del saltashpa:

- **Voz del bajo:** Lleva la armonía y la clave rítmica, disolviendo las triadas de la armonía, presentando la tónica de los acordes en los tiempos fuertes (1 y 4) y en figuración de negra con punto, o negra, y las terceras y quintas de los mismos en los tiempos débiles (2, 3 y 5, 6) mediante diversos diseños melódico - rítmicos posibles que mantengan

la idea esencial del *groove* y su estructura A, A, o A, A', como por ejemplo:

The image displays four musical staves, each labeled 'Bajo' on the left. Each staff is in 6/8 time and starts with a common time signature 'C.'. The notes are quarter notes. Brackets above the staves indicate 'Motivo A' and 'Motivo A''.

- Staff 1:** Motivo A (Raíz, 3a, 5a) followed by Motivo A (Raíz, 3a, 5a).
- Staff 2:** Motivo A (Raíz, Raíz, 3a, 5a) followed by Motivo A (Raíz, Raíz, 3a, 5a).
- Staff 3:** Motivo A (Raíz, 3a, 5a) followed by Motivo A' (Raíz, 5a, 3a, 5a).
- Staff 4:** Motivo A (Raíz, Raíz, 3a, 5a) followed by Motivo A' (Raíz, 5a, 3a, 5a).

Además, hay fragmentos en los saltashpas escuchados anteriormente en que la voz del bajo usa notas de paso entre los acordes, en ocasiones manteniendo la rítmica del *obstinato*, en otras variándola brevemente, e incluso en otras incluyendo un motivo rítmico B, con ritmos de negra, de una manera similar a cómo era en el capishca, lo cual no afecta a la diferencia entre ritmos contemplada en esta investigación, pues esto sucede en fragmentos cortos o en menor proporción que el aparecimiento de la estructura de la clave (A, A, o A, A'), asunto no descartable para el análisis y por el cual se ha optado por estudiar por separado las dos claves en este trabajo. A continuación se ejemplifican fragmentos en los que el bajo del saltashpa usa variantes del motivo del *obstinato*, notas de paso, o un motivo B (negras), a manera de conectores melódico - armónico entre acordes, o enfatizando giros e intenciones melódicas, como por ejemplo:

- En “Bonita guambrita” (Audición 5):

INTRO

Melodía principal

Bajo (8 baja)

Motivo A

Bo ni

Variante

A

Mel. Princ.

Bajo

B \flat G- D- B \flat G- D-

ta guam bri ta To da la vi da te qui se Bo ni ta guam bri ta To da la vi da te qui se Noha gas que

Variante Motivo A Variante Variante Motivo A

- En “Las cinco de la mañana” (Audición 6):

Melodía principal

Bajo

Motivo A

Motivo B

Motivo A

Motivo B

INTERLUDIO

Mel. Princ.

Bajo

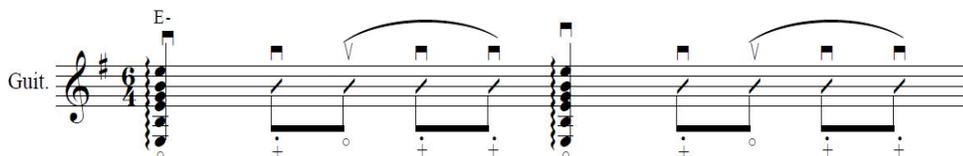
F A D- A D- A D-

Va lle gan do laau

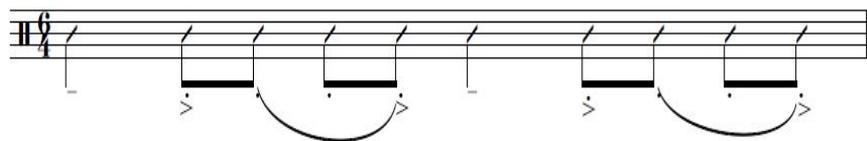
Motivo A Motivo B Motivo A Motivo B Motivo A

- **Rasgado:** O elemento rítmico - armónico, en el que se presenta la clave y que, consecuentemente, mantiene su estructura A, A. Además de armónico, este elemento tiene un carácter fuertemente percusivo, y en gran medida es la base principal del acompañamiento, junto a la voz del bajo. Uno de los posibles rasgados de saltashpa es el siguiente, en el cual se presenta el motivo repetido dos veces, cuyo tiempo fuerte se marca con un rasgado del acorde de una negra de duración seguido de los dos tiempos débiles, en los que se presentan las corcheas que subdividen al puso apagando el segundo tiempo y la última de las

corcheas de los tres tiempos que dura el motivo, primando los movimientos descendentes:



- Percusión:** Como se ha expresado anteriormente, y considerando que gran parte de la percutividad de esta música está en los rasgados, los instrumentos de percusión como tal no son protagonistas como en otros géneros populares, como por ejemplo los de origen afro, o en otros de la música popular contemporánea, incluso hay obras como es el caso de “Bonita guambrita” en la que no hay ningún instrumento de percusión, el rasgado de la guitarra cumple esa función dentro de la textura, aunque, si bien es cierto es usual encontrar instrumentos como cajas, bombos, platillos, o distintos tipos de instrumentos de percusión no afinada que apoyan a los gestos rítmicos de las claves, presentes en los otros instrumentos de las interpretaciones de Benítez Valencia, y por ello es importante tenerlos presentes en este análisis. Estos instrumentos realizan la clave o variantes de ella, y, como en el caso de “Las cinco de la mañana”, no están presentes durante toda la pieza, sino que apoyan ciertos lugares nada más, estando en silencio en otras secciones. Realizan rítmicas como por ejemplo la siguiente:



Para concluir lo referente a la Clave de Saltashpa y continuar hacia la siguiente, la del Albazo, es necesario señalar, que algunos autores y músicos han denominado como Aire Típico a algunas piezas cuyos acompañamientos son cercanos a estos analizados a partir de las primeras dos claves. Esta

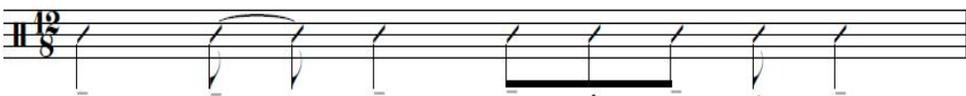
denominación de Aire Típico, Capishca o Saltashpa, y las posibles contradicciones o caminos de investigación musicológica, histórica o demás relacionado con ello, no son el objeto de estudio de esta investigación, como sí lo es la parte musical y el análisis expresamente desde la música al cual se hace referencia en estos capítulos, y para la creación de música lo cual se abordará en los capítulos posteriores, por lo cual se ha optado en esta investigación por ir directamente a la fuente musical, las grabaciones de Benítez y Valencia en este caso, de las cuales se han extraído ideas y conclusiones musicales directamente, las mismas que han sido organizadas de la manera expuesta en este texto para los efectos del trabajo en sí, siendo estas Claves Rítmicas una herramienta de análisis y posterior aplicación práctica compositiva, mas no definiciones teórico – musicológicas, historiográficas, ni mucho menos.

1.1.3.- Clave de Albazo

La Clave de Albazo identificada, para efectos de esta investigación, es la siguiente:



También es recurrente, en las canciones analizadas, que existan fragmentos u obras enteras cuyo acompañamiento pueda analizarse, además de desde esta clave, a partir de la siguiente célula rítmica:



Con el objetivo de identificar estas Claves Rítmicas en las canciones interpretadas por Benítez y Valencia, se solicita escuchar los primeros compases de las siguientes canciones (Anexo1_AudicionesBenítezValencia):

- Audición 7.- “Negra del alma” de Benjamín Aguilera

INTRO

A llá

va mi co ra zón... Que ri da ne gra del al ma

6 Haz lo cua tro pe da... zos Que ri da ne gra del al ma A llá

- Audición 8.- “Amor imposible” de Luis Alberto Valencia (el audio empieza desde el segundo compás)

INTRO

A

5 No qui sier raa do rar... te... Por que com pren do... Que lle va raa tu al ma... Mis crue les pe nas...

9 Que teha ría de gra cia... da... Con mis a mo... res... Que lle van siem preel... se llo De mis tris te zas... Que

INTERLUDIO

- Audición 9.- “No quisiera adorarte” de José María Paz Diez

INTRO

A

9 No qui sier raa do rar... te... Por que com pren do... Que lle va raa tu al ma... Mis crue les pe nas...

13 Que teha ría de gra cia... da... Con mis a mo... res... Que lle van siem preel... se llo De mis tris te zas... Que

lle van siem preel se llo De mis tris te zas

- Audición 10.- “Apostemos que me caso” de Rubén Uquillas

La Clave de Albazo puede manifestarse, como se presenta en los ejemplos previos, de dos maneras:

- Célula rítmica compuesta de un solo motivo, que se repite dos veces dentro del compás:

- Célula rítmica compuesta por dos motivos dentro del compás:

No obstante, en las piezas, o fragmentos de las canciones en que se presenta la clave como un elemento compuesto de dos motivos (A, B), generalmente en el bajo, como se analizará más adelante, también se presenta la clave principal del albazo, la que repite el mismo motivo dos veces (A,A), en el rasgado de las guitarras, los acompañamientos y el conjunto de la textura completa. De esta manera, los acompañamientos de albazo, como de todo ritmo popular, pueden ser diversos, como por ejemplo los siguientes para piano:

The image displays two musical staves for piano accompaniment. The top staff is labeled 'Piano' and features a treble clef with a G- chord symbol above the first measure. The bottom staff is also labeled 'Piano' and features a bass clef. Both staves show a sequence of chords and melodic lines in a 12/8 time signature.

De esta manera, los acompañamientos del albazo, se caracterizan, como se manifiesta en los ejemplos y audiciones previas, por la subdivisión del pulso rítmico en tres partes dentro de un compás división binaria, en este caso 12x8 que tiene cuatro tiempos o dos compases de 6x8 dentro de sí, a diferencia de los ritmos anteriores que subdividían sus tiempos en mitades dentro de un compás de división ternaria ($6 \times 4 = 3 \times 4 + 3 \times 4$). Es importante señalar que esta subdivisión ternaria del pulso rítmico no es característica única del albazo, sino que existen otros ritmos ecuatorianos y latinoamericanos como la chilena, el cachullapi, la chacarera, entre otros, que presentan esta división del pulso en tres y el compás en dos o cuatro. En esta investigación se ha optado por escribir al albazo en 12x8 y no en 6x8, pues el compás de cuatro tiempos permite visualizar con mayor claridad la estructura melódica y rítmico - armónica de la forma de las canciones transcritas, como se evidencia en los fragmentos de los audios y las transcripciones que se han analizado.

Es importante tener presente que puede existir confusión o distintas versiones entre autores, músicos o estudiosos de la música ecuatoriana alrededor de que si determinadas canciones son cachullapis, albazos, u otros ritmos, pero en esta investigación basta con manifestar la existencia de estas divergencias de criterios por parte de los autores, pues, como se ha dicho previamente en varias ocasiones, el objeto de estudio de esta investigación no es musicológico sino composicional, y para este enfoque y proyecto el análisis

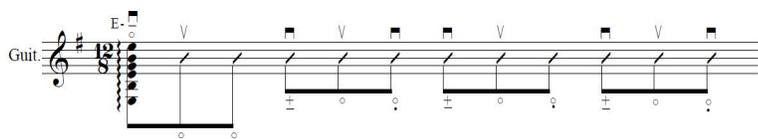
musical es más necesario que profundizar al respecto de esta diversidad de criterios específicos de terceras personas ajenas a esta investigación.

De este modo, y en base a las audiciones de las piezas de Benítez y Valencia que se han citado en este trabajo, los acompañamientos del Albazo presentan las siguientes características dentro de sus elementos internos:

- Voz del bajo:** Aunque hay canciones que por su formato instrumental no tienen un bajo como tal, sino que el mismo rasgado de la guitarra, con su movimiento de bajo implícito cumple esa función, siendo este rasgado la base principal del acompañamiento de este ritmo, lo cual no implica que aquellos temas acompañados por una o dos guitarras nada más (la primera hace contracantos melódicos y la segunda el rasgado), como es el caso de “Amor imposible”, no puedan interpretarse con un bajo, con un formato que incluya un instrumento propicio para hacerlo (contrabajo, piano, etc.), como es el caso de “Negra del alma”, “No quisiera adorarte” o “Apostemos que me caso”. Así, el bajo del albazo se caracteriza por presentar a la raíz del acorde en los tiempos fuertes y los pulsos del compás, y disolviendo la triada con diversas rítmicas como por ejemplo las que se detallan a continuación, además se suelen usar notas de paso entre los acordes usando un motivo B, como en el ejemplo:

The image displays four musical staves, each labeled 'Bajo' on the left. The music is written in a bass clef with a 12/8 time signature. The notes are marked with 'D-', 'Raíz', '3a', and '5a' to indicate their function relative to a D chord. Brackets below the staves identify the motifs: 'Motivo A' (quarter note, eighth note, eighth note), 'Motivo B' (quarter note, dotted quarter note), 'Motivo A'' (quarter note, eighth note, eighth note with a different rhythm), and 'Motivo B'=' NOTAS DE PASO' (a sequence of notes between chords). The fourth staff also includes chord labels 'F' and 'A' above the notes.

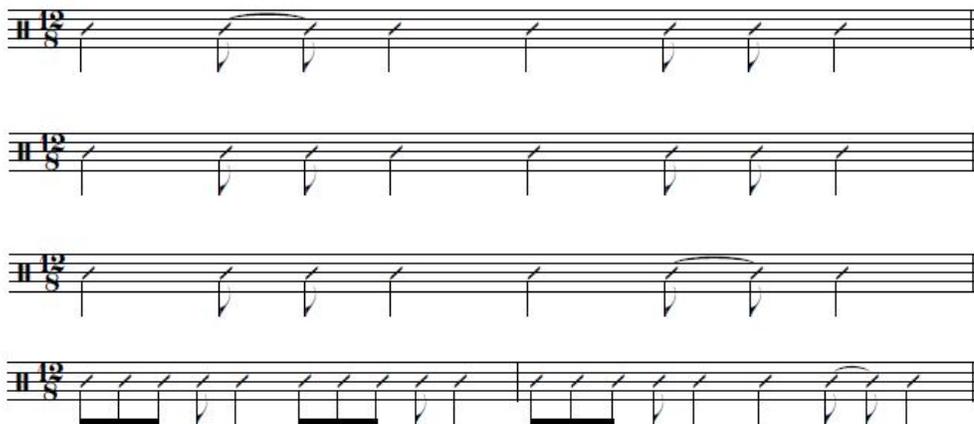
- **Rasgado:** Que como se ha manifestado, tiene un carácter fuertemente percusivo, el mismo que presenta la subdivisión del pulso en tres corcheas y enfatiza cada pulso con un rasgado descendente, el mismo que usualmente puede ser con un sonido apagado más cercano a la percusión que a lo armónico. De este modo, una manera de rasgar albazo puede ser la siguiente:



- **Percusión:** De la misma manera que en los otros ritmos analizados previamente, la percusión, o los instrumentos de percusión, no son protagonistas en el albazo, pues el rasgado, o los elementos rítmico – armónicos que presenta el acompañamiento en función del formato, con un piano, etc. ya cumplen una función percusiva, así en el caso de que hayan instrumentos de percusión en los arreglos, como es el caso de “Negra del alma” por ejemplo en donde hay una caja y un platillo, éstos apoyan gestos de rítmicos de la clave o lugares específicos de las melodías o en acompañamiento, no siempre están presentes, es decir hay grandes fragmentos en que pueden estar en silencio y no necesariamente suenan al mismo tiempo, sino que pueden haber secciones acompañadas por un instrumento, como por ejemplo la caja, luego otras en que el platillo hace estos refuerzos rítmico – tímbricos a la orquestación de la pieza, mientras el primer instrumento se mantiene en silencio. De este modo, podemos encontrar diversos motivos rítmicos como los siguientes:



Finalmente, para concluir lo referente a la Clave de Albazo, y antes de pasar a la siguiente, la de Tonada, es importante recordar que estas claves rítmicas de los acompañamientos no son rígidas, sino que su naturaleza es compleja y pueden presentarse mediante distintas variantes incluso dentro de una misma pieza, como es el caso por ejemplo de “Negra del alma”, en cuya parte A predomina en su acompañamiento el *obstinato* de la clave A,A, la que repite el mismo motivo de tres corcheas y corchea, negra, dos veces en el compás, mientras que en la parte B de la misma canción hay un predominio de la estructura A,B, del acompañamiento y la clave, es decir, el primer motivo de un tresillo de negra y el segundo el de las tres corcheas, corchea, negra. Así, podemos encontrar distintas variantes de la Clave de Albazo, como las siguientes:



1.1.4.- Clave de Tonada

La Clave de Tonada determinada es la siguiente:



Para identificar esta clave en las audiciones de Benítez y Valencia se solicita escuchar los primeros compases de las siguientes piezas adjuntas en los Anexos de este texto (Anexo1_AudicionesBenítezValencia):

- Audición 11.- “Leña verde” de Luis Alberto Valencia

INTRO

6

INTERLUDIO

Guam bra

A

mi a cuan do muer aen el ___ fo gónme has deen te rrar Guam bra mi a cuan do muer aen el ___ fo gónme has deen te rrar Y cuan

22

doha gas las ___ tor ti llas pon tea lli por mia llo rar Y cuan doha gas las ___ tor ti llas pon tea lli por mia llo rar

- Audición 12.- “Ojos azules” de Rubén Uquillas

INTRO

INTERLUDIO

A

O jos a zu les co lor del cie lo Tie nees ta guam bra pa ra mi rar O jos a zu les co lor del cie lo Tie nees ta guam bra pa ra mi rar Qué va

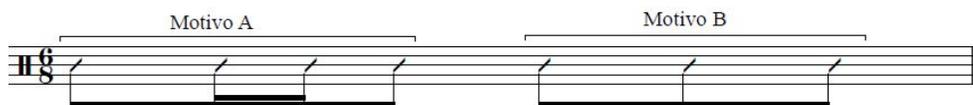
21

lor Qué con cien cia Tie nees ta guam bra pa ra mi rar Qué va lor qué con cien cia Tie nees ta guam bra pa raol vi dar

En esta investigación se ha optado por escribir la clave rítmica de la tonada en el compás de 6x8, pues en este ritmo la subdivisión métrica de los pulsos es compuesta, es decir en tres corcheas, y la disposición de los tiempos dentro del compás es binaria, en este caso dos tiempos, por lo que pudiera escribirse también en 12x8, como en el caso del ritmo anteriormente analizado, el albazo. En aquel caso, la estructura interna de la clave es más propicia a decodificarse en un compás de cuatro tiempos, pues especialmente en los casos en que la clave se compone de dos elementos distintos A, B la ciclicidad de la misma se cumple cada cuatro tiempos, es decir en un compás de 12x8, a diferencia de la tonada cuya clave se basa en la repetición cíclica

de una célula rítmica de dos tiempos que, como en el caso de este trabajo, se puede escribir en el compás de 6x8. No obstante, es necesario aclarar que la tonada pudiera escribirse también en 12x8, mas por las razones expuestas y para los efectos del análisis, en este estudio se analizará este ritmo desde su clave, en 6x8.

La Clave de Tonada internamente se compone de dos motivos rítmicos de un tiempo cada uno, en los cuales se marca la subdivisión del pulso en tres corcheas y los mismos que se diferencian entre sí, pues el motivo del primer tiempo divide la segunda corchea en dos semicorcheas, a diferencia del segundo en el que se manifiestan las tres corcheas sin subdivisión.



El primer motivo del compás se caracteriza por presentar un impulso rítmico generado por las semicorcheas y un carácter más percutivo o rasgado que el segundo, de tres corcheas, en el cual se suelen presentar movimientos melódicos del bajo con notas de los acordes o breves ideas melódicas de paso para conectarlos. De este modo, el primer motivo de la clave (con semicorcheas) se presenta en la primera mitad del compás, el mismo que finaliza con las corcheas, no en sentido contrario, pues el ritmo armónico cambia en el Motivo A y no en B. Existen casos como por ejemplo el del inicio de los versos de la canción “Ojos azules” de Rubén Uquillas (Audición 12), en que hay un compás de 9x8 (tres tiempos) al iniciar aquellas partes de la forma, a manera de anacruzas de las mismas. No obstante, este elemento de asimetría no altera el hecho de que el Motivo A se encuentre al inicio del compás, pues el cambio de acorde coincide con este, es decir no altera a la clave ni la invierte, sino que se percibe como un tiempo adicional más, o incluso un compás de 3x8 antes del de 6x8 a partir del cual la presencia cíclica de la clave se normaliza y con una relación directa con el texto de la canción y su rítmica interna propia, de la cual se deriva este hecho.

O jos a zu les co lor del cie lo Tie nees ta guam bra pa ra mi rar O jos a zu les co lor del cie lo Tie nees ta guam bra pa ra mi rar Qué va

lor Qué con cien cia Tie nees ta guam bra pa ra mi rar Qué va lor qué con cien cia Tie nees ta guam bra pa raol vi dar

Por otra parte, el acompañamiento de la tonada se caracteriza, como se ha mencionado brevemente, porque el primer motivo tiene un carácter más percusivo, por la presencia de las semicorcheas, que generalmente son ejecutadas por el rasgado de la guitarra, mientras que el segundo motivo se caracteriza por la presencia de las tres corcheas, usualmente con movimientos melódicos de la voz del bajo, bien con notas de la triada de la armonía o con movimientos de conexión entre las fundamentales de las mismas. De este modo el acompañamiento de la tonada puede ser similar a los siguientes para piano:

Piano

Piano

Piano

Piano

El acompañamiento de la tonada presenta las siguientes características en sus elementos internos:

- **Voz del bajo:** El bajo apoya al rasgado de la guitarra, principal elemento del acompañamiento de la tonada, marcando el pulso rítmico, haciendo en el tiempo fuerte la fundamental del acorde, usualmente con figuración de negra con punto, y en el segundo tiempo la tercera o quinta, también en negra con punto, o puede presentar las tres corches (motivo B), o alguna variante del mismo, disolviendo la triada de la armonía o con notas de paso hacia la fundamental del siguiente acorde. De esta manera, el bajo coexiste con el rasgado o elemento rítmico armónico, el cual marca la clave rítmica de acompañamiento, y lo refuerza, enfatizando sus gestos y características rítmicas como se muestra en el siguiente ejemplo:

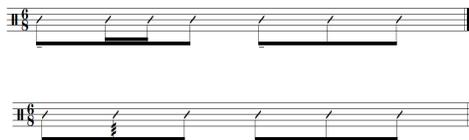
The image shows a musical score for guitar accompaniment in 6/8 time, featuring two staves: 'Rasgado' (top) and 'Bajo' (bottom). The key signature has two sharps (F# and C#). The Rasgado staff shows four measures with chords E, G#, G#7, and C#. The Bajo staff is marked 'Pizz.' and shows a rhythmic pattern of eighth notes with stems. Labels below the Bajo staff identify the notes: 'Raiz' (root), '3a' (third), 'Raiz' (root), 'de paso' (passing note), 'Raiz' (root), '5a' (fifth), 'Raiz' (root), '5a' (fifth), and 'Raiz' (root).

- **Rasgado:** Este elemento del acompañamiento tiene un carácter marcadamente percusivo, además de la función armónica del mismo, llevando los acordes de la forma y realizando el *obstinato* rítmico de la clave. Un posible rasgado de tonada es el siguiente:

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of two flats (Bb and Eb). It illustrates a specific rasgado pattern. The first measure shows a chord labeled 'F-' with a '+' sign below it. The subsequent measures show rhythmic patterns with stems and flags, indicating a percussive strumming technique.

- **Percusión:** De la misma manera que en los ritmos anteriores, la percusión no es protagonista, incluso no siempre está presente un instrumento de percusión como en el caso de "Ojos azules", en donde el rasgado de la guitarra cumple esta función sin necesidad de un refuerzo en un instrumento de de estas características. No obstante, en piezas como "Leña verde" si hay un instrumento de percusión que apoya la

rítmica de la clave del acompañamiento y el rasgado. Estos instrumentos, como cajas o panderetas, hacen rítmicas cercanas a la clave, como por ejemplo:



A continuación, concluyendo este primer capítulo del presente proyecto, se analizará la clave rítmica del acompañamiento del pasillo.

1.1.5.- Clave de Pasillo

La Clave de Pasillo identificada es la siguiente:



Además, es muy usual encontrar la siguiente variante de la clave en los acompañamientos del pasillo:



De la misma manera que para los ritmos anteriores, con el objetivo de visualizar de mejor manera a esta clave rítmica en su contexto musical real, se solicita escuchar los primeros compases de las siguientes obras, en el DVD adjunto (Anexo1_AudicionesBenítezValencia):

- Audición 13.- “Acuérdate de mí” de Luis Alberto Valencia

INTRO

VERSOSA
A- (a tempo)

9 A- F E A-
A cuér da__ te de mi En tus ho ras so bri as En__ tus ho ras de di cha A cuér da te__ de mi

17 A- A7 D- B E
Mi nom bre sea el bal sa mo En tus me la co li as Mi voz sea el men sa je De lo que pien soen ti

- Audición 14.- “Tus ojeras” de Carlos Brito

INTRO

C- G % C- C7 F- G C-

9 VERSO A (a tempo)
C- G C- C7 F- C7 F-

Has taal tas ho ras lle vo Mie rran za no che rie ga Me si guen tus re cuer dos Co mo gri ses ro me ros

17 G % C- % A^b % G

Yun per fu me de lu na En la sen da se rie ga Y son co mo pu pi las Le ja nos los lu ce ros

La Clave de Pasillo y sus posibles variantes, se caracterizan por presentar una estructura rítmica cuya ciclicidad se cumple cada tres tiempos de división interna binaria, es decir en un compás de 3x4. La clave, internamente, se compone de dos pequeños motivos rítmicos, un primer impulso inicial A de dos notas, corchea negra, motivo que inicia a tiempo, es decir el ataque rítmico inicial se produce en el primer tiempo del compás, luego el segundo motivo de la clave, que a diferencia del anterior es anacrúsico hacia el tercer tiempo del compás, bien sea este una negra o dos corcheas. No obstante, también se pudiera analizar a la Clave de Pasillo como un solo motivo rítmico de corchea negra repetido dos veces o con una variante, dentro del compás de 3x4, en el que la primera vez el ataque es a tiempo y en la segunda desplazado, a manera de anacrusa hacia el tercer tiempo, sin embargo este análisis requeriría identificar de igual forma los dos elementos A y B de la clave que se manifiestan en estas ideas. Por ello, en esta investigación se ha optado por considerar para el análisis, a estos dos pequeños motivos internos de la clave rítmica del pasillo como dos elementos distintos A, B, pues el carácter de anacrusa de B y su usual variación de la negra por dos corcheas lo diferencia de A, que se caracteriza por el ataque en el tiempo fuerte y la figuración corchea – negra, la cual no suele variar en el *groove* del pasillo, como si lo hace el segundo motivo.

Motivo A Motivo B



Los acompañamientos del pasillo tienen un carácter menos percutivo que los de los ritmos previamente analizados, pues este se caracteriza por un aire más lírico que el de aquellos, de carácter más bailables. De esta manera, los acompañamientos del pasillo, que generalmente están hechos por la guitarra o en ocasiones el piano, no coexisten con instrumentos de percusión en las interpretaciones tradicionales como las de Benítez y Valencia, y como sucedía en algunas canciones de los otros ritmos previos, sino que en el pasillo el acompañamiento no incluye percusión. Así, este acompañamiento presenta características y elementos más melódicos y menos rasgados (guitarra), no obstante a que en zonas de clímax de las canciones, por la propia expresividad del discurso, los acompañamientos se rasquen durante breves compases, o partes internas de compases, como un gesto más de orquestación o de refuerzo instrumental a la expresividad de la canción, su texto o las texturas musicales de la misma. Lo más usual o característico es que el pasillo se acompañe presentando el *obstinato* de la clave, no siempre repitiendo el mismo modelo o estructura interválica o rítmica específica, pues se van generando variantes internamente en función del discurso musical de cada obra, no obstante a lo cual, la Clave de Pasillo se manifiesta como el elemento organizador de las mismas. A continuación, para efectos de este trabajo de investigación, se ejemplifican algunos modelos posibles de acompañamiento de pasillo para piano.

Two musical staves for Piano accompaniment in 3/4 time. The first staff shows chords D- and A7 in the right hand, and a bass line in the left hand. The second staff shows chords D- and A7 in the right hand, and a different bass line in the left hand. Both staves end with a double bar line and a repeat sign.

Los elementos internos del acompañamiento del pasillo, el mismo que, reiterando, no presenta instrumentos de percusión ni un rasgado constante, son los siguientes:

- Línea del bajo:** Que no necesariamente la realiza el contrabajo (instrumento), sino que la puede hacer una guitarra o piano. Este elemento tiene una función tanto rítmica como armónica, pues además de establecer la clave rítmica, lo hace con la armonía, presentando la fundamental del acorde en el primer tiempo, usualmente repitiéndola en el primer motivo de la clave (corchea – negra), y las quintas y terceras en el segundo (corchea – negra, o tres corcheas), de la siguiente manera:

Two musical staves for the bass line in 3/4 time. The first staff shows notes labeled Raíz, Raíz, 5a, and 3a. The second staff shows notes labeled Raíz, Raíz, 5a, 3a, and 5a.

Los acompañamientos del pasillo suelen constituirse por obstinatos en los que se presentan continuamente variantes o variaciones de los motivos que los conforman, es decir, no se constituyen simplemente por la repetición exacta de una célula rítmica o determinados dibujo melódico o calidad

interválica, sino que se arman jugando con diversas posibilidades de diseño melódico interno de los motivos de este acompañamiento, variando usualmente las finalizaciones de los mismos (motivo B), en función del propio discurso expresivo - musical de la canción. En este contexto, los bajos de los acompañamientos del pasillo usualmente presentan notas de paso hacia las raíces de los acordes en algunos cambios armónicos, e incluso rítmicas distintas como tres negras (en aquellas notas de paso), como se ejemplifica a continuación.

- Resonancia armónica:** El acompañamiento del pasillo, al no presentar un rasgado constante, se compone básicamente del movimiento de la voz del bajo, el mismo que cumple una función tanto rítmica como armónica, como ya se ha manifestado, y que se encuentra apoyado por acordes realizados por el mismo instrumento de la línea del bajo. Estos acordes buscan resonancia armónica y suelen presentarse en los espacios rítmicos que deja el movimiento del bajo, o pueden ser rasgados que refuerzan las figuraciones rítmicas de la clave, incluso, y como ya se ha manifestado previamente, en compases enteros en donde se rasga la clave del pasillo buscando mayor expresividad dinámica dentro de momentos de clímax. De este modo estos acordes o elementos de resonancia armónica coexisten con el movimiento del bajo y los realiza un mismo instrumento, constituyendo el acompañamiento tradicional del pasillo.



Finalmente, para concluir lo relativo a la clave rítmica de acompañamiento del Pasillo, resulta importante destacar que es bastante usual que el Pasillo utilice recursos dinámicos en ciertos pasajes, como por ejemplo el *ritardando* que es muy característico de los finales de las canciones, incluso de los finales de ciertas partes, o además momentos *ad libitum* en donde el pulso se libera al mismo tiempo que se suspende el acompañamiento y quedan solas las voces cantantes, realizando introducciones a manera de anacrusa de algunos versos, luego de lo cual, entra el acompañamiento y se estabiliza el tempo. Esto sucede, por ejemplo, en los primeros compases de los versos cantados de la canción “Tus ojeras” (Audición 14), en que el primer compás de se ejecuta sin acompañamiento, con un tempo retardado y libre, luego de lo cual entra el acompañamiento y se estabiliza el pulso, el mismo que al final de la frase vuelve a retardarse, esta vez con un calderón, luego de lo cual vuelve a iniciar otra parte del texto utilizando el mismo recurso agógico.

VERSO A (a tempo)

9 Has taal tas ho ras lle vo Mie rran za no che rie ga Me si guen tus re cuer dos Co mo gri ses ro me ros

17 Yun per fu me de lu na En la sen da se rie ga Y son co mo pu pi las Le ja nos los lu ce ros

Así, concluye el primer capítulo de este texto, en el cual se ha hecho referencia a las claves rítmicas de acompañamiento de los ritmos tradicionales ecuatorianos considerados para este trabajo. A continuación, en el segundo capítulo, se presentarán los charts transcritos como parte de esta investigación.

2.- Capítulo II: Transcripciones: Charts y letras de las canciones investigadas

Una vez introducido el análisis, a través del discernimiento de las particularidades principales de las Claves Rítmicas de Acompañamiento, y con el objetivo de profundizar en las características composicionales de las canciones contempladas en esta investigación, a continuación se exponen, de cada una de ellas, la transcripción de un chart, o partitura resumida en la que constan la melodía principal, el cifrado de la armonía y la sistematización rítmico armónica de la forma, además del texto de la canción, transcripciones que han sido desarrolladas como parte de este Trabajo de Titulación.

Es importante aclarar que las líneas melódicas transcritas son las de las partes cantadas, pues en varias de estas canciones, los instrumentos usualmente exponen y recapitulan las melodías de los versos cantados, en esos casos con ciertas variantes rítmicas o melódicas. Estos detalles interpretativos han sido descartados de las transcripciones, pues la intención principal de las mismas es lograr resumir la estructura de cada pieza, para poder analizarlas y llegar a conclusiones y a su aplicación práctica en la composición musical, no la de hacer partituras exactas de las obras, de cada uno de los instrumentos ni cada una de las variantes melódicas de los temas, como fuera el caso si la investigación tuviera un enfoque relacionado más al estudio estricto de estilo interpretativo, como no es el caso de este proyecto pensado y ejecutado desde y para la composición musical.

De esta manera, y continuando con el presente estudio, se presentan de cada una de las canciones estudiadas:

- a) Breve análisis introductorio de la forma, con el objetivo de facilitar la lectura del chart.
- b) El chart.
- c) El texto de la canción.

Se solicita que la siguiente parte de este texto sea seguida escuchando las audiciones de las interpretaciones del dúo Benítez y Valencia anexadas en el DVD adjunto (Anexo1_AudicionesBenítezValencia), y se recomienda que preferentemente sea, al mismo tiempo, tocando en un instrumento musical la melodía y/o armonía, acompañado los audios con el piano, guitarra, etc. y/o cantando la melodía y tocando la armonía en el instrumento, mejor aún si además de tocar los acordes de la armonía, se emplean las claves rítmicas para estructurar acompañamientos y se sigue la partitura, ejercicio mediante el cual el entendimiento musical será más profundo.

2.1.- Audición 1.- “Al amanecer” de Víctor Veintimilla (Capishca)

Introducción a la forma de la canción.- La interpretación del Dúo Benítez y Valencia analizada en este trabajo presenta la siguiente disposición de las partes internas transcritas en el chart:

- Intro
- A instrumental
- Interludio
- B instrumental
- Interludio
- A cantada
- Interludio
- B cantada
- Interludio
- A instrumental
- Interludio
- B cantada (fin)

Al amanecer (Capishca)

Compositor: Víctor Veintimilla
Interpretan: Benítez y Valencia

Allegro INTRO

D- %

A D- B \flat % F D- B \flat % F

Con u na co pi ta que ca ray Voy can tan do en el a ma ne cer Con u na co pi ta que ca ray Voy can tan do en el a ma ne

7 D- F % D- F %

cer Buscan do con an si ay con fer vor Ay dón de po der cal mar la sed Buscan do con an si ay con fer vor Ay dón de po der cal mar la

INTERLUDIO

11 D- %

sed

B D- F % D- F %

Has ta ha llar la ca sa de mi a mor En to das las puer tas lla mo yo Has ta ha llar la ca sa de mi a mor En to das las puer tas lla mo

17 D- B \flat % F D- B \flat % F

yo Qui sie ra can tar la con pa sión Ven tre gar le to do el co ra zón De jar en sus la bios el a dí os Por que de es ta tie rra ya me

21 D- F % D- F %

voy Con u na co pi ta que ca ray Voy can tan do en el a ma ne cer Buscan do con an si ay con fer vor Ay dón de po der cal mar la

INTERLUDIO

25 1 y 2 D- % x3 3 D-

sed 1a vez instrumental sed
2a cantada
3a instrumental A y cantada B

“Al amanecer”Verso A

Con una copita qué caray
Von cantando en el amanecer
Con una copita qué caray
Voy cantando en el amanecer

Buscando con ansia y con fervor
Ay dónde poder calmar la sed
Buscando con ansia y con fervor
Ay dónde poder calmar la sed

Verso B

Hasta hallar la casa de mi amor
En todas las puertas llamo yo
Hasta hallar la casa de mi amor
En todas la puertas llamo yo

Quisiera cantarle con pasión
Y entregarle todo el corazón
Dejar en sus labios el adiós
Porque de esta tierra ya me voy

Con una copita qué caray
Voy cantando en el amanecer
Buscando con ansia y con fervor
Ay dónde poder calmar la sed

2.2.- Audición 2.- “Desdichas” de Luis Sánchez (Capishca)

Introducción a la forma de la canción.- La grabación de Benítez y Valencia analizada presenta la siguiente disposición de las partes internas de la forma transcritas en el chart:

- Intro
- Tema instrumental
- Interludio
- Tema, Verso 1 cantado
- Interludio
- Tema, Verso 2 cantado
- Interludio
- Tema instrumental
- Interludio
- Tema, Verso 3 cantado
- Interludio
- Tema, Verso 4 cantado
- Tema, instrumental 4 compases y cantado los últimos 4 del Verso 4 (fin)

Desdichas (Capishca)

Compositor: Luis Sánchez

Interpretan: Benitez y Valencia

Allegro

INTRO

(INTERLUDIO)

TEMA

Versos 1 y 3

TEMA'

Versos 2 y 4

Mehe de co ger y mehe
Las di chas so lo sehi

(FIN)

Dí cen que pe nas no
No se to mo vi vo

ten go__ Dí cen que pe nas no ten go__ Por que mis o jos no llo ran__ Por que mis o jos no llo ran__ Pues que se pan los queig
yo ay__ no se co mo vi vo yo ay__ Co mo vi vo tan a le gre__ Co mo vi vo tan a le gre__ Queel que vi ve co mo

no ran__ Pues que se pan los queig no ran__ Queel sí len cio men ni qui la__ Queel sí len cio men ni qui la__
yo ay__ Queel que vi ve co mo yo ay__ No se co mo no se mue re__ No se co mo no se mue re__

Mehe de co ger y mehe
Las di chas so lo sehi

deir ay__ Mehe de co ger y mehe deir ay__ Co mou na co sa per di da__ Co mou na co sa per di da__ Don de no se pan de
cie rón__ Las di chas so lo sehi cie rón__ Pa rael que na cio fe liz__ Pa rael que na cio fe liz__ Pe ro yo co moin fe

mi ay__ Don de no se pan de mi ay__ Nia ve ri guen de mi vi da__ nia ve ri guen de mi vi da__
liz ay__ Pe ro yo co moin fe liz ay__ Las di chas des di chas fue ron__ Las di chas des di chas fue ron__

Intercala los versos cantados con instrumentales la vez instrumental, luego Verso 1 y 2 Cantados, luego el tema instrumental, Verso 3 y 4, para finalizar repite el verso 4, los primeros cuatro compases instrumental, y cantados los últimos cuatro.

“Desdichas”

Verso 1

Dicen que penas no tengo
Dicen que penas no tengo
Porque mis ojos no lloran
Porque mis ojos no lloran
Pues que sepan los que ignoran
Pues que sepan los que ignoran
Que el silencio me aniquila
Que el silencio me aniquila

Verso 2

Me he de coger y me he de ir ay
Me he de coger y me he de ir ay
Como una cosa perdida
Como una cosa perdida
Donde no sepan de mí ay
Donde no sepan de mí ay
Ni averigüen de mi vida
Ni averigüen de mi vida

Verso 3

No sé cómo vivo yo ay
No sé cómo vivo yo ay
Cómo vivo tan alegre
Cómo vivo tan alegre
Que el que vive como yo ay
Que el que vive como yo ay
No sé cómo no se muere
No sé cómo no se muere

Verso 4

Las dichas sólo se hicieron
 Las dichas sólo se hicieron
 Para el que nació feliz
 Para el que nació feliz
 Pero yo como infeliz ay
 Pero yo como infeliz ay
 Las dichas desdichas fueron
 Las dichas desdichas fueron

2.3.- Audición 3.- “Ele la mapa señora” tradicional (Capishca)

Introducción a la forma de la canción.- La interpretación del Dúo Benítez y Valencia analizada presenta la siguiente estructura:

- Intro
- A instrumental
- Interludio
- A, Verso 1 cantado
- Interludio
- B, Verso 2 cantado
- B instrumental
- Interludio (= Intro)
- A, Verso 1 cantado (= Verso 3)
- Interludio
- B, Verso 4 cantado (fin)

Ele la mapa señora (Capishca)

Tradicional

Interpretan: Benitez y Valencia

Allegro INTRO



A VERSO 1=3



E le la ma pa se ño ra La que se san ti fi ca ba E le la ma pa se ño ra La que se san ti fi ca



ba A no che pa só con mi go De ma ña na co mul ga ba A no che pas só con mi go De ma ña na co mul ga

INTERLUDIO



B VERSOS 2 y 4

A las on ce de la no che Las cor ti nas las ba jó — A las on ce de la no che Las cor ti nas las ba jó
A las do ce de la no che Un en re do su ce ño — A las do ce de la no che un en re do su ce ño— Sin sa ber pa ra qué si — Sin sa ber pa ra qué no — Sin sa ber pa ra qué si — Sin sa ber pa ra qué no —
— E le la ma pa se ño ra En re da da se quedo — E le la ma pa se ño ra En re da da se quedo —

La primera A de la forma instrumental
Luego, la primera forma completa cantada
La repetición de B es instrumental

Termina con el final del verso 4, sin repetición instrumental

“Ele la mapa señora”Verso 1 (= Verso 3)

Ele la mapa señora
La que se santificaba
Ele la mapa señora
La que se santificaba

Anoche pasó conmigo
De mañana comulgaba
Anoche pasó conmigo
De mañana comulgaba

Verso 2

A las once de la noche
Las cortinas las bajó
A las once de la noche
Las cortinas las bajó

Sin saber para qué sí
Sin saber para qué no
Sin saber para qué sí
Sin saber para qué no

Verso 4

A las doce de la noche
Un enredo sucedió
A las doce de la noche
Un enredo sucedió

Ele la mapa señora
Enredada se quedó
Ele la mapa señora
Enredada se quedó

2.4.- Audición 4.- “La vuelta del chagra” de Gonzalo Benítez (Capishca)
(obra cuya melodía es la misma que la de la canción anónima “Canchano vago”, de la cual fuera cambiada su letra).

Introducción a la forma de la canción.- La interpretación del Dúo Benítez y Valencia analizada en este trabajo presenta la siguiente disposición de las partes internas de la forma transcrita en el chart:

- Intro
- A instrumental
- Interludio
- A cantada
- Interludio
- B cantada
- Interludio
- A instrumental
- Interludio
- B instrumental
- Interludio
- A cantada
- Interludio
- B cantada

La vuelta del chagra

(Capishca)

Compositor: Gonzalo Benitez

Interpretan: Benitez y Valencia

Allegro INTRO
E

A

Em pe ñan doel som bre ri to__ Me voy vol vien do__ Em pe ñan doel som bre ri to__ Me voy vol vien do__

Ya la ca pi tal yo ven go__ Por tu ca ri ño__ Ya la ca pi tal yo ven go__ Por tu ca ri ño__

INTERLUDIO

B

Por la luz de tus o ji tos__ Yo ven goa Qui__ to A cum plir u na pro me sa__ A ma mor si__ to

Por que cha gra soy se ño res__ Y de los bue__ nos Pe roes tan doen es ta tie rra__ qui se ño soy

La primera A es instrumental
Luego, la forma completa cantada
Después, la forma entera instrumental
Finalmente, la forma cantada se repite

La vuelta del chagra”Verso A

Empeñando el sombrero

Me voy volviendo

Empeñando el sombrero

Me voy volviendo

Y a la capital yo vengo

Por tu cariño

Y a la capital yo vengo

Por tu cariño

Verso B

Por la luz de tus ojitos

Yo vengo a Quito

A cumplir una promesa

A mi amorcito

Porque chagra soy señores

Y de los buenos

Pero estando en esta tierra

Quiteño soy

2.5.- Audición 5.- “Bonita guambrita” de Luis A. Valencia (Saltashpa)

Introducción a la forma de la canción.-La interpretación de los Benítez y Valencia analizada en este trabajo presenta la siguiente disposición interna de sus partes:

- Intro
- A, Verso 1 cantado
- Interludio
- B, Verso 2 cantado
- B instrumental
- Interludio
- A, Verso 3 cantado
- Interludio
- B, Verso 4 cantado (fin)

Bonita guambrita (Saltashpa)

Compositor: Luis Alberto Valencia

Interpretan: Benitez y Valencia

Allergro **INTRO**

Bo ni
Men ti

A **VERSOS 1 y 3**

ta guam bri ta To da la vi da te qui se Bo ni ta guam bri ta To da la vi da te qui se No ha gas que
ras traí cio nes Fal sas pa ls bras dea mo nes Men ti ras traí cio nes Fal sas pa ls bras dea mo nes Des de nes

10

run di fe ren cia Mi co ra zón mar ti ri ce No ha gas que run di fe ren cia Mi co ra zón mar ti ri ce
y sin sa bo res Que des tro zan co ra zo nes Des de nes y sin sa bo res Que des tro zan co ra zo nes

INTERLUDIO

A mar siem
Teen ga ña

B **VERSOS 2 y 4**

pre me ju ras te Fie ra guam bra si con cien cia A mar siem pre me ju ras te Fie ra guam bra sin con cien cia Des pués se
ran co mo un ni ño Y que rras sin es pe ran za Teen ga ña ran co mo un ni ño Y que rras sin es pe ran za Pe gan do

22

lo me de jas te A mar gan do mie xiste cia Des pués so lo me de jas te A mar gan do mie xiste cia
la des con fian za que hicis tes a mi ca ri ño Pa gan do la des con fian za que hicis tes a mi ca ri ño

(FIN)

La segunda B es instrumental
y con su anacruza, la tercera cantada y fin

“Bonita guambrita”Verso 1

Bonita guambrita
Toda la vida te quise
Bonita guambrita
Toda la vida te quise
No hagas que tu indiferencia
Mi corazón martirice
No hagas que tu indiferencia
Mi corazón martirice

Verso 2

Amar siempre me juraste
Fiera guambra sin conciencia
Amar siempre me juraste
Fiera guambra sin conciencia
Después solo me dejaste
Amargando mi existencia
Después solo me dejaste
Amargando mi existencia

Verso 3

Mentiras, traiciones
Falsas palabra de amores
Mentiras, traiciones
Falsas palabras de amores
Desdenes y sinsabores
Que destrozan corazones
Desdenes y sinsabores
Que destrozan corazones

Verso 4

Te engañarán como a un niño

Y querrás sin esperanza

Te engañarán como a un niño

Y querrás sin esperanza

Pagando la desconfianza

Que hiciste a mi cariño

Pagando la desconfianza

Que hiciste a mi cariño

2.6.- Audición 6.- “Las cinco de la mañana” de Gerardo Obando (Saltashpa)

Introducción a la forma de la canción.-La audición analizada presenta la siguiente forma:

- A instrumental
- Interludio
- A cantada
- Interludio
- B cantada
- Interludio
- B instrumental
- Interludio
- A cantada
- Interludio
- B, instrumental 4 compases, cantados 8 compases finales (A)
- Outro (fin)

Las cinco de la mañana (Saltashpa)

Compositor: Gerardo Obando

Interpretan: Benítez y Valencia

Allegro

(1a vez Instrumental)

ro ra ca ray Le ván ta te guam bri ta que ya Re sue nan las gui ta rras mi bien Yael santo se le van ta por fin Y que si ga la

6 F A D- A INTERLUDIO D- A D- A 1.- D-

fá ra Que vi vael san toy que vi va Vi va la pia ña tam bién Va lle gan do laau

11 2^r 3^a. vez sin repetir B A7 D- A7 D-

(Parte A) De ci me que me que res mu jer Ya si no me ha gas más pa de cer No de jes que se mue raes tea mor Que va quem an do to do mi ser Va lle gan do laau

16 B \flat F %

ro ra ca ray Le ván ta te guam bri ta que ya Re sue nan las gui ta rras mi bien Yael san to se le van ta por fin Y que si ga la

(INTERLUDIO = OUTRO) Segunda vez al (♩)

20 F A D- A D- A D- A 1.- D- 2.- D- 3.-

fá ra Que vi vael san toy que vi va Vi va la pia ña tam bién Va lle gan do laau

La última vez B es instrumental 4 compases,
y cantan la A que es parte de B,
finaliza con el Outro.

“Las cinco de la mañana”Verso A

Va llegando la aurora caray
Levántate guambrita que ya
Resuenan las guitarras mi bien
Ya el santo se levanta por fin
Y que siga la farra
Que viva el santo y que viva
Viva la piaña también

Verso B

Decime que me quieres mujer
Y así no me hagas más padecer
No dejes que se muera este amor
Que va quemando todo mi ser
Va llegando la aurora caray
Levántate guambrita que ya
Resuenan las guitarras mi bien
Ya el santo se levanta por fin
Y que siga la farra
Que viva el santo y que viva
Viva la piaña también

2.7.- Audición 7.- “Negra del alma” de Benjamín Aguilera (Albazo)

Introducción a la forma de la canción.-La grabación analizada presenta la siguiente estructura interna:

- Intro
- A cantada, Verso 1
- Interludio
- B cantada, Verso 2
- A instrumental
- Interludio
- B instrumental
- A instrumental
- Interludio
- B cantada, Verso 2
- A cantada, Verso 3 = Final

Negra del alma

Albazo

Compositor: Benjamin Aguilera

Interpretan: Dúo Benitez y Valencia

Allegretto INTRO



VERSOS 1 y 3 (= FINAL) A llá

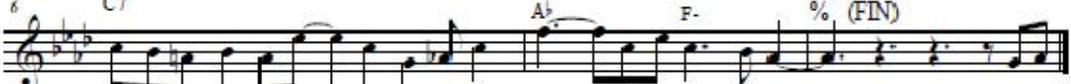
F- %



va mi co ra zón_ Que ri da ne gra_ del al ma_ La

ahí yo por a ca_ Que ri da ne gra_ del al ma_

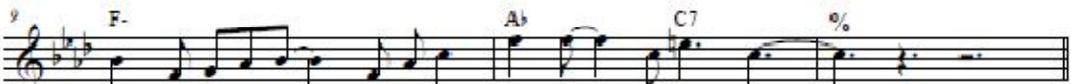
6 C7 A^b F- % (FIN)



Haz lo cua tro pe da_ zos Que ri da ne gra del al ma_ A llá

vi da lo que fea si_ Que ri da ne gra del al ma_

9 F- A^b C7 %



va mi co ra zón_ Que ri da ne gra_ del al ma_

12 C7 A^b F- % %



haz lo cua tro pe da_ zos que ri da ne gra del al ma A

INTERLUDIO

VERSOS 2 B

D^b A^b D^b % A^b



mí me lla man el ne_ grPor que que rou na mo re na_ A mí me lla man el ne_ grPor que que rou na mo re na_ A

(al FIN

20 A^b C7 F- A^b C7 F- 3a vuelta)



quién no le naa gus tar_ Te ner u na co sa bue na_ A quién no le naa gus tar_ Te ner u na co sa bue na_ (Vospor)

2a vez instrumental

3a vez, solo una A (inst) y B cantada

Cierra con A, VERSO 3 = FINAL

y retardando en el FIN

“Negra del alma”Verso 1

Allá va mi corazón
Querida negra del alma
Hazlo cuatro pedazos
Querida negra del alma

Allá va mi corazón
Querida negra del alma
Hazlo cuatro pedazos
Querida negra del alma

Verso 2

A mí me llaman el negro
Porque quiero una morena
A mí me llaman el negro
Porque quiero una morena

A quién no le va a gustar
Tener una cosa buena
A quién no le va a gustar
Tener una cosa buena

Verso 3 = Final

Vos por ahí por acá
Querida negra del alma
La vida lo quiere así
Querida negra del alma

2.8.- Audición 8.- “Amor imposible” de Luis A. Valencia (Albazo)

Introducción a la forma de la canción.-La canción analizada presenta la siguiente estructura interna: (la audición empieza desde el segundo compás del Intro)

- Intro
- A instrumental
- Interludio
- A cantada, Verso 1
- Interludio
- B cantada, Verso 2
- Interludio
- B instrumental
- Interludio
- A cantada, Verso 3
- Interludio
- B cantada, Verso 2 (fin)

Amor imposible (Albazo)

Compositor: Luis Alberto Valencia

Interpretan: Benítez y Valencia

Allegretto INTRO (A Instrumental)

morim po si ble mi o Por im po si ble te quie ro Ay nien to que me de me rir Me deir y no he de vol
 que te que por tu que no se de mi suer te que te que no se de mi suer te que te que no se de mi suer te

ver So li ta te has de que dar In gra ta Me deir y no he de vol ver So li ta te has de que dar

INSTRUMENTAL

In gra ta In

B VERSO 2

que te que no se de mi suer te que te que no se de mi suer te que te que no se de mi suer te

te Por que que re se dar la muo ste aque na por ti de la vi da Por que que re se dar la muo ste aque na por ti de la vi da

2a vez de D es instrumental,
 3a vez de B cantada y final
 (no se-ñalen la repetición)

“Amor imposible”Verso 1

Amor imposible mío
Por imposible te quiero
Ay, siento que me he de morir
Me he de ir y no he de volver
Solita te has de quedar ingrata
Me he de ir y no he de volver
Solita te has de quedar ingrata

Verso 2

Ingrata prenda querida
Compañera de mi suerte
Ingrata prenda querida
Compañera de mi suerte
Por qué quieres dar la muerte
A quien por ti da la vida
Por qué quieres dar la muerte
A quien por ti da la vida

Verso 3

Ingrata que por tu causa
Me has hecho perder la calma
Ay, siento que me he de morir
Me he de ir y no he de volver
Solita te has de quedar ingrata
Me he de ir y no he de volver
Solita te has de quedar ingrata

2.9.- Audición 9- “No quisiera adorarte” de José Ma. Paz Diez (Albazo)

Introducción a la forma de la canción.- La interpretación de Benítez y Valencia analizada presenta la siguiente disposición de las partes internas de la forma de la canción transcritas en el chart:

- Intro
- A cantada, Verso 1
- Interludio
- B cantada, Verso 2
- Interludio (= Intro)
- A cantada, Verso 3
- Interludio
- B cantado, Verso 4
- Interludio
- A cantada, Verso 3
- Interludio
- B cantada, Verso 4
- Interludio
- B cantada, Verso 4 (fin)

No quisiera adorarte

Albazo

Compositor: José María Paz Díez
Interpretan: Benítez y Valencia

Allegretto INTRO (=INTERLUDIO)

A) VERSOS 1 y 3

No qui sier ras do rar te Por que com gran do Que lle va rias tu al ma Mis crue les pe nas
Mas hoy se queis pre ci so Que yo teo cul te La pa sion gi gan tes ca Que mial masen cie rra

9 Que teba rra de gra cia da Com mis a mo ras Que lle van siasm preel se llo De mis tris te ras Que
Tea do ra reen si lea cio Co mo sea do ran Los se pul cros que guardan Que ri das pren das Los

13 lle van siasm preel se llo De mis tris te ras
se pul cros que guar dan Que ri das pren das

15 INTERLUDIO

B) VERSOS 2 y 4

Y sin em bar go tea mo Ce mos sin gu na O diar tean mis dia li rios Ja mas pu diar ra
As pi ra real a ro ma De tus en can tos Si quien do por do que ra Tus un das lusa llas

23 Y gra ba doc en mial ma Llo vo tus o jos E sos o jos que tan to Da ño moli cie ron
Y cual la dá bul som bra Queel cuer po de ja (Se) re tu com pa ñe ro Sin que lo se pas

27 E sos o jos que tan to Da ño moli cie ron
Se re tu com pa ñe ro Sin que lo se pas

(Para finalizar se repite dos veces B,
con Interludio y retardando al final)

“No quisiera adorarte”Verso 1

No quisiera adorarte
Porque comprendo
Que llevaría a tu alma
Mis crueles penas

Que te haría desgraciada
Con mis amores
Que llevan siempre el sello
De mis tristezas
Que llevan siempre el sello
De mis tristezas

Verso 2

Y sin embargo te amo
Como a ninguna
Odiarte en mis delirios
Jamás pudiera

Y grabados en mi alma
Llevo tus ojos
Esos ojos que tanto
Daño me hicieron
Esos ojos que tanto
Daño me hicieron

Verso 3

Mas hoy sé que es preciso
Que yo te oculte
La pasión gigantesca
Que mi alma encierra

Te adoraré en silencio
Como se adoran
Los sepulcros que guardan
Queridas prendas
Los sepulcros que guardan
Queridas prendas

Verso 4

Aspiraré el aroma
De tus encantos
Siguiendo por doquiera
Tus mudas huellas

Y cual la débil sombra
Que el cuerpo deja
Seré tu compañero
Sin que los sepas
Seré tu compañero
Sin que lo sepas

2.10.- Audición 10.- “Apostemos que me caso” de Rubén Uquillas (Albazo)

Introducción a la forma de la canción.-La interpretación del Dúo Benítez y Valencia analizada presenta la siguiente forma:

- Intro
- Verso A cantado
- Interludio
- Verso A' cantado
- Interludio
- Verso B cantado (B1 + B2)
- Interludio
- B' instrumental
- Interludio
- Verso A'' cantado
- Interludio
- Verso final (fin)

Apostemos que me caso

Albazo

Compositor Rabén Uquillas
Interpretan Benet y Valencia

INTRO
Alegro

VERSO A

Nday co ra zón. Co meel mí o In da pa ma mar Que as frey za lí. Con las ye ras In da que le

das Da le que da le ne más Que ya ma fá ra no me ve eís Da le que da le ne más Que ya ma fá ra no me ve

INTERLUDIO

ne _____ Día que

VERSO A'

de ses. Día que de ses. U nos o jos In da ce meel sé. Y que me sé ses. Que me sé ses In da con a

mer Esos tus o jos cie ra se más Que así ce ra dos me gustan más E sos tus o os de ra no más Que así ce ra dos me gustan

INTERLUDIO

mas _____

VERSO B

Veis tí cín co lí no nos. Te au sa ra no. Veis tí cín co lí no nos. Te au sa ra no.

Ya ma ne cen cín cuen ta. Por la ma fá ra. Ya ma ne cen cín cuen ta. Por la ma fá ra.

(R?)

To ma to ma to ma te ma. To ma que te voy a dar U sa gra ya bí ta ver de ce ní gra ya laí.

Ay ya la u sa Ya las dos de la mala. Da me cal co de ga lí. sa Que se melos. Bier te la ga ra. Aí dá

Apostemos que me caso

INTERLUDIO

39
 puse a la co ci na Que tea com pa ñe tubar ma na

B' INSTRUMENTAL

44
 B Gb B Gb

46
 Gb Bb Eb Gb Bb Eb

INTERLUDIO

52
 Eb

A pos

VERSO A'

54
 te mos A pos te mos A pos te mos que me ca so Y te de jo Y te de jo que ser Mo re min gra ta no seas a

58
 si Que ya ma ñe na no me has de ver Mo re min gra ta no seas a si Que ya ma ñe na no me has de

INTERLUDIO

VERSO FINAL

64
 ver Mo re no pin Cris a Cris to Ay co mo no Mo re na la Mag da le

68
 na Mo re nos el ser qua do ro Vi va la gen te mo re na

70
 Ay ya la na Ya las dos de la ma ña na Da me cal do de ga li na Que se me has

74
 bisar to la ga na An da puse a la co ci na Que tea com pa ñe tubar ma na

rit.

“Apostemos que me caso”Verso A

No hay corazón
Como el mío linda para amar
Que sufre y calla
Con las penas linda que le das
Dale que dale, dale nomás
Que ya mañana no me verás
Dale que dale, dale nomás
Que ya mañana no me verás

Verso A'

Disque tienes
Disque tienes
Unos ojos lindos como el sol
Y que me miran
Que me miran linda con amor
Esos tus ojos cierra nomás
Que así cerrados me gustan más
Esos tus ojos cierra nomás
Que así cerrados me gustan más

Verso B(B1)

Veinticinco limones
Tiene una rama
Veinticinco limones
Tiene una rama

Y amanecen cincuenta
 Por la mañana

Y amanecen cincuenta
 Por la mañana

(B2)

Toma toma toma toma
 Toma que te voy a dar
 Una guayabita verde de mi guayabal
 Ay ya la una
 Ya las dos de la mañana
 Dame caldo de gallina
 Que se me ha abierto la gana
 Anda pues a la cocina
 Que te acompañe tu hermana

Verso A"

Apostemos
 Apostemos
 Apostemos que me caso
 Y te dejo
 Y te dejo de querer
 Morena ingrata no seas así
 Que ya mañana no me has de ver
 Morena ingrata no seas así
 Que ya mañana no me has de ver

Verso final

Moreno pintan a Cristo
 Ay, cómo no

Morena la Magdalena
Moreno es el ser que adoro
Viva la gente morena
Ay ya la una
Ya las dos de la mañana
Dame caldo de gallina
Que se me ha abierto la gana
Anda pues a la cocina
Que te acompañe tu hermana

2.11.- Audición 11.- “Leña verde” de Luis A. Valencia (Tonada)

Introducción a la forma de la canción.-La audición analizada presenta la siguiente forma:

- Intro (Fragmento final de B)
- Interludio
- Verso A cantado
- Verso B cantado
- Verso B instrumental
- Interludio
- Verso A cantado
- Verso B cantado (fin)

Leña verde (Tonada)

Compositor: Luis Alberto Valencia
Interpretan: Benitez y Valencia

Vivace **INTRO**

INTERLUDIO

Guam bra

A

mi a cuan do muera En el fo gón melas de ente rrar Guambra mi a cuan do muera En el fo gón melas de ente rrar Y cuan

B

doha gas las tor ti llas Pou tea lí por mia llo rar Y cuan doha gas las tor ti llas Pou tea lí por mia llo rar Y sial

B

guno te pre gun ta Guambri ta por que lo ras Y sial gu no te pre gun ta Guambri ta por que lo rán De cí

B

la le ñas ta ver de Yel hu mo me ha ce llo rar De cí la le ñas ta ver de Yel hu mo me ha ce llo rar (FIN)

2a vez B instrumental,
luego Interludio
(todo con sus anacruzas) y
Segunda vuelta final

“Leña verde”Verso A

Guambra mía cuando muera
En el fogón me has de enterrar
Guambra mía cuando muera
En el fogón me has de enterrar

Y cuando hagas las tortillas
Ponte allí por mí a llorar
Y cuando hagas las tortillas
Ponte allí por mí a llorar

Verso B

Y si alguno te pregunta
Guambrita por qué lloras
Y si alguno te pregunta
Guambrita por qué lloras

Decí la leña esta verde
Y el humo me hace llorar
Decí la leña está verde
Y el humo me hace llorar

2.12.- Audición 12.- “Ojos azules” de Rubén Uquillas (Tonada)

Introducción a la forma de la canción.- La audición analizada presenta la siguiente forma:

- Intro (Fragmento final de los Versos)
- Interludio
- A cantada, Verso 1
- Interludio
- B cantada, Verso 2
- B instrumental
- Interludio
- A cantada, Verso 3
- Interludio
- B cantada, Verso 2 (fin)

Ojos azules (Tonada)

Compositor: Rubén Uquillas
Interpretan: Benítez y Valencia

Virace **INTRO** **INTERLUDIO**

A **VERSOS 1 y 3**

O jos a zu les co lor del cie lo Tie nees ta guam bra pa ra mi rar O jos a zu les co lor del cie lo Tie nees ta guam bra pa ra mi rar Qué va
La bios ro sa dos co lor de gra na tie nees ta guam bra pa ra be sar La bios ro sa dos co lor de gra na tie nees ta guam bra pa ra be sar Qué bo

lor Qué con cien cia Tie nees ta guam bra pa ra mi rar Qué va lor qué con cien cia Tie nees ta guam bra pa raol vi dar
quita fan sa bro sa tie nees ta guam bra pa ra be sar Qué bo quita fan sa bro sa tie nees ta guam bra pa ra be sar

INTERLUDIO **B** **VERSOS 2**

Yaun que me ma ten a pa los ya Es toy re suel toa cual quier do lor

C

Yaun que me ma ten a pa los ya Es toy re suel toa cual quier do lor Qué va lor Qué con cien cia Tie nees ta guam bra pa raol vi dar Qué va

G **B** 1.- E- **2a vez al** 2.- E- **3a vez al** 3.- E- **B E-**

lor Qué con cien cia Tie nees ta guam bra pa raol vi dar dar (FIN)

2a vez de B instrumental
3a vez de B cantada y no repetir, (FIN)

“Ojos azules”Verso 1

Ojos azules color del cielo
Tiene esta guambra para mirar
Ojos azules color del cielo
Tiene esta guambra para mirar

Qué valor, qué conciencia
Tiene esta guambra para olvidar
Qué valor, qué conciencia
Tiene esta guambra para olvidar

Verso 2

Y aunque me maten a palos ya
Estoy resuelto a cualquier dolor
Y aunque me maten a palos ya
Estoy resuelto a cualquier dolor

Qué valor, qué conciencia
Tiene esta guambra para olvidar
Qué valor, qué conciencia
Tiene esta guambra para olvidar

Verso 3

Labios rosados color de grana
Tiene esta guambra para besar
Labios rosados color de grana
Tiene esta guambra para besar

Qué boquita tan sabrosa
Tiene esta guambra para besar
Qué boquita tan sabrosa
Tiene esta guambra para besar

2.13.- Audición 13.- “Acuérdate de mí” de Luis A. Valencia (Pasillo)

Introducción a la forma de la canción.-La pieza musical presenta la siguiente estructura interna:

- Intro
- Verso A cantado
- Interludio 1
- Verso A cantado
- Interludio 2
- Verso B cantado (fin)

Acuérdate de mí

(Pasillo)

Compositor: Luis Alberto Valencia

Interpretan: Luis Alberto Valencia

INTRO
Moderato

C E A- % C E A-

VERSO A
A- (a tempo) A- % F E % % A-

9 A- cuer da__ te de mí En tus ho ras so bri as En__ tus ho ras de di chu A- cuer da__ te de mí

17 A- A7 % D- % B % E

Mi nom bre sea el bí bli sa mo En tus me la co lí as Mi voz sea el men sa je De lo que pien soen ti

25 E C (a tempo) E A- ^{1a vez} INTERLUDIO 1 A- E A-

El re cuer do su bli me de lo que pien soen ti

33 E A- E A- A- ^{2a vez} INTERLUDIO 2 E A- E A-

ti

VERSO B

42 A- F G C % A7/C# D- G C

Por le jos que teen cuen tres Liá va mear tu me mo ria Haz cuen ta que mi som briz Ca mi na jun toz ti

50 C E % A- % B % E

Yo se gui ré tus pa sos A si ca__ llá da men te Por do quie ra que va yas__ A- cuer da__ te de mí

58 E C E A-

Por do quie ra que va yas A- cuer da te de mí

rit.

“Acuérdate de mí”

Verso A

Acuérdate de mí
 En tus horas sombrías
 En tus horas de dicha
 Acuérdate de mí
 Mi nombre sea el bálsamo
 En tus melancolías
 Mi voz sea el mensaje
 De lo que pienso en ti
 El recuerdo sublime
 De lo que pienso en ti

Verso B

Por lejos que te encuentres
 Llévame en tu memoria
 Haz cuenta que mi sombra
 Camina junto a ti
 Yo seguiré tus pasos
 Así calladamente
 Por doquiera que vayas
 Acuérdate de mí
 Por doquiera que vayas
 Acuérdate de mí

2.14.- Audición 14.- “Tus ojeras” de Carlos Brito (Pasillo)

Introducción a la forma de la canción.- La transcripción no tienen signos de repetición. La forma de la pieza es: Intro, Verso A cantado (dos partes internas), Interludio (=Intro), Verso B cantado (fin)

Tus ojeras

(Pasillo)

Compositor: Carlos Brito

Interpretan: Benitez y Valencia

INTRO

Moderato

VERSO A

9 (a tempo) C G C C7 F- C7 F-

Has taal tas ho ras He vo Míe man za no che rie ga Me si guan tas re cuer dos Co mo gri ses ro me ros

17 G C A7 G

Y un per fu me de lu na En la sen da se rie ga Y son co mo pu pi las Le ja nos los lu ce ros

25 (a tempo) C C7im D- G F G C

Taal ma si gue con mi go So mos en el ca mi no A ca so sin sa ber lo Dos li gual es via je ros

33 C A7 D- G G7 C-

Tu so la cal mar pue des Míe sed de pe re gri no Y so lo me per fu man Tus bla cos jaz mi ne ros

INTERLUDIO

41 C G G7 C- C7 F- G C-

VERSO B

49 G C A7 C F-

An der yan dar Si guien do las man za Has ta don de Los lu ce ros se han un tar to La lu na ya sees con de

57 F- E7 G C- G C- C7 F-

Yal fi nal de mi ru ta So lo es tin tus o je ras Y so lo es tre tus la bios Flo re ce la fra gran cia

65 G C E7 G C-

I ne fa ble ya ma da Con que so ño mie man za Ca mi no de tus sus ves Y blan cas pri ma ver ras

73 C- G C E7 G C-

Los lu ce ros se han un tar to La lu na ya sees con de Yan fi nal de mi ru ta So lo es tin tus o je ras

rit.

“Tus ojeras”Verso A

Hasta altas horas llevo
Mi herranza nocheriega
Me siguen tus recuerdos
Como grises romeros

Y un perfume de luna
En la senda se riega
Y son como pupilas
Lejanos los luceros

Tu alma sigue conmigo
Somos en el camino
Acaso sin saberlo
Dos iguales viajeros

Tú sola calmar puedes
Mi sed de peregrino
Y sólo me perfuman
Tus blancos jazmineros

Verso B

Andar y andar
Siguiendo la herranza
Hasta donde
Los luceros se han muerto
La luna ya se esconde
Y al final de la ruta

Sólo están tus ojeras

Y sólo entre tus labios

Florece la fragancia

Inefable y amada

Con que soñó mi herranza

Camino de tus suaves

Y blancas primaveras

Los luceros se han muerto

La luna ya se esconde

Y al final de mi ruta

Sólo están tus ojeras

De este modo, habiendo sido presentados los charts que han sido transcritos como parte de esta investigación, tomando como referencia a las célebres interpretaciones grabadas por el dúo Benítez y Valencia de las canciones investigadas, obras de las cuales también se ha presentado su letra en este capítulo, se concluye el mismo, en el cual también se ha hecho una introducción al análisis formal de dichas canciones, habiéndose expuesto las partes constitutivas de cada una de ellas, en las versiones y arreglos de los intérpretes mencionados y que se adjuntan a este texto en el DVD presentado como parte de este Trabajo de Titulación. Seguidamente, se da paso al tercer capítulo de este trabajo, el cual se centra en el análisis de estas obras y en la decodificación de ciertas características pertinentes de las mismas, desde el punto de vida de la composición musical.

3.- Capítulo III: Análisis y conclusiones pertinentes desde el punto de vista de la composición musical

Al iniciar este capítulo es necesario reiterar que el objetivo principal de este análisis es la aplicación práctica de las conclusiones y conocimientos generados a partir del mismo en la composición de nuevas canciones. De esta manera, las ideas que se exponen a continuación se centran en los aspectos concernientes a la composición musical, sin considerar otros asuntos de carácter extra - musical que pudieran relacionarse a las canciones analizadas. Así, y con el objetivo de estructurar el texto de este capítulo de una manera coherente y sintética, se ha optado por enfocar dicha redacción, resumidamente, en dos aspectos que se consideran característicos de la canción popular ecuatoriana, los mismos que se han determinado a lo largo de la investigación y el análisis de las canciones contempladas en ella, que se estiman importantes para este estudio, desde el punto de vista de la composición musical, y que son:

- 3.1.- Dualidad, repetición y simetría de la forma
- 3.2.- Giros armónicos, cadencias y texturas características

Seguidamente se hace referencia a estas características composicionales de las canciones analizadas.

3.1.- Dualidad, repetición y simetría de la forma

Las canciones transcritas presentan patrones de organización de sus partes internas en los que la dualidad, la repetición y la simetría son aspectos importantes a tener en cuenta. En este texto, y para desarrollar el análisis de manera concreta, se exponen a continuación ideas, datos y breves conclusiones al respecto, tratando independientemente a cada uno de estos tópicos.

3.1.1.- Dualidad

Para abordar este aspecto de las obras analizadas, resulta un buen punto de partida afirmar que las mismas tienen una estructura en dos partes, lo cual es característico no solo de la canción popular ecuatoriana sino de la canción en general (universal, popular y académica), y esta dualidad de la forma de las canciones se manifiesta en cada una de sus partes internas, es decir, cada una de las dos partes de la obra, está estructurada en dos sub partes, y cada una de ellas en dos más, y estas en también dos, y así hasta llegar a los motivos más pequeños e indivisibles que conforman los temas melódicos, las frases y semifrases, todos ellos siempre compuestos de dos partes internas:

A	B (o A')
---	----------

Además, en la macro - forma de las piezas, es muy usual que entre las dos partes de las obras existan interludios instrumentales, los cuales también suelen aparecer o repetirse a manera de Intros u Outros y que de igual manera se componen internamente de manera bipartita, o dual. Como ejemplo de esto, de la dualidad como elemento conceptual central y genético de la composición de estas canciones, podemos ver la forma de cualquiera de ellas, en las cuales siempre existen dos versos, o partes, que suelen estar separados por interludios. Tomemos como ejemplo de referencia, para poder profundizar, a la canción “Bonita guambrita” (Saltashpa) de Luis Alberto Valencia, la misma que se compone de dos partes simétricas de ocho compases cada una y tiene un interludio (que funciona como intro también) de cuatro compases, como se muestra a continuación (por favor también referirse al chart transcrito como parte de este trabajo, Capítulo II):

INTRO	PARTE A (VERSO)	INTERLUDIO	PARTE B (VERSO)
-------	-----------------	------------	-----------------

Como se ha expresado previamente, la dualidad, que es evidente en la forma general del tema, también se presenta como concepto de composición fractalmente en cada una de las partes internas de su micro forma. Para profundizar, analicemos el Interludio (o Intro) de la misma canción (referirse además al audio):

Allegro INTRO

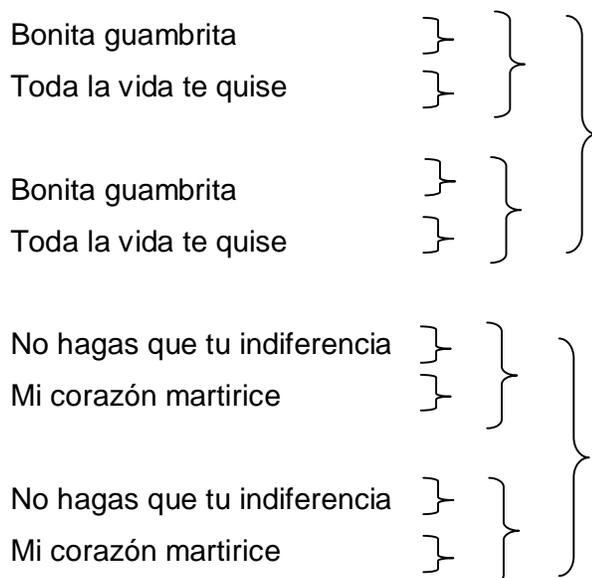
Nótese cómo la idea completa se divide en dos partes y que a su vez estas lo hacen en dos más, que también se integran de dos motivos.

Lo mismo sucede en los versos, como por ejemplo en el primero del tema:

A

La dualidad de la micro - forma se manifiesta de manera evidente en las partes cantadas, para lo cual la letra de la canción juega también un papel importante y puede servir como punto de referencia para el análisis motivico de las melodías, ya que la dualidad de los temas melódicos tiene relación, también, con el carácter bipartito de la letra. Es decir, también los versos se estructuran en dos partes, que a su vez lo hacen en dos más y así sucesivamente. Para aclarar esto, se analiza, a continuación, el verso desde

los motivos melódico – textuales, los cuales se estructuran con el pensamiento bipartito fractal del que se está tratando en esta parte de la investigación:



Nótese entonces que la dualidad es un principio generador la forma tanto de la música como de la letra de la canción. Además, en el ejemplo anterior se hace notorio que la dualidad está íntimamente relacionada con la repetición, que es el siguiente aspecto y que se abordará con mayor profundidad más adelante en este mismo capítulo, pero que en este punto es importante hacer evidente. Como vemos en el ejemplo del primer verso de “Bonita guambrita”, el mismo se compone internamente de dos versos que se conforman a la vez de la repetición (dos veces) de estructuras de dos líneas.

Esto último, la composición de los versos (letra) en base a la repetición organizada de sus líneas y partes internas, es muy usual en las formas del Capishca, el Saltashpa, la Tonada y el Albazo como se analizará con mayor detalle más adelante cuando se aborde lo relativo a la repetición. Pero, también existen canciones que no repiten las líneas de sus versos de la misma forma que pasa en estos ritmos, y en las cuales las letras se desarrollan de manera más libre, o con una concepción algo distinta de las repeticiones, con menor cantidad de recapitulaciones exactas, y con mayor énfasis en la

variación, sin que esto afecte a la composición bipartita o dual de las partes melódicas de la forma. Esto pasa generalmente en los Pasillos, en los que los textos repiten menos líneas y es muy usual encontrar obras o partes en las que no hayan repeticiones de la letra, lo cual no pasa con los otros ritmos analizados. Es importante tener presente que los albazos suelen presentar partes en que la repetición se hace a la manera del Capischa, Saltashpa y Tonada, es decir repitiendo líneas con el mismo patrón de repetición dentro del verso, pero también existen partes en albazos en que no se repiten las líneas o en que la repetición no es exacta, a la manera del Pasillo.

A continuación se exponen ejemplos de esto, en los que la dualidad está presente, de manera distinta, sin la repetición exacta de las líneas de la letra. Se expone entonces el caso del Pasillo “Tus ojeras” de Carlos Brito, del cual se cita su primer verso (referirse además al audio):

(a tempo)

9 C- G C- C7 F- C7 F-

Has taal tas ho ras lle vo / Mie rran za no che rie ga / Me si guen tus re cuer dos / Co mo gri ses ro me ros

17 G % C- % A♭ % G

Yun per fu me de lu na / En la sen da se rie ga / Y son co mo pu pi las / Le ja nos los lu ce ros

25 (a tempo) C % C#dim D- % G F G C

Tual ma si gue con mi go / So mos en el ca mi no / A ca so sin sa ber lo / Dos i gua les via je ros

33 C A7 % D- % G G7 C-

Tu so la cal mar pue des / Mi sed de pe re gri no / Y so lo me per fu man / Tus bla cos jaz mi ne ros

Nótese como la dualidad es el elemento organizador de la estructura del verso, el mismo que tiene dos partes internas, separadas por la doble barra, que a su vez si dividen claramente en dos mitades, distinguibles en los cuatro sistemas del fragmento citado, y que a su vez se dividen en dos semifrases

que se componen internamente de dos ideas o motivos melódicos que obedecen cada uno a una línea del verso.

Además, téngase presente que la dualidad de la estructura formal de la letra es tratada de distinta manera en el Pasillo que en los otros ritmos, como se ha manifestado previamente, en este existe más libertad en el desarrollo de los versos y sus líneas y menos repetición. No obstante, el principio de dualidad se mantiene, aunque el de repetición varíe, como se expondrá posteriormente en el análisis de este aspecto de la forma. A continuación se analiza al verso citado en función de la dualidad de las partes de la forma de su letra y, consecuentemente, melodía:

Hasta altas horas llevo	} }	} }	} }	}
Mi herranza nocheriega	} }	} }	} }	
Me siguen tus recuerdos	} }	} }	} }	
Como grises romeros	} }	} }	} }	
Y un perfume de luna	} }	} }	} }	}
En la senda se riega	} }	} }	} }	
Y son como pupilas	} }	} }	} }	
Lejanos los luceros	} }	} }	} }	
Tu alma sigue conmigo	} }	} }	} }	}
Somos en el camino	} }	} }	} }	
Acaso sin saberlo	} }	} }	} }	
Dos iguales viajeros	} }	} }	} }	
Tú sola calmar puedes	} }	} }	} }	}
Mi sed de peregrino	} }	} }	} }	
Y sólo me perfuman	} }	} }	} }	
Tus blancos jazmineros	} }	} }	} }	

Por otra parte, es importante no obviar el hecho de que las Claves Rítmicas de Acompañamiento, como se ha abordado ya en el primer capítulo de este trabajo, también son compuestas con esta concepción dual del todo que se ha venido analizando en los últimos párrafos. Así, la dualidad es un principio organizativo importante de las canciones populares analizadas, las mismas que presentan también conceptos de repetición y simetría, como se analizará más adelante, pero que ya se han hecho evidentes hasta este punto del análisis.

De esta manera, y continuando con el desarrollo de este trabajo, una vez abordado el aspecto de la dualidad de la forma, a continuación se hace referencia a la repetición, que es otro de los conceptos importantes develados a lo largo de esta investigación.

3.1.2.- Repetición

La repetición es otro patrón de organización interna de la forma de estas canciones, que se hace evidente en diversos aspectos, desde las partes de la macro - forma de las canciones, con los versos o interludios que suelen repetirse o incluso las formas completas, como caracteriza al capishca, saltashpa y la tonada, hasta las micro - estructuras melódicas, desde las frases y semifrases, hasta los motivos más pequeños, en los que la repetición se manifiesta como concepto organizador de sus estructuras características. Claro está, esta repetición no sucede desarticuladamente, sino que tiene una estructura de organización interna, ciertas particularidades propias de los diversos ritmos o incluso obras, en algunas de las cuales se presentan peculiaridades que no existen en otras, como se analizará con mayor detalle más adelante.

En las obras analizadas como parte de este trabajo de investigación artística, la repetición se presenta en los siguientes parámetros de la forma:

3.1.2.1.- La repetición de las macro partes de la forma

Es usual que partes de de la forma, o la forma entera, se repitan varias veces a lo largo de los temas y estas repeticiones suelen darse a través de patrones característicos de los ritmos. A continuación, con el objetivo de profundizar en este aspecto, se hace un análisis de los temas transcritos, en el que se hace referencia al número de veces que se repite la forma completa y sus partes, versos cantados o instrumentales, e interludios (o intros), integrando la forma de cada canción, para luego poder referirse a los patones encontrados como parte de este proceso de estudio.

La siguiente parte de este escrito se basa en los datos determinados en esta misma investigación, en el segundo capítulo, que ha abordado lo referente a las transcripciones, charts, letras y formas generales de las piezas en análisis.

3.1.2.1.1.- Audición 1.- “Al Amanecer” de Víctor Veintimilla (Capishca)

- | | | |
|-------------------|---|---|
| • Intro | } | Primera vuelta completa de la forma
(ambos versos instrumentales) |
| • A instrumental | | |
| • Interludio | | |
| • B instrumental | | |
| • Interludio | } | Segunda vuelta completa de la forma
(ambos versos cantados) |
| • A cantada | | |
| • Interludio | | |
| • B cantada\ | | |
| • Interludio | } | Tercera vuelta completa de la forma
(Verso A instrumental y Verso B cantado) |
| • A instrumental | | |
| • B cantada (fin) | | |

3.1.2.1.2.- Audición 2.- “Desdichas” de Luis Sánchez (Capishca)

- Intro
 - Tema instrumental
 - Interludio
 - Tema, Verso 1 cantado
 - Interludio
 - Tema, Verso 2 cantado
 - Interludio
 - Tema instrumental
 - Interludio
 - Tema, Verso 3 cantado
 - Interludio
 - Tema, Verso 4 cantado
 - Tema (intrumental/cantado)
- } Mitad de la forma instrumental, tema
 } (el tema es casi igual en ambas partes)
- } Primera vuelta completa de la forma
 } (ambos versos cantados)
- } Mitad de la forma instrumental
 } (se completa la 2ª vuelta, instrumental)
- } Tercera vuelta completa de la forma
 } (ambos versos cantados)
- } Repite el tema, cual coda, sin
 } interludio, instrumental 4 compases y cantando los últimos 4
 } del Verso 4) (fin)

3.1.2.1.3.- Audición 3.- “Ele la mapa señora” tradicional (Capishca)

- Intro
 - A instrumental
 - Interludio
 - A, Verso 1 cantado
 - Interludio
 - B, Verso 2 cantado
 - B instrumental
 - Interludio (= Intro)
 - A, Verso 1 cantado (= 3)
 - Interludio
 - B, Verso 4 cantado (fin)
- } Mitad de la forma instrumental
 } (Verso A) (se completa con B luego)
- } Primera vuelta completa de la forma
 } (ambos versos cantados)
- } Repite B instrumental, sin interludio
- } Tercera vuelta completa de la forma
 } (ambos versos cantados)

3.1.2.1.4.- Audición 4.- “La vuelta del chagra” de Gonzalo Benítez (Capishca)

- Intro
 - A instrumental
 - Interludio
 - A cantada
 - Interludio
 - B cantada
 - Interludio
 - A instrumental
 - Interludio
 - B instrumental
 - Interludio
 - A cantada
 - Interludio
 - B cantada
- } Mitad de la forma instrumental
(Verso A)
- } Primera vuelta completa de la forma
(ambos versos cantados)
- } Segunda vuelta completa de la forma
(ambos versos instrumentales)
- } Tercera vuelta completa de la forma
(ambos versos cantados)

3.1.2.1.5.- Audición 5.- “Bonita guambrita” de Luis A. Valencia (Saltashpa)

- Intro
 - A, Verso 1 cantado
 - Interludio
 - B, Verso 2 cantado
 - B instrumental
 - Interludio
 - A, Verso 3 cantado
 - Interludio
 - B, Verso 4 cantado
- } Primera vuelta completa de la forma
(ambos versos cantados)
- } Repite B instrumental, sin interludio
- } Segunda vuelta completa de la forma
(ambos versos cantados)

3.1.2.1.6.- Audición 6.- “Las cinco de la mañana” de Gerardo Obando (Saltashpa)

- A instrumental
 - Interludio
 - A cantada
 - Interludio
 - B cantada
 - Interludio
 - B instrumental
 - Interludio
 - A cantada
 - Interludio
 - B, instrmt. 4 comp,
Cant. 8 comp. (A)
 - Outro (fin)
- } Mitad de la forma instrumental
 } (Verso A)
 } Primera vuelta completa de la forma
 } (ambos versos cantados) (B contiene a A)
 } Mitad de la forma instrumental
 } (Verso B, se completa la 2ª vuelta)
 } Tercera vuelta completa de la forma
 } (A cantada, B instrumental y cantada su A)
 } (Termina con Outro)

3.1.2.1.7.- Audición 7.- “Negra del alma” de Benjamín Aguilera (Albazo)

- Intro
 - A cantada, Verso 1
 - Interludio
 - B cantada, Verso 2
 - A instrumental
 - Interludio
 - B instrumental
 - A instrumental
 - Interludio
 - B cantada, Verso 2
 - A cantada, Verso 3 = Final
- } Primera vuelta completa de la forma
 } (ambos versos cantados)
 } Segunda vuelta completa de la forma
 } (ambos versos instrumentales)
 } (A sin interludio, B con interludio)
 } Tercera vuelta completa de la forma
 } (A instrumental sin interludio, y
 } B cantada con interludio)
 } Cual coda, fragmento de A cantado,
 } (sin interludio)

3.1.2.1.8.- Audición 8.- “Amor imposible” de Luis A. Valencia (Albazo)

- Intro
 - A instrumental
 - Interludio
 - A cantada, Verso 1
 - Interludio
 - B cantada, Verso 2
 - Interludio
 - B instrumental
 - Interludio
 - A cantada, Verso 3
 - Interludio
 - B cantada, Verso 2 (fin)
- } Mitad de la forma instrumental
(Verso A)
- } Primera vuelta completa de la forma
(ambos versos cantados)
- } Mitad de la forma instrumental
(Verso B, se completa la 2ª vuelta)
- } Tercera vuelta completa de la forma
(ambos versos cantados)

3.1.2.1.9.- Audición 9- “No quisiera adorarte” de José Ma. Paz Diez (Albazo)

- Intro
 - A cantada, Verso 1
 - Interludio
 - B cantada, Verso 2
 - Interludio (= Intro)
 - A cantada, Verso 3
 - Interludio
 - B cantado, Verso 4
 - Interludio
 - A cantada, Verso 3
 - Interludio
 - B cantada, Verso 4
 - Interludio
 - B cantada, Verso 4 (fin)
- } Primera vuelta completa de la forma
(ambos versos cantados)
- } Segunda vuelta completa de la forma
(ambos versos cantados)
- } Tercera vuelta completa de la forma
(ambos versos cantados)
- } Mitad de la forma cantada
(Verso B, con interludio)

3.1.2.1.10.- Audición 10.- “Apostemos que me caso” de Rubén Uquillas (Albazo)

- Intro
 - Verso A cantado
 - Interludio
 - Verso A' cantado
 - Interludio
 - Verso B cantado (B1 + B2)
 - Interludio Tema B
 - B' instrumental
 - Interludio
 - Verso A'' cantado
 - Interludio
 - Verso final (fin)
- } Tema A
 }
 } Una sola vuelta de la forma
 }
 } A y B

3.1.2.1.11.- Audición 11.- “Leña verde” de Luis A. Valencia (Tonada)

- Intro (Fragmento final de B)
 - Interludio
 - Verso A cantado
 - Verso B cantado
 - Verso B instrumental
 - Interludio
 - Verso A cantado
 - Verso B cantado (fin)
- } Fragmento final de B instrumental
 } Primera vuelta completa de la forma
 } (ambos versos cantados)
 } (sin interludio entre ellos)
 } Repite B instrumental, sin interludio
 } Segunda vuelta completa de la forma
 } (ambos versos cantados)
 } (sin interludio entre ellos)

3.1.2.1.12.- Audición 12.- “Ojos azules” de Rubén Uquillas (Tonada)

- Intro (final de los 2 Versos) } Fragmento de los versos, instrumental
 - Interludio
 - A cantada, Verso 1
 - Interludio
 - B cantada, Verso 2
 - B instrumental
 - Interludio
 - A cantada, Verso 3
 - Interludio
 - B cantada, Verso 2 (fin)
- } Primera vuelta completa de la forma
(ambos versos cantados)
- } Repitición instrumental de B, sin interludio
- } Segunda vuelta completa de la forma
(ambos versos cantados)

3.1.2.1.13.- Audición 13.- “Acuérdate de mí” de Luis A. Valencia (Pasillo)

- Intro
 - Verso A cantado
 - Interludio 1
 - Verso A cantado
 - Interludio 2
 - Verso B cantado (fin)
- } Mitad de la forma cantada
(Verso A)
- } Una vuelta completa de la forma cantada
(Repitiendo A y luego B)
- } (hay dos interludios distintos)

3.1.2.1.14.- Audición 14.- “Tus ojeras” de Carlos Brito (Pasillo)

- Intro
 - Verso A cantado
 - Interludio (= Intro)
 - Verso B cantado (fin)
- } Una sola forma
(Sin repeticiones)

3.1.2.2.- Patrones de repetición de la macroforma

Continuando con el análisis, nótese que existe un patrón constante y común a todas las piezas en lo referente a que las partes son organizadas alternando secciones cantadas con instrumentales, así existen generalmente una Intro que también funciona como interludio entre los versos y como transición hacia la recapitulación de la forma, en el caso de que dicho tema la tenga. Es decir, en primera instancia y a pesar de las diferencias propias de los ritmos específicos, que se abordarán seguidamente en este capítulo, existe un patrón de organización de la forma de las canciones, que en términos generales puede entenderse de la siguiente manera:

Parte instrumental	Parte cantada	Parte instrumental	Parte cantada	... Etc.
--------------------	---------------	--------------------	---------------	----------

Este patrón se hace evidente en :

- La presencia de los Interludios instrumentales que anteceden a los versos cantados en todos los temas, los cuales generalmente funcionan también como Intros, y se repiten a manera de transición entre los versos, bien sean cantados o interpretados por los instrumentos, y también como zonas de conexión entre formas completas, al recapitular, o incluso a manera de outro para concluir como en el caso de, por ejemplo, “Las cinco de la mañana”.
- La presencia de partes instrumentales, incluso formas completas, es característico de ciertos ritmos como los capishcas, saltashpas y albazos (no todos los albazos), que presentan vueltas completas de la forma (ambos versos) en que las melodías principales no son cantadas, sino ejecutadas por los instrumentos, a diferencia de los pasillos y tonadas en los que esto no suele suceder, como se analizará con mayor detalle más adelante en este mismo capítulo.

Para profundizaren este aspecto, se procede a analizar los datos previamente expuestos al respecto de la organización de las macro formas de las canciones, en el siguiente cuadro, el mismo que contempla el número de repeticiones de la forma completa en dicha organización y si esta contiene versos interpretados instrumentalmente o no, ya que esto diferencia a algunos ritmos de otros, como se ha expuesto brevemente ya.

Tabla 1.- Número de repeticiones de la forma en los temas analizados

RITMO	CANCIÓN	No. Veces de la forma	Tiene formas completas (A y B) instrumentales?	
			Si	No
CAPISHCA	Al amanecer	3	X	
	Desdichas	3 ½	X	
	Ele la mapa señora	3	X	
	La vuelta del chagra	3 ½	X	
SALTASHPA	Bonita guambrita	2 ½	Mitad, B	X
	Las cinco de la mañana	3	X	
ALBAZO	Negra del alma	3 y coda	X	
	Amor imposible	3	X	
	No quisiera adorarte	3 ½		X
	Apostemos que me caso	1		X
TONADA	Leña verde	2 ½	Mitad, B	X
	Ojos azules	2 ½	Mitad, B	X
PASILLO	Acuérdate de mí	1 ½		X
	Tu ojeras	1		X

Nótese que los diversos ritmos presentan estructuras formales algo distintas, diferentes en el número de veces que se repite la forma de la canción, o en la existencia o no de versos o vueltas completas de la forma instrumentales. De este modo, en esta investigación se hacen evidentes tres tipos de patrones macro – formales de las canciones:

3.1.2.2.1- Patrón macro formal 1. Con la repetición de la forma completa instrumental (ambos versos) (3 y 3 ½ vueltas)

Este patrón de organización de las partes de los temas es característico de los capishcas, también está presente en saltashpas y albazos, aunque no en todas las canciones de estos dos últimos ritmos, como sí en las del primero. Este esquema formal se caracteriza por presentar ambos versos melódicos interpretados por los instrumentos musicales del conjunto interpretativo, generalmente a manera de apertura de las obras o como transición entre las partes cantadas, en cuyas partes de recapitulación de los versos A y B, suelen presentarse distintos textos con la mismas melodías, o en otras ocasiones, aunque menos, la repetición de uno de los versos. Dada la característica de la presencia de formas enteras con los versos interpretados instrumentalmente, estas obras presentan tres o tres y media vueltas completas de la forma, de las siguientes maneras:

3.1.2.2.1.1.- Tres vueltas simples

Como en el caso de “Al amanecer” (capishca) en que la pieza se organiza con tres repeticiones completas de la forma (versos A y B):

Forma completa instrumental (versos A y B)	Forma completa cantada (versos A y B)	Verso A instrumental Verso B cantado
--	---------------------------------------	---

Esta estructura puede aparecer con alguna variante, sin que esto altere su característica principal de tres vueltas completas de la forma, con ambos

versos y en orden. Esto sucede en obras como “Negra del alma” (albazo), la misma que mantiene la idea de tres vueltas completas de la forma, pero la primera es cantada, la segunda instrumental y la tercera, igual que en el ejemplo previo, mitad instrumental y mitad cantada. Además, presenta a manera de coda un fragmento del primer verso (cantado y desarrollado de manera conclusiva) para finalizar la canción, lo cual sucede también porque, a diferencia del capishca nombrado previamente, esta canción no presenta un interludio antes de la recapitulación del primer verso (A), la misma que se da inmediatamente al terminar el segundo tema, a manera de transición en las partes intermedias y que genera una necesidad de volver al inicio, que en la última ocasión en que sucede es aprovechada por el compositor para empezar a concluir la canción (remitirse a la audición y el chart respectivos).

Esto demuestra, por una parte, que los patrones formales pueden ser compartidos entre diversos ritmos, así pues como en estos ejemplos en que un capishca y un albazo tienen formas similares y además, por otra parte, que existen ritmos que pueden presentar más de un patrón de su forma, como es el caso del albazo, lo cual será analizado posteriormente en este escrito, pero que se ha hecho necesario de expresaren este punto del desarrollo de este escrito.

3.1.2.2.1.2.- Tres vueltas completas fragmentado la vuelta instrumental:

Como es el caso de “Ele la mapa señora” (capishca) y “Amor imposible” (albazo), en que hay tres vueltas completas, dos de ellas cantadas y una instrumental, pero la instrumental está dividida, la primera mitad (verso A) al iniciar la canción y antes de la primera vuelta completa de la forma cantada, y la segunda mitad (verso B) luego de esta, a manera de transición instrumental para la recapitulación del verso A que inicia la última vuelta completa de la forma (cantada).

½ forma instrumental (Verso A)	Forma completa cantada (versos A y B)	½ forma instrumental (Verso B)	Forma completa cantada (versos A y B)
--------------------------------------	---	--------------------------------------	---

Además de este capishca y albazo mencionados, que comparten esta estructura de su macro forma, también existen casos como el del saltashpa “Las cinco de la mañana” cuya forma se amolda a esta, con ciertas variantes, pues es en aquel caso, el verso B de la canción es más largo que A y lo contiene dentro de sí, pues la primera parte de B es contrastante, pero, luego se recapitula A, lo cual se da además por las características propias y muy particulares de este tema y su letra, en la cual no se repiten los versos en pares como suele pasar en otros saltashpas, capishcas y albazos, y como se analizará posteriormente en este texto, así, la repetición del verso A dentro de la estructura de B se da por aquella necesidad de repetición y con el fin de cerrar la exposición del tema. De esta manera, en la última vuelta de la forma, en “Las cinco de la mañana” se recapitula el verso B, instrumentalmente la primera parte y cantada la segunda, es decir el verso A que está contenido en B (remitirse a la audición y al chart respectivos).

3.1.2.2.1.3.- Tres y media vueltas

Como en el caso de “La vuelta del chagra” (capishca), en que existen tres vueltas simples de la forma (cantada, instrumental, cantada), pero precedidas por la mitad de la forma instrumental (verso A), al inicio del tema.

½ forma instrumental (Verso A)	Forma completa cantada (versos A y B)	Forma completa instrumental (veros A y B)	Forma completa cantada (versos A y B)
--------------------------------------	---	---	---

3.1.2.2.1.4.- Tres y media vueltas con fragmentación

Como en el caso de “Desdichas” (capishca), y de la misma manera que se fragmentaba la parte instrumental en los casos de tres vueltas completas de la forma, pero con la particularidad de que la última se realiza a manera de final de la canción, en ocasiones sin interludio previo, repitiendo el verso B directamente, de manera instrumental luego del verso cantado, y luego cantado desde la mitad, para concluir la canción, como es el caso de la canción mencionada, cuyas dos partes son bastante similares, salvo pequeñas diferencias, lo cual es un factor que también debe considerarse para el análisis de este tema en particular y su forma un tanto suigéneris.

½ forma instrumental	Forma completa cantada (A y B)	½ forma instrumental	Forma completa cantada (A y B)	¼ instr. ¼ cantd.
----------------------	--------------------------------	----------------------	--------------------------------	----------------------

3.1.2.2.2.- Patrón macro - formal 2. Con la repetición de sólo un verso instrumental (media forma) (2 ½ vueltas)

Este patrón de organización formal se manifiesta en las tonadas y en los saltashpas, no en todos, los mismos que además, como se explicó en el punto anterior, también presentan formas con la repetición instrumental de toda la obra. Esta estructura, de 2 ½ vueltas se caracteriza por la presencia de dos vueltas completas de la forma cantada y la repetición simplemente de uno de los versos, el verso B, a manera de transición entre las dos vueltas con los cantantes. Esta repetición instrumental de B tiene la particularidad de que se hace sin un interludio previo, sino directamente después del último compás de la B cantada y, como se ha reiterado varias veces, a manera de transición hacia el siguiente verso cantado e inicio de la última vuelta completa de la forma. Como ejemplo, remitirse a la audición y el chart del saltashpa “Bonita guambrita”, en el que sus partes se distribuyen de la siguiente manera:

Forma completa cantada (versos A y B)	Repetición instrumental de B (sin interludio)	Forma completa cantada (versos A y B)
---------------------------------------	---	---------------------------------------

Como se ha expresado ya, esta estructura de 2 ½ vueltas es característica de las tonadas, las mismas que además presentan a modo de apertura de los temas, siempre al inicio un fragmento del verso final de la canción, es decir inician con el fragmento final del tema, luego el interludio e inicia la primera forma cantada posteriormente. Como ejemplo, remitirse a la audición y el chart de las tonadas “Leña verde” y “Ojos azules”.

Intro (fragmento final de B)	Forma completa cantada (versos A y B)	Repetición instrumental de B (sin interludio)	Forma completa cantada (versos A y B)
------------------------------	--	---	---------------------------------------

Por otra parte, es importante tener presente que en esta forma de 2 ½ vueltas, específicamente en el tema “Leña verde” (tonada), ambos versos cantados A y B se ejecutan seguidos, sin un interludio instrumental entre ellos, como es el caso de la mayoría de las canciones analizadas.

3.1.2.2.3.- Patrón macro - formal 3.Sólo versos cantados, sin la repetición instrumental de los mismos

Este concepto de organización de la forma se presenta en albazos y pasillos. Consiste en solamente la presencia de versos cantados, con interludios instrumentales entre ellos y a manera de intro. En términos generales, la idea es la siguiente:

Forma completa			
Intro instrumental (=interludio)	Verso A cantado	Interludio instrumental	Verso B cantado

Esto sucede, con algunas variantes, pero el mismo principio, por ejemplo, en obras como “No quisiera adorarte” (albazo), que presenta tres vueltas y media de la forma, es decir, tres veces completas de la estructura previamente expresada, repitiendo en la tercera el texto de la segunda, y volviendo a repetir el verso B (cantado), con su respectivo interludio, para concluir el tema.

Primera vuelta completa cantada (versos A y B con interludios)	Segunda vuelta completa cantada (A1 y B1 con interludios)	Tercera vuelta completa cantada (repetición de A1 y B1 con interludios)	Repetición de verso B1 (con interludio)
---	--	--	--

Otro ejemplo de variante de esta estructura de sólo versos cantados e interludios instrumentales se manifiesta en piezas cuya forma es de una sola vuelta, en la que no existe la ciclicidad que ha caracterizado a los temas analizados hasta aquí. Esto pasa por ejemplo en canciones como “Tus ojeras” (pasillo), en el cual no se repite ninguna de las partes cantadas (A y B), las mismas que son precedidas por un Intro e Interludio idénticos.

Una sola vuelta de la forma (Versos A y B cantados, Intro = Interludio)
--

Otro ejemplo de variante de esta estructura, de una sola vuelta de la forma, es el albazo “Apostemos que me caso”, el cual es bastante particular, pues además de no presentar la ciclicidad de otros albazos, presenta más partes internas, a manera de desarrollo motivico de los temas A y B que lo

componen. Esta obra no repite la forma ni partes como se ha visto en los temas anteriores, pero sí mantiene el principio de intercalar los versos cantados con interludios instrumentales, tal y como se está analizando.

Además, existen casos como el del pasillo “Acuérdate de mí” en que se hacen una y medio formas completas, repitiendo uno de los versos, en este caso el primero (A), de la siguiente manera:

Verso A cantado (1/2 de la forma, con Intro)	Forma completa cantada (Versos A y B, con interludios distintos)
---	---

De esta manera, y una vez revisado lo referente a cómo la repetición se presenta como principio organizador de la macro - forma de las obras, y continuando con el análisis composicional de las canciones, se procede a hacer referencia a cómo la repetición se manifiesta como patrón de organización interna de las micro - partes de la forma.

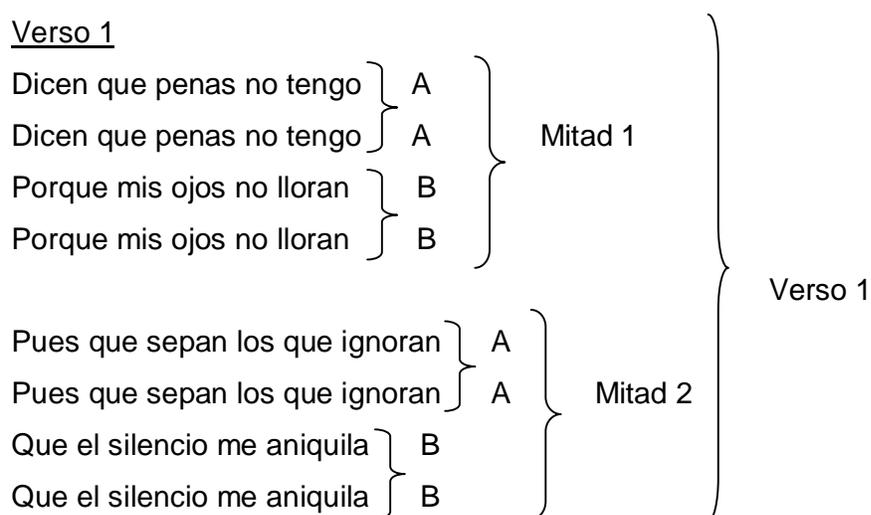
3.1.2.3.- La repetición en las micro- partes de la forma

La repetición, además, está presente como principio organizador de las micro- estructuras de la forma, en las frases melódicas, semifrases, motivos e incluso en la letra de los versos de las canciones. Así, y con el objetivo de desarrollar la redacción de este texto, se ha optado por tomar como punto de referencia los distintos patrones de organización de las letras que han sido determinados durante el proceso de investigación. De esta forma, partiendo de las estructuras características de la organización, analizar lo que pasa musicalmente del punto de vista motivico en aquellos casos, tratando melodía y letra de manera paralela y como un solo elemento, cuyas partes existen dentro de un contexto único también, que es la canción completa. De este

modo, los patrones de organización de las letras y melodías encontrados son los siguientes:

3.1.2.3.1.- Estructura de la letra de los versos 1 (AABB)

Para enfocar el análisis de una manera clara y sintética, se parte del ejemplo del tema “Desdichas” (capishca), en el cual sus versos se organizan internamente, de manera dual como ya se ha determinado previamente en este capítulo, y por la repetición de las líneas de estos versos con un patrón AABB, como se evidencia en el primer verso de la canción:



Nótese que la simetría es un aspecto cada vez más evidente, el cual será tratado posteriormente en este mismo capítulo, pero que es imposible de obviar en este punto de la investigación. En el ejemplo citado, el verso se compone de dos mitades y cada una de estas está estructurada internamente con el patrón de rimas AABB. No obstante, aunque la repetición del texto es exacta, no lo es melódicamente, como se evidencia en el siguiente fragmento del chart transcrito como parte de esta investigación (Capítulo II):

Allegro **INTRO**

G/D

Dicen que penas no

VERSO 1

6 C % G/B A- Fmaj7 E- E

ten go__ Di cen que pe nas no ten go__ Por que mis o jos no llo ran Por que mis o jos no llo ran__ Pues que se pan los queig

10 A- C % G/B A- Fmaj7 E-

no ran__ Pues que se pan los queig no ran__ Queel si len cio mea ni qui la__ Queel si len cio mea ni qui la_____

Nótese, también, que los motivos de la melodía no se repiten exactamente cuando las líneas del texto lo hacen. Sí existe una recapitulación rítmica, es decir, y dado que el texto es igual, las líneas de los versos tienen el mismo número de sílabas, lo cual también se cuida en cada una de las líneas, las cuales tienen ocho sílabas en este caso. Así, en el fragmento citado del capishca en cuestión, cada una de estas líneas tiene la misma rítmica, una anacrusa de tres tiempos divididos en corcheas, y dos negras con punto en los primeros tres tiempos del siguiente compás.

De este modo, la forma interna de los versos de estas canciones, como en el ejemplo de “Desdichas”, suele presentar una estructura del punto de vista motivico, de ocho motivos rítmico melódicos “A” (repetidos) y variados en dibujo melódico y calidad interválica, manteniendo siempre el concepto de dualidad. Para el caso de este ejemplo, el motivo rítmico descrito en el párrafo anterior, aludiendo a la cita del chart, se repite ocho veces, en cada línea del verso, cuatro veces en cada una de sus dos mitades, presentando variantes a nivel de dirección de la melodía y la calidad de los intervalos que usa. De este modo, y desde el punto de vista motivico de la melodía, los versos están compuestos así:

A1	A2	A3	A4
A1'	A2'	A3'	A4'

Es decir, dado que el ritmo es igual para cada una de las líneas, la diferencia entre los motivos se concentra en el dibujo de las melodías, lo cual sí es distinto en cada uno de estos motivos. Por ejemplo, la primera vez de la línea “Dicen que penas no tengo” tiene un dibujo melódico ascendente, luego la repetición del mismo texto, más bien gira alrededor de un pedal sobre el sonido mi, que es la tónica del acorde de ese lugar de la pieza, con un salto hacia la tercera, pero que vuelve a la fundamental, luego las líneas del texto “Porque mis ojos no llorar”, de igual forma, son distintas entre sí, del punto de vista interválico, y ambas tienen un dibujo melódico que tiende a descender, para luego volver a ascender, empezando la siguiente mitad del verso. Así, la primera mitad del verso sube, mientras la segunda baja, luego se repite el ciclo y se cierra el verso completo de ocho líneas, ocho motivos y ocho compases.

De esta manera, se demuestra que la repetición de la letra, no necesariamente implica la repetición exacta también del motivo melódico, y que ante la repetición de un motivo rítmico en la composición de la melodía de un verso, la variación se da a nivel del dibujo de esa melodía y de la calidad interválica de sus partes internas. Es decir, las melodías son compuestas de manera simétrica, en dos partes, y en base a la repetición de los motivos rítmicos de la primera idea melódico - temática, variando sus intervalos y dirección dentro de la forma del verso.

3.1.2.3.2.- Estructura de la letra de los versos 2 (ABAB)

Esta estructura de organización interna de los versos es muy común, y se la encuentra en diversos ritmos, como capishcas, saltashpas, tonadas y albazos. Este patrón es bastante parecido al anterior, en el sentido en que se basa en la repetición de las líneas de los versos, con una noción dual, pero es distinta, en cuanto esta repetición se hace en este caso en pares, con una estructura ABAB, como se evidencia en el siguiente ejemplo, el primer verso de la canción “Ele la mapa señora” (capishca):

Verso 1

Ele la mapa señora } A
 La que se santificaba } B
 Ele la mapa señora } A
 La que se santificaba } B

Mitad 1

Anoche pasó conmigo } A
 De mañana comulgaba } B
 Anoche pasó conmigo } A
 De mañana comulgaba } B

Mitad 2

Verso 1

Nótese, que la repetición de las líneas del texto se hace en pares. Para profundizar al respecto se propone partir del chart transcrito como parte de esta investigación y citar el fragmento en análisis.

A

E le la ma pa se ño ra La que se san ti fi ca ba E le la ma pa se ño ra La que se san ti fi ca

9 ba A noche pasó conmigo Demaña na comulga ba A noche pasó conmigo go Demaña na comulga ba

Nótese que esta estructura ABAB, a diferencia de la anterior, sí se caracteriza por la repetición exacta de la melodía cuando se repite el texto de las líneas de los versos correspondientes. Es decir, como se puede ver claramente en el ejemplo, es la misma melodía en ambas repeticiones del par de líneas “Ele la mapa señora”, “La que se santificaba”, en otras palabras, la repetición se da tanto en letra como en melodía.

También es importante tener presente que los versos y sus líneas tienen el mismo número de sílabas, como también pasaba en el caso anterior, y los motivos de esas líneas también son rítmicamente idénticos en las ocho. Es decir, la estructura motivico - melódica es similar a la analizada anteriormente,

con la diferencia de la repetición tanto de letra como de melodía, de la siguiente manera:

A 1	A2	A1	A2
A1'	A2'	A1'	A2'

Este patrón de organización ABAB aparece, además, en otras obras de las transcritas para este trabajo, como por ejemplo: “Al amanecer” (capishca), “Leña verde” (tonada), “Bonita guambrita” (saltashpa), “Negra del alma” (albazo), “Ojos azules” (tonada), “Apostemos que me caso” (albazo), “La vuelta del chagra” (capishca).

Por otra parte, existen temas entre estos, como por ejemplo “La vuelta del chagra” (capishca) en que este patrón de organización aparece en la mitad del tema, en uno de los versos nada más, en el primero, pues el segundo tiene una estructura distinta, en la que no existen repeticiones, la misma que se analizará más adelante, pero que nos demuestra un punto importante en el contexto que se analiza en estos párrafos, que es que en un mismo tema pueden existir diversos patrones de organización de las letras. Así, en la mayoría de los casos, las canciones presentan un solo patrón de organización de sus letras, pero pueden darse casos en que esto varíe y existan dos distintos para cada una de sus partes.

3.1.2.3.3.- Estructura de la letra de los versos 3(libre, sin repeticiones, o con repeticiones fuera de los patrones anteriores)

Este patrón ha sido encontrado en canciones de diversos ritmos, como saltashpas, albazos y pasillos, y se caracteriza por no presentar repeticiones

de sus líneas como pasaba en los dos casos anteriormente analizados, sino que las líneas de la letra de la canción son siempre distintas, o se usan repeticiones de manera libre en el desarrollo del verso o a manera de final de los mismos, como se analizará más adelante. A continuación, se cita un ejemplo en el que la letra se desarrolla sin repeticiones, en el primer verso de “Las cinco de la mañana” (saltashpa):

Verso 1

Va llegando la aurora, caray!
 Levántate guambrita que ya
 Resuenan las guitarras mi bien
 Ya el santo se levanta por fin
 Y que siga la farra
 Que viva el santo y que viva
 Viva la piaña también

Seguidamente, se expone la melodía de dicho fragmento, tomando como referencia el chart perteneciente al segundo capítulo de esta investigación.

5

Nótese, que además de no existir repetición de las líneas de la letra, este verso se compone internamente de siete líneas, dentro de una forma de seis compases (más la anacrusa) , lo cual es bastante particular y suigéneris, y debe ser entendido como un hecho particular de este tema en específico. No obstante, resulta interesante ver como la estructura motívica mantiene el

principio de recapitulación rítmica. Téngase en cuenta que los primeros cuatro motivos melódicos (líneas de la letra) son claramente el mismo motivo, con alguna variación en cada caso pero esencialmente el mismo caracterizado por las nueve sílabas de cada línea, luego de las cuatro veces que se repite el motivo (como es lo usual), se presenta una variación del mismo en la que se altera el número de sílabas y aparece el motivo rítmico de las tres negras, luego de lo cual, manteniendo el principio de repetición, se sigue el mismo proceso de repetir rítmicamente el motivo y cerrar la frase con una variante melódica del mismo. Es decir, que a pesar de las particularidades de la forma del tema, los principios compositivos se mantienen, adaptándose al contexto propio cada obra y de sus particularidades.

Por otra parte, en esta misma canción aparece un hecho formal que resulta interesante resaltar en este punto, y es que la segunda parte de la canción es más larga que la primera, cuatro compases más, y que el primer verso se recapitula dentro de la estructura del segundo, manteniendo la misma letra, como se hace notorio en el chart que se ha transcrito.

11 D- A7 D- A7
De ci me que me quie res mu jer Ya sí no me ha gas más pa de cer No de jes que se mue raes tea mor Que va que man do

15 D- Bb % F
to do mi ser Va lle gan do laau ro ra ca ray Le ván ta te guam bri ta que ya Re sue nan las gui ta rras mi bien Yael san to se le

19 F % A D- A D-
van ta por fin Y que si ga la fá rra Que vi vael san toy que vi va Vi va la pia ña tam bién

Esta estructura libre de la letra, en la que no se repiten las líneas del texto de los versos como pasaba en los otros casos analizados, y como se ha expuesto ya, sí mantiene el principio de recapitulación rítmica de los motivos y la economía de material temático de las melodías que es característico de las canciones estudiadas, las mismas que se desarrollan mediante la repetición (con pequeñas variaciones melódicas) de dichos motivos. Esto se ha hecho

evidente en los ejemplos previos y también en el siguiente, el caso del pasillo “Tus ojeras”, del cual se cita su primer verso:

Verso A

Hasta altas horas llevo
Mi herranza nocheriega
Me siguen tus recuerdos
Como grises romeros

Y un perfume de luna
En la senda se riega
Y son como pupilas
Lejanos los luceros

Tu alma sigue conmigo
Somos en el camino
Acaso sin saberlo
Dos iguales viajeros

Tú sola calmar puedes
Mi sed de peregrino
Y sólo me perfuman
Tus blancos jazmineros

(una sola vuelta de la forma)

Desarrollo libre (sin repeticiones)

VERSO A

(a tempo)

Hasta altas horas llevo
Mi herranza nocheriega
Me siguen tus recuerdos
Como grises romeros

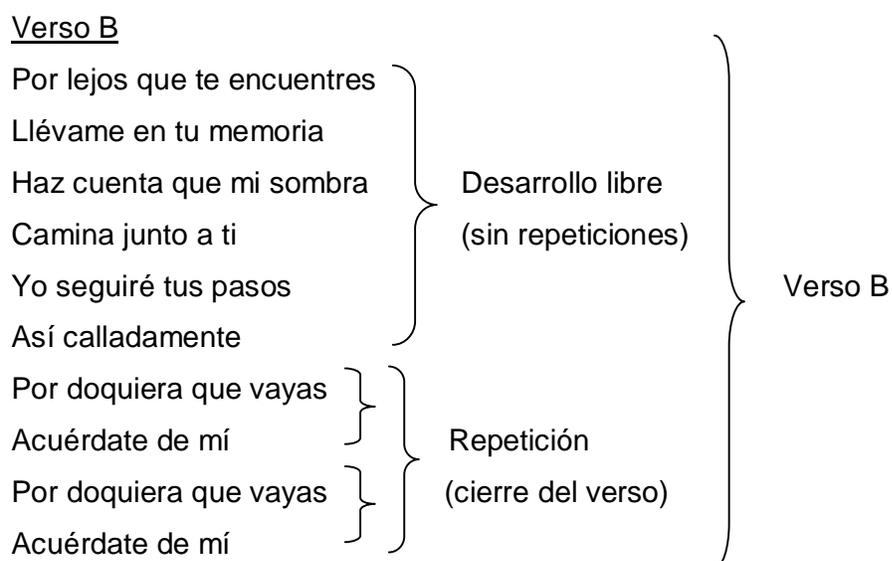
Y un perfume de luna
En la senda se riega
Y son como pupilas
Lejanos los luceros

Tu alma sigue conmigo
Somos en el camino
Acaso sin saberlo
Dos iguales viajeros

Tú sola calmar puedes
Mi sed de peregrino
Y sólo me perfuman
Tus blancos jazmineros

Nótese cómo en esta estructura libre de las letras la rima juega un papel muy importante para la articulación de la forma, lo cual será abordado más adelante en este escrito, pero que es importante tener presente. Además, obsérvese que en el ejemplo previo, de “Tus ojeras”, la estructura libre de la letra del verso se da simétricamente, a diferencia de lo que sucedía en el saltashpa “Las cinco de la mañana”, el cual también desarrollaba la letra de manera libre, pero su organización motivica es algo distinta. Esto demuestra que diversos ritmos, pueden desarrollar sus letras de manera libre o con las estructuras de repetición previamente analizadas, y también hacerlo en estructuras simétricas, como también alterar en alguna medida esa cuadratura exacta de la forma. No obstante, y como se analizará posteriormente, la simetría es un principio compositivo de estas canciones, y las excepciones o pequeñas variaciones, siempre tendrán un grado de simetría.

Por otra parte, existen casos de canciones cuyos versos se desarrollan de manera libre, pero que incluyen alguna repetición, muy usualmente al final de los versos, para concluirlos, en que se repiten una o dos líneas (finales) generando la sensación de final, como se ejemplifica a continuación, en el segundo verso del pasillo “Acuérdate de mí”.



A continuación se cita el mismo fragmento a partir del chart realizado como parte de este trabajo de investigación:

VERSO B

42 A- F G C % A7/C# D- G C
 Por le jos que teen cuen tres Llé va meen tu me mo ria Haz cuen ta que mi som bra Ca mi na jun toa ti

50 C E % A- % B % E
 Yo se gui ré tus pa sos A sí ca_lla da men te Por do quie ra que va yas_ A cuér da_ te de mi

58 E C E A-
 Por do quie ra que va yas_ A cuér da_ te de mi

rit.

Es importante tener presente que esta repetición conclusiva se hace con una melodía distinta, en un giro armónico distinto, es decir, la repetición es exacta únicamente a nivel de la letra, mas musicalmente hay algunas variantes, siempre recordando que los motivos melódicos de las líneas de los versos son variantes de un mismo motivo rítmico, con diferencias en dirección melódica y los intervalos usados, como se ha explicado previamente.

Avanzando con el análisis, es importante manifestar que, como se ha hecho evidente hasta este punto de la investigación, existen obras que comparten características con respecto a sus formas tanto en el sentido macro, como micro del término, incluso obras que siendo de distinto ritmo entre sí presentan formas similares y demás, pero también existen temas particulares cuyas formas o estructuras internas de organización son únicas y distintas a los modelos analizados, no obstante, y como se ha manifestado también ya, estas particularidades no rompen con los principios analizados, sino que los mantienen y recrean, pues de eso se trata también la creación artística.

De esta manera, existen casos de obras como el albazo “Apostemos que me caso”, entre otras que se han nombrado ya, que presentan características únicas en su estructura. Por ejemplo, en este albazo se presenta una forma en la que no se repiten sus partes internas, como pasa en otras canciones del mismo ritmo, lo cual se evidencia en el chart transcrito, el cual se lee una sola vez de arriba abajo, sin repeticiones, al seguir la canción.

Además, este tema, como otros más, presenta en su estructura de composición de la letra varios patrones de organización de los que han sido abordados previamente en este capítulo, lo cual se hace explícito en el siguiente fragmento de dicha canción, de la cual se cita el primer verso, A :

Verso A

No hay corazón	}	Desarrollo libre (sin repetición)
Como el mío linda para amar		
Que sufre y calla		
Con las penas linda que le das		
Dale que dale, dale nomás	}	Patrón de repetición ABAB
Que ya mañana no me verás		
Dale que dale, dale nomás		
Que ya mañana no me verás		

A

No hay co ra zón. Co mo el mí o lin da pa raa mar Que su frey ca lla. Con las pe nas lin da que le

7 das Dale que da _le da _le no más Que ya mañ a _na no me ve rás Dale que da _le da _le no más Que ya mañ a na no me ve ras.

Nótese que en la primera parte del verso, la del desarrollo libre de la letra, los motivos melódicos, de igual forma, son menos repetitivos que en la segunda parte, la misma que repite la melodía y la letra, como se ha visto que es característico de este patrón de repetición. No obstante, obsérvese que la repetición motívica, como principio composicional, no se altera con estas variantes particulares de los temas.

Finalmente, y antes de pasar a hacer alusión a la simetría y cómo esta articula composicionalmente a las canciones analizadas, se expone un cuadro en el cual se relaciona a las obras, los diversos ritmos y patrones de organización de las letras que han sido investigados. Téngase presente, que algunas canciones y ritmos presentan un solo patrón de organización, mientras

que hay otras en que se manifiestan dos tipos de patrones característicos, así por ejemplo en los Capishcas “Al amanecer” y “La vuelta del Chagra”, se presentan dos patrones de organización de las letras, uno el ABAB, en el que se repiten las líneas de texto de los versos con esta estructura, y otro libre en donde no se repiten las líneas, o las repeticiones se dan sin el patrón nombrado.

Tabla 2.- Patrones de repetición de las letras de los temas analizados

RITMO	CANCIÓN	Patrón de repetición AABB	Patrón de repetición ABAB	Desarrollo libre (sin repeticiones o repeticiones fuera de los patrones)
CAPISHCA	Al amanecer		X	X
	Desdichas	X		
	Ele la mapa señora		X	
	La vuelta del chagra		X	X
SALTASHPA	Bonita guambrita		X	
	Las cinco de la mañana			X
ALBAZO	Negra del alma		X	X
	Amor imposible		X	X
	No quisiera adorarte			X
	Apostemos que me caso		X	X
TONADA	Leña verde		X	
	Ojos azules		X	
PASILLO	Acuérdate de mí			X
	Tu ojeras			X

3.1.3.- Simetría

La simetría, como se ha hecho evidente hasta aquí, está presente a manera de principio constructivo en todos los elementos de la forma, desde las macro partes de la misma, que muy usualmente tienen el mismo número de compases, o también en los micro elementos de ella, como se ha visto ya, en la composición dual de los motivos melódicos, semifrases, frases y secciones de estas canciones, así también como en las letras de las mismas. De este modo, y con el objetivo de organizar este texto y profundizar en el análisis se ha dividido el mismo en dos partes:

- 3.1.3.1.- La simetría macro - formal y las estructuras características
- 3.1.3.2.- La simetría micro – formal y los patrones de rimas de los versos

A continuación se hace una breve descripción de cada uno de estos aspectos.

3.1.3.1.- La simetría macro – formal y las estructuras características

La simetría de las canciones analizadas se hace evidente en las macro - partes o secciones de las mismas, las cuales generalmente tienen el mismo número de compases, es decir ambas secciones o versos de las canciones suelen presentarla misma estructura, o en los casos en que no es así, en que los versos tienen diferente extensión, incluso allí la simetría está presente, pues estas partes se dividen internamente de manera simétrica y manteniendo además los principios de repetición y dualidad que ya han sido analizados previamente en este escrito.

A continuación, y con el objetivo de profundizar en el análisis, se propone partir del siguiente cuadro en el cual constan las canciones estudiadas y el número de compases que tienen sus partes.

Tabla 3.- Número de compases de las partes de los temas analizados

RITMO	CANCIÓN	No. de compases del verso A	No. de compases del Interludio	No. de compases del verso B
CAPISHCA	Al amanecer	8	2	12
	Desdichas	8	4	8
	Ele la mapa señora	8	4	8
	La vuelta del chagra	8	2	8
SALTASHPA	Bonita guambrita	8	4	8
	Las cinco de la mañana	6	3	10
ALBAZO	Negra del alma	11	2	8
	Amor imposible	9	2	9
	No quisiera adorarte	10	4	10
	Apostemos que me caso	8 (forma particular)	2	8 (forma particular)
TONADA	Leña verde	16	4	16
	Ojos azules	16 (cambios de compás)	4	16 (cambios de compás)
PASILLO	Acuérdate de mí	20	8 y 4 (interludios distintos)	20
	Tu ojerás	32	8	34 (o 35 con el compás final)

De los datos anteriores y del análisis de los charts transcritos como parte de este trabajo de investigación, se desprenden algunas conclusiones.

Primero, nótese que los Interludios (o Intros) generalmente tienen la extensión de la mitad o la cuarta parte de los versos, es decir, ante una forma de ocho compases de los versos, la cual es la más usual, los interludios suelen tener cuatro o dos compases.

Verso A	Interludio (1/2 o 1/4 de la extensión del verso)	Verso B
---------	---	---------

Téngase presente que estas proporciones son simétricas, pues los interludios, de la mitad o la cuarta parte de los versos, tienen exactamente la misma extensión que las partes internas de los mismos. Recuérdese que las canciones y cada verso de ellas están compuestos de manera dual, así que las semifrases de los versos y sus partes internas tendrán, si el verso tiene ocho compases, cuatro y dos, de la misma manera que estos interludios instrumentales. Además, es importante tener presente que al tratarse de canciones, el papel de la voz, la letra y el canto juegan un papel importante, si bien protagonista dentro de la textura de las piezas, así que los interludios instrumentales tendrán la función de actuar a manera de transiciones entre ellos, no de ser secciones instrumentales de desarrollo de los temas, por lo que son más cortos y no existe mayor desarrollo motivico o temático en ellos. Es decir, su función es la de conectar los versos, mas no la de ser secciones de desarrollo, o de soleo o similares, sino que articulan la forma creando zonas de contraste tímbrico y de descanso o pausas del canto y la letra, que como se ha manifestado guardan proporciones simétricas con las demás partes de las canciones.

Por otra parte, nótese que es muy usual la estructura de los versos de ocho compases, tal y como sucede en mucha música popular, no solo en la ecuatoriana, y que dichas estructuras son simétricas, las cuales se dividen internamente en dos mitades de cuatro compases, cada una de ellas dividida en dos de dos, las mismas que se integran de dos compases cada una.

Compás 1	Compás 2	Compás 3	Compás 4
Compás 5	Compás 6	Compás 7	Compás 8

Esta estructura de los versos es, como se ha dicho ya, muy común en las canciones analizadas, téngase presente que la misma es equivalente a una estructura de diez y seis compases, o de treinta y dos, que son múltiplos de ocho y por consiguiente análogas. Además, esta misma estructura base puede servir como punto de partida para analizar estructuras distintas de más o menos compases. Así, un verso de doce compases puede entenderse como una estructura como la anterior a la que se le suman cuatro compases más, una de diez compases, sumándole dos, una de seis compases restándole dos, etc.

De este modo, y partiendo de los datos expuestos sobre el número de compases que tienen las partes de estos temas, se denotan las siguientes estructuras macro formales características:

3.1.3.1.1.- Estructura macro - formal simétrica perfecta

Es aquella que aparece en las obras cuyas dos partes tienen el mismo número de compases. Esta estructura es muy usual en todos los ritmos analizados, y de la misma se desprenden dos variantes:

3.1.3.1.1.1.- Estructura macro - formal simétrica perfecta simple

En la cual ambos versos tienen ocho compases, o múltiplos de ocho, diez y seis o treinta y dos. Es decir, aquellos temas en que las partes son simétricas y cumplen con la estructura cuadrada de la forma que se ha explicado anteriormente, en la cual la división fractal en mitades es exacta. Como ejemplos, se puede observar los casos de las canciones: “Desdichas”, “Ele la mapa señora”, “La vuelta del chagra” (capishcas), “Bonita guambrita” (saltashpa), “Leña verde” y “Ojos azules” (tonadas), entre otros.

3.1.3.1.1.2.- Estructura macro - formal simétrica perfecta compleja

Se manifiesta en obras cuyas dos partes tienen la misma extensión, pero que estas no son de ocho compases (o múltiplos), como por ejemplo sucede en la canción “Amor imposible” (albazo), en donde las dos partes tienen nueve compases, o como en “No quisiera adorarte” (albazo), obra en la cual ambas partes tienen diez compases, o como también se ve en “Acuérdate de mí” (pasillo), pieza en la cual sus dos versos tienen veinte compases cada uno.

3.1.3.1.2.- Estructura macro - formal simétrica imperfecta

A diferencia de la anterior, este tipo de estructura se caracteriza porque sus partes no tienen el mismo número exacto de compases entre sí. Esto sucede con menos frecuencia que la estructura anterior, en obras que se pueden considerar suigéneris para cada uno de los ritmos, no obstante no son pocos los casos en que se manifiesta y es importante tenerla presente. Como ejemplos de esta estructura macro - formal podemos considerar a las obras: “al amanecer” (capishca), “Las cinco de la mañana” (saltashpa), o “Tus ojeras” (pasillo), obras en las cuales sus ambas partes no tienen el mismo número de compases.

Resulta muy importante tener presente que a pesar de que en estas piezas sus secciones no tienen el mismo número exacto de compases, el principio de simetría se mantiene tanto en las estructuras micro - formales, como se analizará más adelante, como a nivel macro - formal, pues estas siempre presentan elementos simétricos, como se evidencia en el siguiente ejemplo del capishca “Al amanecer”, en el cual su primer verso tiene ocho compases (estructura simétrica perfecta) y el segundo tiene doce, es decir cuatro más que la primera parte. Téngase presente que cuatro y ocho son múltiplos, por lo tanto tienen una proporción simétrica, y así, doce que es la suma de ocho y cuatro por consiguiente lo es también. A continuación se cita el segundo verso de dicha canción:

B

Has taha llar la ca sa de mia mor En to das las puer tas lla mo yo Has taha llar la ca sa de mia mor En to das las puer tas lla mo

17 yo Qui sie ra can tar le con pa sión Yen tre gar le to doel co ra zón De jar en sus la bios el a díos Por que dees ta tie rra ya me

21 voy Con u na co pi ta que ca ray Voy can tando en el a ma ne cer Bus can do con an si ay con fer vor Ay dón de poder cal mar la sed

Obsérvese cómo a pesar de no ser una estructura de ocho compases, la misma es simétrica y se mantienen los principios de dualidad y repetición que ya se han estudiado previamente en este capítulo. Además, resulta interesante notar que en esta estructura de doce compases, los ocho últimos recapitulan el primer verso de la canción, es decir, el verso B se compone de cuatro compases más el verso A, lo cual sucede también en el caso del saltashpa “Las cinco de la mañana”, en el cual también su segundo verso se compone de cuatro compases más el verso A de aquella canción.

Verso B = 4 compases contrastantes + Verso A

Compás 1	Compás 2	Compás 3	Compás 4
(Verso A) Compás 5	Compás 6	Compás 7	Compás 8
Compás 9	Compás 10	Compás 11	Compás 12

Finalmente, concluyendo esta parte del análisis relativa a la simetría en la macro - forma de las canciones, y antes de pasar a la siguiente parte, es oportuno resaltar el hecho de que existen obras como el caso del albazo “Apostemos que me caso”, en el cual la forma es muy particular, pues como se ha comentado anteriormente, esta obra no tiene una estructura tradicional de dos versos que se repiten y/o varían cíclicamente a lo largo de la pieza, sino que es una forma en la cual no existen repeticiones y su estructura se integra de varios versos, con un concepto de desarrollo melódico más elaborado y con menos repeticiones de los motivos, no obstante, la simetría sigue siendo un principio constructivo importante de sus partes y versos, los mismos que se componen, la mayoría de ellos, de ocho compases generalmente, con interludios de dos, lo cual es una variación del principio de simetría, como se ha explicado anteriormente en este capítulo.

De esta manera, y una vez revisados los aspectos anteriores, se procede a hacer referencia a la simetría y cómo esta articula las micro - partes de la forma de las canciones estudiadas en esta investigación.

3.1.3.2.- La simetría micro - formal y los patrones de rimas de los versos

Hasta este punto de la investigación ya se ha hecho evidente la simetría de las estructuras de la micro forma, desde los motivos, las semifrases y las frases que componen los versos, que como se ha dicho ya en este escrito, guardan relaciones simétricas, muchos de ellos con el mismo número de sílabas de la letra, lo cual genera motivos musicales simétricos o duales,

analizables como recapitulaciones rítmicas del motivo original, con variantes melódicas (dirección e intervalos), que de manera fractal van armando a las obras con esta estructura. Además, se ha expuesto que existe casos de canciones cuyo desarrollo melódico y de su letra a pesar de no presentar una simetría cuadrada perfecta en versos de ocho compases, como es el caso de varias canciones analizadas, se componen también de proporciones simétricas tanto en el número de compases o en los motivos internos de las semifrases que los conforman. A continuación, y para profundizar en este análisis se propone partir de un ejemplo, citando a la Intro y al primer verso (A) de la canción “Bonita guambrita” (Saltashpa de Luis A. Valencia).

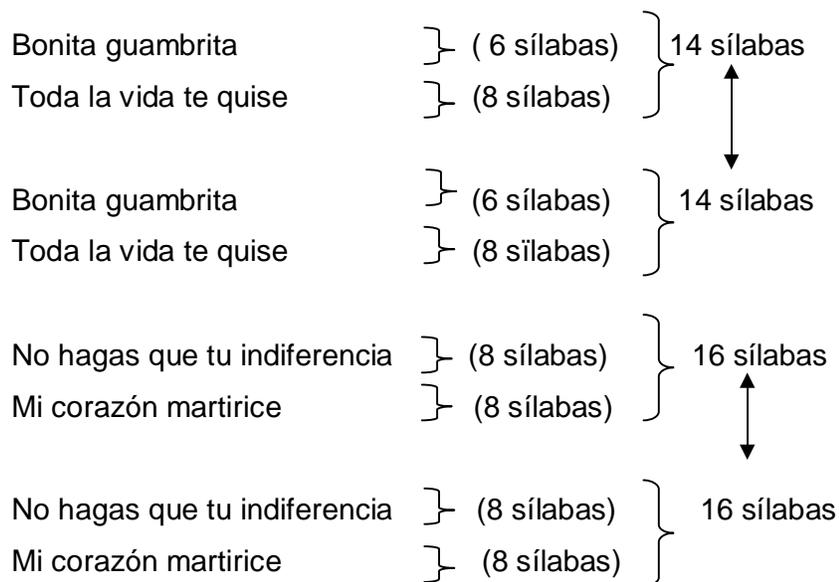
The musical score is presented in three staves. The first staff is the Intro, marked 'Allegro' and 'INTRO', with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It consists of four measures of a single melodic motif, each marked with a percentage symbol (%). The second staff is the first verse (A), starting with a key signature change to Bb. It consists of eight measures of a melodic phrase with lyrics: 'Bo ni ta guam bri ta To da la vi da te qui se Bo ni ta guam bri ta To da la vi da te qui se Nohagas que'. The third staff continues the verse with lyrics: 'tuin di fe ren cia Mi co ra zón mar ti ri ce Noha gas que tuin di fe ren cia Mi co ra zón mar ti ri ce'. Brackets and percentage symbols are used to indicate symmetrical divisions within the phrases.

Obsérvese que tanto en la Intro, que es una parte instrumental, como en el Verso, cantado, existe simetría entre los elementos, los mismos que como ya se ha analizado se distribuyen en parejas dentro de la forma. Así, la Intro se compone de cuatro veces la repetición de un motivo, doble también o divisible en dos, siendo estas cuatro repeticiones simétricas e iguales en duración. Nótese también, que lo mismo pasa en el verso cantado, es decir ambas semifrases son simétricas e internamente se dividen en partes que también lo son.

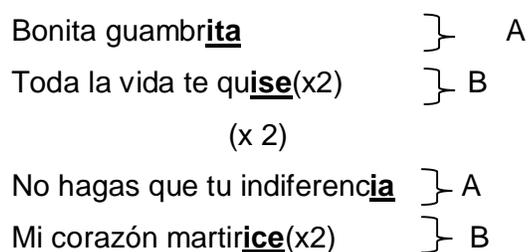
Esta estructura simétrica perfecta se da en los versos o partes que son múltiplos o divisores de ocho, es decir, diez y seis, cuatro, etc., o bien en las

formas cuyos números de compases son pares, las mismas que permiten que la dualidad y simetría se manifiesten de manera obvia y como resultado de la repetición de los motivos, tal como en el ejemplo anterior.

Es importante recordar que al tratarse de canciones, la voz y la letra juegan un papel muy importante y necesario de tener presente, por lo que se propone analizar la simetría de la letra del verso, recordando que cada par de líneas, que se repite, melódicamente, es la recapitulación también del motivo temático doble de la canción, lo cual genera como resultado una estructura en dos partes, cada una de las cuales se compone de dos partes simétricas, iguales en número de sílabas.



Adicionalmente, resulta interesante profundizar lo que pasa con los patrones o estructuras de rimas de los versos:



Obsérvese que el patrón de rimas AB AB es simétrico, además téngase presente que estos dos pares de líneas de los versos se repiten dos veces de manera exacta, lo cual también lo es.

Por otra parte, téngase presente que además de las rimas finales, o de las últimas sílabas de las líneas, es común encontrar rimas internas dentro de las líneas, como pasa en por ejemplo en la primera: “Bonita guambrita”. También es común que estas rimas internas sucedan en distintas líneas como es el caso del mismo fragmento: “Bonita guambrita”, “Toda la vida te quise”.

De este modo, la simetría juega un papel importante en la organización interna de los versos y sus partes, como además se muestra en el siguiente ejemplo del primer verso del pasillo “Tus ojeras” de Carlos Brito.

(a tempo)

Has taal tas ho ras lle vo Mie rran za no che rie ga Me si guen tus re cuer dos Co mo gri ses ro me ros

Yun per fu me de lu na En la sen da se rie ga Y son co mo pu pi las Le ja nos los lu ce ros

(a tempo)

Tual ma si gue con mi go So mos en el ca mi no A ca so sin sa ber lo Dos i gua les via je ros

Tu so la cal mar pue des Mi sed de pe re gri no Y so lo me per fu man Tus bla cos jaz mi ne ros

Nótese que este verso es más largo que el anterior, ya que tiene 32 compases, no obstante, y como se ha manifestado, este es un número par, múltiplo de ocho, lo cual favorece a que la dualidad simétrica sea perfecta. También téngase en cuenta cómo la melodía se construye con, principalmente,

la repetición rítmica del motivo temático de dos compases, que forma cada línea de la letra de la canción, con variantes pequeñas del punto de vista rítmico, o melódico, mas siempre manteniendo la idea central de motivo temático. Así, se pueden encontrar diferencias como el reemplazo de dos corcheas por una corchea con punto y una semicorchea u otras variantes rítmicas que no alteran la simetría del número de sílabas (o notas) de los motivos, los mismos que tienen la misma duración, de dos compases en este caso. De esta forma, el verso analizado se compone de dos partes internas de ocho líneas de texto cada una, las mismas que tienen siete sílabas, es decir son simétricas entre sí, y presentan las siguientes estructuras de rimas finales.

Hasta altas horas <u>llevo</u>	} A	}	}
Mi herranza noche <u>riega</u>	} B		
Me siguen tus recu <u>erdos</u>	} A		
Como grises rom <u>eros</u>	} A		
Y un perfume de <u>luna</u>	} C	}	
En la senda se <u>riega</u>	} B		
Y son como pup <u>ilas</u>	} X		
Lejanos los luc <u>eros</u>	} A		
Tu alma sigue con <u>migo</u>	} D	}	
Somos en el cam <u>ino</u>	} D		
Acaso sin sab <u>erlo</u>	} A		
Dos iguales viaj <u>eros</u>	} A		
Tú sola calmar <u>puedes</u>	} Y	}	
Mi sed de peregr <u>ino</u>	} D		
Y sólo me perfu <u>man</u>	} C		
Tus blancos jazmin <u>eros</u>	} A		

Contémplese que en las estrofas 1 y 3 las estructuras son simétricas y con los patrones de rimas ABAB y AABB, respectivamente, y en las estrofas 2 y 4 que aparentemente no tienen una estructura de rimas internamente tienen rimas con líneas de las otras estrofas, así la rima final “A” aparece siete veces repartidas en las cuatro estrofas del verso, mientras que “B” y “C”, dos veces cada uno, “D” tres veces, cuando “X” y “Y” no se repiten. Esto sucede de la siguiente manera dentro de los treinta y dos compases del verso y las diez y seis líneas de verso.

Primera estrofa Línea 1 Rima A	Línea 2 Rima A	Línea 3 Rima B	Línea 4 Rima A
Segunda estrofa Línea 5 Rima C	Línea 6 Rima B	Línea 7 Rima X	Línea 8 Rima A
Tercera estrofa Línea 9 Rima D	Línea 10 Rima D	Línea 11 Rima A	Línea 12 Rima A
Cuarta estrofa Línea 13 Rima Y	Línea 14 Rima D	Línea 15 Rima C	Línea 16 Rima A

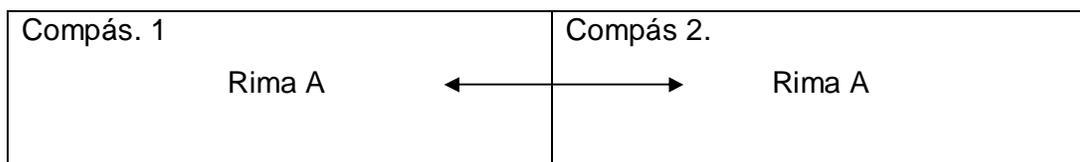
Obsérvese que la simetría y los patrones de rimas son cuidados entre estrofas, es decir, por ejemplo, que todas las estrofas terminan con la rima “A”, y que esta es la primera rima en aparecer, o como en el caso de la rima “D” que se encuentra en las líneas 10 y 14, que ocupan lugares análogos en la forma.

Así mismo, resulta interesante contemplar cómo el principio de las rimas se da tanto en líneas de versos adyacentes dentro de la forma, tanto en sentido horizontal (a línea seguida de la letra), vertical (línea análoga o que ocupa el mismo lugar dentro de la estructura de las estrofas), y también en diagonal (en el cuadro de la estructura del verso), como se expone a continuación partiendo del análisis de la rima "A", que es la que más aparece en el mismo verso analizado

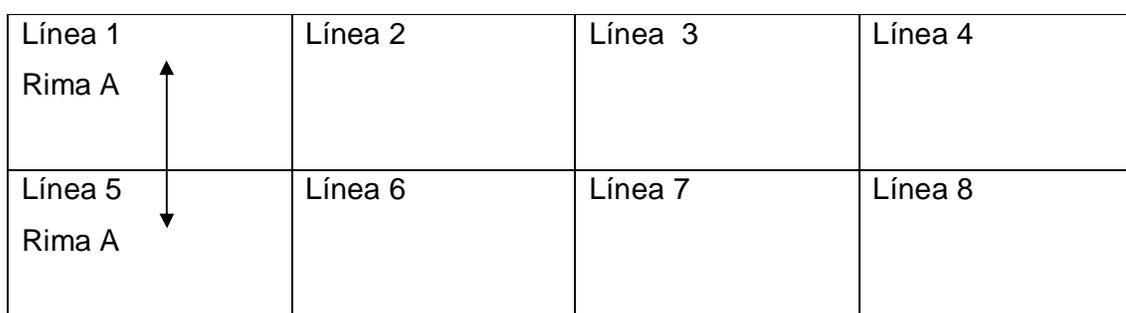
Primera estrofa Línea 1 Rima A	Línea 2 Rima A	Línea 3 Rima B	Línea 4 Rima A
Segunda estrofa Línea 5 Rima C	Línea 6 Rima B	Línea 7 Rima X	Línea 8 Rima A
Tercera estrofa Línea 9 Rima D	Línea 10 Rima D	Línea 11 Rima A	Línea 12 Rima A
Cuarta estrofa Línea 13 Rima Y	Línea 14 Rima D	Línea 15 Rima C	Línea 16 Rima A

Entonces, y a manera de conclusión, las rimas finales, es decir entre las últimas sílabas de las líneas, se pueden presentar de las siguientes maneras:

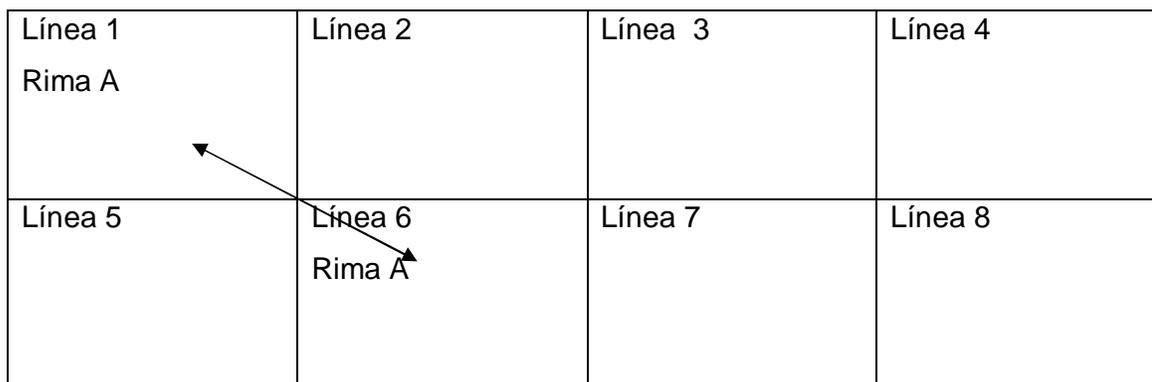
- **Horizontal:** Entre líneas continuas de la letra.



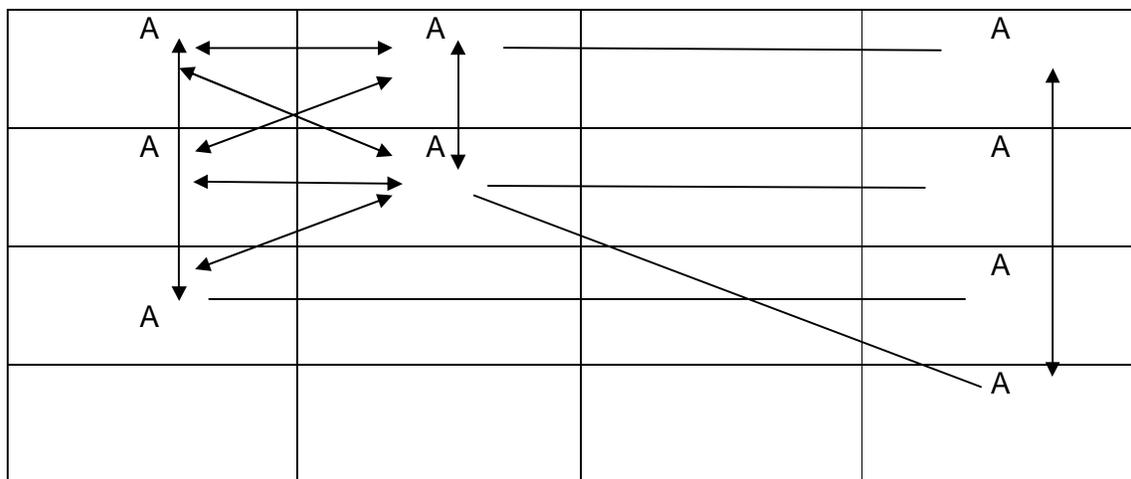
- **Vertical:** Entre líneas que ocupan el mismo lugar dentro de las estructuras de las estrofas.



- **Diagonal:** Entre líneas alternas y en distintas estrofas.



Estas relaciones entre la estructura y las rimas pueden darse entre dos líneas de la letra, como en estos ejemplos, o entre más, tres, cuatro, o incluso pueden aparecer, bien sea en sentido horizontal, vertical o diagonal, pero saltando uno o más cuadrados de la forma, como se ejemplifica seguidamente con las líneas sin cabeza de flecha:



De este modo, los patrones de rimas, la simetría de los motivos de las melodías y la forma de los versos están íntimamente relacionados entre sí. Recuérdese, además, que las rimas no solamente se presentan en las sílabas finales de los versos, sino que es usual encontrarlas internamente, en una sola línea o entre líneas. Téngase presente, también, que existen tanto casos simétricamente perfectos, como imperfectos, unos en los que se repite más elementos y otros en los que hay un mayor nivel de variación tanto en la construcción de los motivos de las melodías como en las letras y sus estructuras, con o sin repeticiones, y demás que ha sido analizado previamente. Es decir, que la simetría se presenta de manera simple en varias obras y también con variantes, como ha sido explicado previamente, pueden existir obras que varíen el número de compases, líneas de verso y demás, no obstante siempre la simetría está presente en alguna medida. Además, el entender los principios de la simetría, visualizarla y analizarla en estos ejemplos, en los cuales se manifiesta de manera explícita, permite un acercamiento al discernimiento, estudio y entendimiento de aquellas piezas asimétricas o de simetría alterada, aunque, como se ha evidenciado en las obras analizadas previamente, siempre presentarán algún o algunos elemento de simetría.

De este modo, se concluye esta parte del análisis y se procede a continuar con lo referente a los giros armónicos y las texturas características.

3.2.- Giros armónicos, cadencias y texturas características

Para redactar esta parte del texto de la investigación se ha dividido el análisis en tres partes:

- 3.2.1.- Análisis armónico
- 3.2.2.- Consideraciones sobre los datos del análisis armónico
- 3.2.3.- Texturas características

3.2.1.- Análisis armónico

Para empezar a abordar este aspecto resulta un buen punto de partida hacer explícito en este texto que las piezas analizadas, todas ellas, están en tonalidad menor, lo cual es característico de la canción popular tradicional ecuatoriana, no sólo de los ritmos contemplados en este trabajo, sino también de otros, entre los diversos que posee la tradición musical popular nacional. Sin embargo, es importante decir, también, que existen excepciones, claro está, y hay algunas piezas o ritmos que se desarrollan en tonalidad mayor, o partes de obras, como sucede en el pasillo “Tus ojeras” de Carlos Brito, que se analizará más adelante en esta parte del texto, y en el cual el segundo verso presenta un contacto momentáneo con la tonalidad mayor directa (en el contexto menor de la obra). Es decir, son más los casos de canciones en tonalidades menores que en mayores, como se hace evidente en los datos que serán expuestos en esta investigación seguidamente.

Para ello, esta parte del análisis y el texto propiamente dicho que lo conforma, se concentran a analizar los datos extraídos de las piezas transcritas, con el afán de lograr ser objetivos con aspectos de la composición musical de estas obras, para poder aprender y crear o re – crear arte con estos conocimientos. De modo que los datos armónicos que se exponen a continuación deben considerarse verdades ampliables en futuros estudios, no obstante a lo cual sí constituyen un buen punto de partida para analizar la armonía de los ritmos populares en cuestión, pues muchas obras presentan

cadencias características, similares entre ellas, entre obras del mismo ritmo e incluso de diversos ritmos, como se analizará más adelante en este trabajo.

Para poder profundizar en el análisis, a continuación se exponen las formas armónicas de las canciones contempladas en esta investigación, con cifrado funcional, es decir, no los acordes, sino los grados tonales de dichos acordes en cada una de sus partes. Para este efecto se utiliza el siguiente recurso de escritura, en que cada cuadro de la tabla es un compás de la forma, como se ejemplifica a continuación.

Compás 1	Compás 2	Compás 3	Compás 4
Compás 5	Compás 6	Compás 7	Compás 8
Compás 9	Compás 10		

Es decir, la lectura de los compases se da en sentido horizontal con dirección horaria, tal como en la lectura de un chart o partitura, hasta cumplirse la estructura de cuatro compases (u ocho, en las obras cuya extensión lo requiera), luego, se pasa al siguiente sistema en donde pasa lo mismo, etc. Además, como se observa en el ejemplo, para las estructuras que no tengan la simetría perfecta de los ocho compases (o múltiplos de cuatro), se las analiza como fragmentos de estructuras perfectas de cuatro compases, en una nueva línea que no altere el principio de simetría analizado previamente. Además, los datos serán expuestos por partes separadas, Intros, Versos, etc. con el objetivo de alcanzar un mayor nivel de claridad en la observación de los datos que se exponen seguidamente.

3.2.1.1.- “Al amanecer “ (Capishca de Víctor Veintimilla)

- Intro = Interludio

I-	%
----	---

- Verso A

I - bVI	% bIII	I - bVI	% bIII
I- bIII	%	I- bIII	%

- Verso B

I- bIII	%	I - bIII	%
I - bVI	% bIII	I - bVI	% bIII
I- bIII	%	I - bIII	%

3.2.1.2.- “Desdichas“ (Capishca de Luis Sánchez)

- Intro

I-	%	%	%
----	---	---	---

- Verso A

bVI	%	IV-	I- I (V/IV-)
IV- bVI	%	IV- bII	I-

- Interludio

I-	%
----	---

- Verso B

bVI	%	IV-	I- I (V/IV-)
IV- bVI	%	IV- bII	I-

3.2.1.3.- “Ele la mapa señora“ (Capishca tradicional)

- Intro = Interludio

I-	%	%	%
----	---	---	---

- Verso A

I- bVI	IV-	I- bVI	IV-
I- I7 (V7/IV-)	IV-	I- I7 (V7/IV-)	IV-

- Verso B

I- bVI	%	%	%
bVI	IV-	I- I7 (V7/IV-)	IV-

3.2.1.4.- “La vuelta del chagra“ (Capishca de Gonzalo Benítez)

- Intro = Interludio

I-	%
----	---

- Verso A

I -	bIII	%	I-	% bIII	%	I-
I -	bIII	%	I-	% bIII	%	I-

- Verso B

bVI	%	%	%				
bVI	bIII	%	I-	%	bIII	%	I-

3.2.1.5.- “Bonita guambrita“ (Saltashpa de Luis Valencia)

- Intro = Interludio

I-	%	%	%
----	---	---	---

- Verso A

bVI	VI-	%	I-	bVI	IV-	%	I-
IV -	%	I-	IV-	%	I-		

- Verso B

bVI		%		%		%	
bVI	IV-	%	I-	I7(V7/IV-) IV-		%	I-

3.2.1.6.- “Las cinco de la mañana“ (Saltashpa de Gerardo Obando)

- Verso A

bVI		%		bIII		%	
bIII	V	I-	V				

- Interludio

I-	V	I-	V	I-
----	---	----	---	----

- Verso B

V7		I-		V7		I-	
bVI		%		bIII		%	
bIII	V	I-	V				

3.2.1.7.- “Negra del alma“ (Albazo de Benjamín Aguilera)

- Intro = Interludio

I-	%
----	---

- Verso A

I -	bIII	V7	%
V7	bIII	I-	%
I -	bIII	V7	%
V7	bIII	I-	

- Verso B

bVI	%	bIII	bVI	%	bIII
bIII	V7	I-	bIII	V7	I-

3.2.1.8.- “Amor imposible“ (Albazo de Luis Valencia)

- Intro = Interludio

I-	%
----	---

- Verso A

bVI	%	bIII	%	V7	I -	bIII
bIII	%	I-	%	bIII	%	
bIII	I-					

- Verso B

V7	%		%		%
V7	bIII		V7	I-	bIII
V7	I-				

3.2.1.9.- “No quisiera adorarte“ (Albazo de José María Paz)

- Intro = Interludio

V7	I-	V7	I-	V7	I-	V7	I-
----	----	----	----	----	----	----	----

- Verso A

I -	bVI	V7	%		%	I-
bIII	bVII (V/bIII)	bIII	I -	V7	%	I-
bVI	V7	%	I-			

- Verso B

bVI	%	V7	%	%	I-
bVI	%	bIII	bVII (V/bIII)	%	bIII
V7	%	I-			

3.2.1.10.- “Apostemos que me caso” (Albazo de Rubén Uquillas)

- Intro = Interludio

I-	%	
----	---	--

- Verso A = Verso A' (distinta melodía y letra)

I -	%	V	%
I -	V	I -	V

- Verso B 1

bVI	%	bIII	bVI	%	bIII
bIII	V	I-	bIII	V	I-

- Verso B2

IV-		bVI	bIII	%	V7	I-	
bVI	bIII	bVI	bIII	V7	I-	V7	I-
V7	I-	V7	I-	%			

- Verso A''

I-		%	V	%		I-	
V7		I-		V7		I-	

- Verso Final

I-	V	I-	IV-				
IV-	bVI	bIII	V7	I-			
bVI	bIII	bVI	bIII	V7	I-		
V7	I-	V7	I-	V7		I-	

3.2.1.11.- “Leña verde“ (Tonada de Luis Valencia)

- Intro = Fragmento final del verso A (mitad)

bIII	%	V7	I-	bIII	%	V7	I-
------	---	----	----	------	---	----	----

- Interludio

I -	%	%	V7	I -
-----	---	---	----	-----

- Verso A

bVI	%	%	bIII	bVI	%	%	bIII
bIII	%	V7	I -	bIII	%	V7	I -

- Verso B

V	I -	V	I -	V	I -	V	I -
bIII	%	V	I -	bIII	%	V	I -

3.2.1.12.- “Ojos azules“ (Tonada de Rubén Uquillas)

- Intro = Fragmento final del verso A (mitad)

bIII	%	V7	I -	bIII	%	V7	I -
------	---	----	-----	------	---	----	-----

- Interludio

I -	%	%	%
-----	---	---	---

- Verso A

I -	bIII	V7	I -	%	bIII	V7	I -
bIII	%	V7	I -	bIII	%	V7	I -

- Verso B

bVI	bIII	V7	I -	bVI	bIII	V7	I -
bIII	%	V7	I -	bIII	%	V7	I -

3.2.1.13.- “Acuérdate de mí” (Pasillo de Luis Valencia)

- Intro

(silencio)	bIII	V7	I -	%	bIII	V7	I -
------------	------	----	-----	---	------	----	-----

- Verso A

I -	%	% bVI	V	%	%	%	I -
I -	I7 (V7/IV-)	%	IV-	%	II (V/V)	%	V
V	bIII	V7	I -				

- Interludio 1

V7	I -						
----	-----	----	-----	----	-----	----	-----

- Interludio 2

V7	I -	V7	I -
----	-----	----	-----

- Verso B

I -	bVI (IV/bIII)	bVII (V/bIII)	bIII	% I7 (V7/IV-)	IV-	bVII (V/bIII)	bIII
bIII	V7	%	I -	%	II (V/V)	%	V
V	bIII	V7	I -				

3.2.1.14.- “Tus ojeras“ (Pasillo de Carlos Brito)

- Intro = Interludio

I -	V7	%	I -	I7 (V7/IV-)	IV-	V	I -
-----	----	---	-----	----------------	-----	---	-----

- Verso A

V	I -	V7	I -	I7 (V7/IV-)	IV-	I7 (V7/IV-)	IV-
IV-	V	%	I -	%	bVI	%	V

V	I	% bII dim (VII dim)	II-	%	V	IV V	I
I	VI7 (V7/II-)	%	II-	%	V	V7	I -

- Verso B

(silencio)	V	%	I -	%	bVI	%	%	I7 (V7/IV-)	IV-
IV-	bIII	V7	I -	V7	I -	I7 (V7/IV-)	IV-		
V7	%	%	I -	%	bIII	V	I -		
I -	V	%	I -	%	bIII	V7	I -	%	

Cualquiera de estas formas armónicas pueden considerarse características de los diversos ritmos, algunas de las cuales presentan ciertos giros armónicos o cadencias comunes, pero que por sí mismas constituyen un universo propio de análisis y ejemplos claros de cómo se estructura una canción popular ecuatoriana en cuanto a su forma armónica. A continuación, con el objetivo de especificar en este texto algunas consideraciones relevantes a tener en cuenta composicionalmente, se procede a referirse a ellas de manera resumida en los siguientes párrafos.

3.2.2.- Consideraciones sobre los datos del análisis armónico

Esta parte del análisis busca reconocer y hacer explícitas ciertas sonoridades generadas por giros característicos o cadencias usuales de los diversos ritmos analizados. Con este fin, a continuación se exponen algunos patrones armónicos que aparecen en las obras analizadas y en los cuadros previamente expuestos sobre su estructura armónica. Es importante hacer hincapié, en que estos datos e ideas expuestas a continuación obedecen al análisis de las piezas transcritas en esta investigación, y que deben considerarse aumentables o posibles de ser profundizados o enriquecidos por futuras investigaciones. Es decir, existirán más cadencias características en otras piezas de estos mismos ritmos y de otros más de la literatura musical popular ecuatoriana, y los datos expuestos a continuación de ninguna manera buscan ser, pretenden, ni deben considerarse como los únicos, sino como una pequeña parte de un todo inmenso abierto a ser investigado, que es la canción popular del Ecuador. Estos datos, se fundamentan expresamente en las transcripciones de los temas y los contextos y objetivos de esta investigación de carácter composicional, que busca la aplicación en la composición de canciones de los conocimientos adquiridos más que la teorización sobre ritmos o algún asunto similar.

De este modo, en los siguientes párrafos se alude a ciertos giros armónicos o cadencias que en esta investigación se han encontrado como característicos y que generan las sonoridades de las canciones investigadas. Se sugiere acompañar el estudio del siguiente fragmento con los cuadros anteriormente expuestos o con los charts transcritos como parte de esta investigación.

3.2.2.1.- Cadencia bIII, I-

Presente en diversos ritmos como capishcas, albazos, entre otros, se caracteriza por la función resolutive del tercer grado de la escala menor natural, que es un acorde mayor, antecediendo a la tónica menor. Esta

cadencia puede notarse en obras como: “Al amanecer” (capishca), “La vuelta del chagra” (capishca), “Amor imposible” (albazo), entre otras. Además, existen casos como el de “Negra del alma” (albazo) en que la cadencia se forma por los acordes: V7, bIII, I-, es decir la dominante real de la tonalidad (V7) no resuelve a la tónica, sino al bIII, el mismo que funciona como acorde de resolución hacia el primer grado, creando la sonoridad característica de esta cadencia. Hay otros casos en que el bIII se encuentra precedido por el bVI, es decir: bVI, bIII, I-.

3.2.2.2.- Cadencia bIII, V7, I-

La misma que se manifiesta en canciones de diversos ritmos como albazos, pasillos, saltashpas, tonadas, entre otros. Esta cadencia se caracteriza por la presencia del bIII como un acorde subdominante, no resolutivo, sino que prepara la cadencia antecediendo a la dominante (V7), la misma que resuelve al primer grado menor. Este giro armónico conclusivo es de los más usuales y se puede observar en obras como: “Las cinco de la mañana” (saltapshpa), “Amor imposible” (albazo), “No quisiera adorarte” (albazo), “Apostemos que me caso” (albazo), “Leña verde” (tonada), “Ojos azules” (tonada), “Acuérdate de mí” (pasillo), “Tus ojeras” (pasillo), entre otros. Esta cadencia, suele aparecer con las siguientes variantes:

- **bIII, V7, I-** : (normal)
- **bVI, bIII, V7, I-** : (con bVI preparando la cadencia)
- **bVII o bVII7, bIII, V7, I-** : (con bVII que es el quinto grado o dominante del bIII)

3.2.2.3.- Cadencia bVI, IV-, I-

Característica de capishcas y saltashpas, la misma que inicia en el sexto grado de la escala menor, que es un acorde mayor, luego el IV- que resuelve al I-, creando la sonoridad característica de esta cadencia y estos ritmos. Como ejemplos de obras en las que aparece este giro armónico

tenemos a “Desdichas” (capishca), “Ele la mapa señora” (capishca), “Bonita guambrita” (saltashpa), entre otras.

3.2.2.4.- Pedales en el bVI

Como se ha manifestado, el bVI funciona usualmente como un acorde que prepara la cadencia, bien sea hacia el bIII, V7, I-, o bien, hacia el IV-, I-. Así, existen obras en las que esta preparación cadencial que inicia en el bVI se hace mediante un pedal de varios compases, dos, tres hasta cuatro. Esto se puede observar generalmente en los segundos versos, creando un contraste entre el color mayor del bVI, con el contexto menor de la canción en general, pero que ha sido expuesto por el verso A. Como ejemplo de eso obsérvese los casos del segundo verso de “Ele la mapa señora” (capishca), o de “La vuelta del chagra” (capishca), entre otras obras. Además existen casos en que hay pedales sobre otros grados, como en “Amor imposible” (albazo), en cuyo segundo verso hay un pedal sobre el V7, que luego resuelve no a la tónica sino al bIII.

3.2.2.5.- Resolución por semitono descendente bII, I-

Esta resolución hacia el primer grado menor se caracteriza por la presencia de un acorde de paso antes de este, la misma que suele darse dentro de una cadencia desde el IV-. Es decir: bVI, IV-, bII, I-, como sucede por ejemplo en “Desdichas” (capishca) y matiza armónicamente con un color peculiar. Este tipo de resoluciones por medio tono descendente, a manera de acordes de paso, pueden encontrarse hacia el V-, a través del bVI, es decir con la semicadencia: bVI, V-, la misma que puede servir para modular hacia el V-.

3.2.2.6.- Giro I7, IV-, posterior a una cadencia al I-

Es usual en ritmos como capishcas, saltashpas y pasillos, en los que luego de una cadencia hacia el I- aparece el I7 como conector, es decir con función de dominante secundaria, hacia el IV-. Esto puede observarse en

obras como: “Desdichas”(capishca), “Ele la mapa señora” (capishca), “Bonita guambrita” (saltashpa), “Acuérdate de mí” (pasillo), “Tus ojeras” (pasillo).

3.2.2.7.- Otras dominantes secundarias, acordes de paso o conectores armónicos

Lo cual sucede en los pasillos, pues los otros ritmos se caracterizan por un color y contexto armónico más simple y con menos acordes. Esto se hace evidente en los charts de los pasillos transcritos para este trabajo, “Acuérdate de mí” y “Tus ojeras”, obras en las cuales existen dominantes secundarias no sólo hacia el IV-, sino hacia el, II-, V, bIII, además de conectores armónicos compuestos, como IV/bIII, V/bIII, bIII, es decir un IV, VI, I, u otros acordes distintos, como disminuidos en función dominante, tal y como sucede en “Tus ojeras”, en el compás 19 del verso A, que hay un bII dim que resuelve luego al II-, que crea un conector armónico II-, V que luego resuelve a la tónica (mayor) a través de otro conector IV, V, I.

3.2.2.8.- Repetición sucesiva de la resolución V, I-, V, I-

Lo cual aparece como finalización de versos o también en los interludios instrumentales en diversos ritmos como saltashpas, albazos, tonadas, pasillos, entre otros. Como ejemplos se pueden observar las obras: “Las cinco de la mañana” (saltashpa), “No quisiera adorarte” (albazo), “Apostemos que me caso” (albazo), “Leña verde” (tonada), “Acuérdate de mí” (pasillo), etc.

3.2.2.9.- Interludios e Intros sobre pedales en el I-

Es muy usual en ritmos como capishcas, saltashpas, tonadas, y albazos, que los intros o interludios (de dos o cuatro compases) se den sobre un colchón armónico sobre el primer grado (menor). Esto se puede apreciar en obras como: “Al amanecer”, “Desdichas”, “Ele la mapa señora”, “La vuelta del chagra” (capishcas), “Bonita guambrita” (saltashpa), “Negra del alma”, “Amor imposible”, “Apostemos que me caso” (albazos), “Leña verde”, “ojos azules” (tonadas), entre otros.

De esta manera, y una vez expuesto lo anterior, se concluye esta parte del análisis y se procede a abordar el último punto a tratarse en este capítulo, el mismo que hace alusión a las texturas características de estas obras musicales.

3.2.3.- Texturas características

Las canciones estudiadas en esta investigación, todas ellas, presentan texturas esencialmente homofónicas, con cierto grado de complejidad, pues en las mismas se presentan tres planos sonoros, que son:

3.2.3.1.- Melodía principal
3.2.3.2.- Melodías secundarias
3.2.3.3.- Acompañamiento

Seguidamente se hace alusión a estos elementos y ciertas características de su tratamiento dentro de las texturas de las canciones populares ecuatorianas que han sido analizadas.

3.2.3.1.- Melodía principal

Son melodías simples, formadas generalmente por notas de los acordes y divisiones simples del pulso rítmico y los tiempos del compás, las mismas que tienen un desarrollo simétrico, dual y basados en la repetición de motivos temáticos, como ha sido explicado en las páginas anteriores de este capítulo. Por otra parte, estas melodías principales, aparecen generalmente duplicadas, es decir hay dos voces, las dos que ejecutan los cantantes del Dúo y lo cual es característico de este estilo interpretativo, arreglístico y composicional de este tipo de canciones populares. De esta manera, la

melodía principal se encuentra duplicada y estas dos voces son consideradas como un solo elemento dentro de la textura, pues la una depende de la otra, no es independiente como en el caso de las voces de una fuga o similares, sino que ambas presentan idéntica figuración rítmica, un dibujo melódico similar, la segunda voz, más grave, existe en función de la primera voz y depende de aquella y la armonía, más que de su propio desarrollo melódico independiente, y comparten la misma letra y la misma rítmica, es decir son una sola melodía, pero reforzada armónicamente, que no cumple sólo una función temático – melódica, sino, y como consecuencia, también armónica, como se ejemplifica seguidamente en el primer verso del albazo “Apostemos que me caso” de Rubén Uquillas.

The musical score consists of three systems. The first system (measures 1-6) shows the two voices with lyrics: "Nohay co ra zón... Co moel mi o lin da pa raa mar Que su frey ca lla... Con las pe nas lin da que le". The second system (measures 7-11) continues the lyrics: "das Da le que da _le da _le no más Que ya ma ña _na no _me ve rás Da le que da _le da _le no más Que ya ma ña na no _me ve". The third system (measures 12-13) is an interlude with the lyrics "ras que". Chord symbols E-7 and B-7 are placed above the notes in the first two systems. The key signature is two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 6/8.

Obsérvese que, como ya se ha expresado, la segunda voz, la inferior, es dependiente de la primera y tiene un carácter fuertemente armónico, así si la melodía principal (la superior) empieza con la 5ª del acorde, como es el caso del ejemplo anterior, la segunda voz lo hará en la 3ª del acorde y existirá entre ellas un intervalo de tercera, como se muestra en el mismo ejemplo. De la misma manera, si la voz superior hace la Fundamental, la segunda hará la quinta, y las separará una cuarta, como también se muestra en el fragmento citado, en los tiempos finales el segundo compás. O, si la melodía principal hace la 3ª del acorde, la segunda voz hará la Fundamental, como pasa en el primer tiempo del cuarto compás de la cita de “Apostemos que me caso”. También, existen notas de paso, movimientos paralelos en intervalos de terceras, entre otros movimientos propios de cada melodía en particular, pero siempre sobre este principio de relación armónica entre las dos voces protagonistas del dúo.

Así, la melodía principal es doble, está duplicada, tanto en las partes cantadas como en las partes instrumentales, lo cual genera un color melódico, armónico y tímbrico característico, no solo de las interpretaciones de Benítez y Valencia, sino de numerosos dúos de música ecuatoriana de aquella época y hasta nuestros días, siendo esto un elemento explotable del punto de la composición de nuevas canciones que busquen re –crear sonoridades tradicionales ecuatorianas, tal y como se ha realizado en los experimentos artísticos y las obras compuestas como parte de este trabajo de investigación, los cuales se abordarán más adelante en este texto. Finalmente, concluyendo esta idea, y antes de avanzar, resulta oportuno recordar que este principio de dualidad ha estado presente no solo en el manejo de las voces principales, sino en toda la concepción de la forma, incluyendo las Claves de Acompañamiento y todos los aspectos analizados previamente en este capítulo.

3.2.3.2.- Melodías secundarias

Además de las dos voces principales, las de los cantantes, o instrumentos melódicos que ejecuten las melodías del canto en partes de temas con repeticiones instrumentales de los versos, existen otras melodías distintas a estas, pero que no tienen un carácter protagonista o de primer plano dentro de la textura, sino que son secundarias, a veces con colchones armónicos o incluso silencios, y con breves motivos melódicos que interactúan con la melodía principal del canto, es decir, a manera de improvisaciones o *fills* (rellenos) que funcionan como un complemento de la melodía cantada, y como es característico de la canción popular universal y este tipo de textura homofónica compleja. Estas melodías, que usualmente son improvisadas y varían entre intérpretes e incluso entre interpretaciones distintas de los mismos ejecutantes, tienen un segundo plano dentro de la textura, tras el primero de la melodía principal, y aparecen en los Versos, ejecutadas por los diversos instrumentos melódicos que conforman las agrupaciones de cámara de que grabaron estas versiones junto a Benítez y Valencia. En ellas, suelen ser

recurrentes los siguientes instrumentos para ejecutar estas melodías secundarias.

- Guitarra 1 (“punteados”)
- Piano
- Vientos madera (clarinetes, flautas)
- Vientos metales (saxofones, trompetas)
- Acordeón
- Entre otros.

De este modo, aquel segundo plano dentro la textura es característico de la canción popular ecuatoriana, de estos temas y ritmos contemplados en esta investigación, como de otros distintos. Usualmente los formatos de cámara característicos de estas interpretaciones, se reducen hasta el trío tradicional, integrado por: Guitarra 1 (punteados), Guitarra 2 (acompañamiento, y segunda voz), y voz 1, formato que conserva el elemento de las melodías secundarias en la primera guitarra, la misma que juega e improvisa alrededor de la melodía principal y sobre la base del acompañamiento de la segunda. De este modo, aún en los formatos más pequeños y reducidos, se mantiene el principio de textura homofónica compleja, y los tres planos característicos que se han analizado.

3.2.3.3.- Acompañamiento

Este elemento de la textura, ya ha sido estudiado en el primer capítulo de este trabajo, en el cual se hizo alusión a las Claves Rítmicas de Acompañamiento, identificando las de los diversos ritmos y abordando aspectos importantes, tanto de las Claves Rítmicas, como de los acompañamientos como tal, sus elementos internos, instrumentos que los ejecutan y demás asuntos pertinentes para el estudio compositivo.

De esta manera, una vez que se ha hecho referencia a estos aspectos importantes, desde el punto de vista de la composición musical, de las canciones y ritmos investigados, se cierra este capítulo y con ello esta parte de

la investigación, referente al análisis de este grupo de piezas grabadas por Benítez y Valencia, para dar paso a la presentación de las obras de propia autoría compuestas como parte de este proyecto, en las cuales se han empleado varios de estos juicios de análisis de composición musical que han sido abordados en esta investigación, con el objetivo de experimentar con las sonoridades tradiciones y re –crear canciones con ellas y otros recursos de música universal clásica y popular contemporánea.

4.- Capítulo IV: Aplicación práctica composicional: Obras compuestas como parte de esta investigación

Este capítulo, el último del Desarrollo del Tema de esta investigación, tiene como objetivo presentar las obras musicales que se han compuesto como parte de este proyecto, las mismas que son canciones en cuya composición no se ha pretendido repetir de manera exacta las estructuras de las canciones previamente analizadas, ni ser rígidos repitiendo formatos instrumentales, formas características, u otro medio expresivo musical alguno, sino que más bien se ha pretendido experimentar sobre la base de estos conocimientos adquiridos durante el proceso de investigación, tomando como referencia y empleando ciertos patrones de los analizados previamente y buscando componer, con libertad creativa, obras que evoquen estas sonoridades, que nazcan del estudio de los ritmos populares tradicionales ecuatorianos y que incorporen, en su realización, recursos musicales universales de composición, orquestación, armonía, contrapunto, *songwriting*, etc., en base, claro está, a los objetivos estéticos y expresivos propios de la subjetividad artística de quien ha realizado este trabajo y de un momento creativo y de búsquedas musicales particulares, en una etapa de finalización de estudios sobre música popular contemporánea, como parte de un proceso personal de búsqueda de lenguajes musicales y de experimentación composicional enfocado, en este caso, en la composición de canciones.

Resulta necesario hacer explícito que las obras compuestas son canciones por lo objetivos particulares y búsqueda específicas de lenguajes y de experimentación compositiva de quien las crea, no obstante los resultados del análisis previo sobre estos ritmos y canciones, que pudiera enriquecerse posteriormente con más temas y ritmos, también pudiera emplearse para la creación de otros géneros musicales distintos a la canción, bien sean instrumentales de corte popular, contemporáneo, camerista, sinfónico, etc., pues como se ha manifestado en la introducción de esta investigación, los caminos de experimentación compositiva en base a la investigación de las sonoridades populares tradicionales nacionales es vasto, además de por su propia riqueza y variedad, porque son escasos los estudios musicales de estas características alrededor de los saberes musicales populares nacionales, pues lastimosamente las academias de música del país no han sabido dar el valor y la profundidad que merece el estudio de las tradiciones musicales de nuestra cultura y entorno, y por lo que investigaciones y propuestas de experimentación artística como las que se plantean en este proyecto son muy necesarias y pertinentes para el desarrollo de la música ecuatoriana y nuestras nuevas maneras de sentirla y expresarla.

Seguidamente, con el objetivo de presentar las obras compuestas como parte de este trabajo, se exponen en este escrito, después de una breve introducción analítica de cada una de ellas, sus partituras, letras, y, en el DVD adjunto, en la carpeta “Anexos”, las audiciones de cada una de estas obras, como parte del “Anexo2_DemoNeochullas”, pues “Neochullas” es el nombre que se le ha dado al proyecto musical que se desprende de esta investigación, para su operativización, integrando un grupo con músicos que ejecuten estas partituras, permitiendo organizar conciertos, presentaciones, grabaciones y publicaciones en medios de difusión y/o sitios web, como parte de una futura etapa, de implementación de este proyecto de investigación y composición musical.

Es necesario recalcar el hecho de que los audios que integran el demo adjunto a este trabajo son maquetas referenciales de estas obras, las mismas que se han realizado dada la importancia de la audición como parte de la presentación de un trabajo de naturaleza musical, como este, mas no deben considerarse estas grabaciones como productos finales, pues son simplemente referencias sonoras creadas con recursos caseros para los efectos de este trabajo. Estas audiciones han sido logradas integrando grabaciones de audio de instrumentos reales e instrumentos MIDI producidos mediante software especializado, y han sido desarrolladas por quien realiza este proyecto, y masterizadas por el estudiante de Producción Carlos Mejía.

Además, es prudente señalar que durante el tiempo de ejecución de esta investigación ya se han llevado a cabo ensayos con músicos y algunas grabaciones de varios instrumentos en diversos temas, para lo cual ha sido necesario e imprescindible el cumplimiento de esta primera etapa, de investigación, discernimiento, composición, realización de arreglos, versiones, partituras y las maquetas sonoras que se adjuntan a este escrito. No obstante, y dado que la meta de este trabajo, al ser un proyecto concebido desde la composición musical, ha sido investigar para componer música, sus partituras y letras, los audios adjuntos cumplen el objetivo esperado, el de brindar la referencia sonora necesaria de dichas composiciones musicales en este Trabajo de Titulación.

De este modo, continuando con el desarrollo de este escrito, y para presentar las partituras y letras de las obras, se expone a continuación una breve introducción analítica de cada una de ellas, en la que de manera sintética se hace referencia a aspectos importantes de composición y de la investigación que han sido tomados en cuenta para realizar estas composiciones. Entonces, se solicita escuchar el Demo de “Neochullas” revisando las siguientes partituras conjuntamente, en el orden dispuesto y de manera seguida, pues el Demo está pensado como un sólo *corpus*, y los contrastes internos entre los caracteres musicales, los tempos, ritmos, etc. de

las canciones también han sido tomados en cuenta en el momento de la composición de las obras y la disposición del orden de las mismas en el demo, el mismo que, reiterando, consta en el DVD adjunto a este texto, en las carpetas llamadas “Anexos” y “Anexo2_DemoNeochullas”.

4.1.- Neochulla

Esta canción está compuesta utilizando la Clave Rítmica de Acompañamiento del Albazo (en 12x8), también su rasgado de guitarra característico, con ciertas variantes a los de las piezas tradicionales analizadas, claro está, por las propias necesidades expresivas de esta obra y su lenguaje estético, en el cual se busca experimentar principalmente con la tímbrica y las texturas, incorporando instrumentos musicales diversos, de música popular contemporánea y ancestrales nacionales, e integrando el siguiente formato instrumental: Dos voces (cantantes), marimba, guitarra eléctrica, guitarra (rasgado), clavinet, bajo eléctrico, batería y maraca andina.

Esta obra presenta una exploración en las posibilidades de creación de canciones con texturas con un grado de complejidad algo mayor al característico tejido homofónico con tres planos sonoros que se ha estudiado anteriormente. En esta obra las texturas son más densas, la pieza ha sido orquestada manteniendo un *tutti* en los instrumentos acompañantes de inicio a fin, pues esa sonoridad específica ha sido la buscada y concebida para esta obra, siendo esto la intención de este tema en particular, mas no de otros expuestos más adelante. De este modo, existen diversos planos sonoros y elementos dentro de las texturas de esta pieza, cada instrumento ejecuta una melodía independiente, a manera de un contrapunto interno, el cual coexiste con la voz principal del canto, la misma que se encuentra duplicada, recreando la sonoridad característica del dúo, como en el caso de los intérpretes estudiados en los primeros capítulos de este trabajo, pero que a diferencia de aquellas obras, en esta existen secciones en las que se separan las voces, es decir, la habitual duplicación armónica que caracterizaba al tratamiento de la

melodía principal en las obras analizadas, y que ha sido empleado en varias partes de esta canción, se reemplaza, en ciertos otros momentos, por tejidos polifónicos con imitaciones y desarrollo independiente de ambas voces. No obstante es necesario apuntar, que al tratarse este tema de una canción, el desarrollo de la obra se da en torno a una melodía principal cantada, no es el desarrollo contrapuntístico o motivico el centro de búsqueda expresiva de esta pieza, sino que estos recursos han sido incorporados para enriquecer la composición de esta canción

Por otra parte, resulta importante apuntar que la armonía de esta pieza es totalmente simple, con el empleo de acordes pilares de la tonalidad de C-, el I-, IV-, V-, y también la Dominante o V7. Esta simpleza armónica coexiste en la complejidad de las texturas, las voces independientes de cada instrumento, en las mismas que usualmente aparecen melódicamente notas externas a las triadas a manera de notas de paso, retardos, bordaduras, etc. y que enriquecen la sonoridad total de la canción.

Adicionalmente, esta canción tiene una forma AAA, en que cada una de estas secciones se compone internamente de otras, así las tres A tienen Intro/Interludio, Verso y Pre – coro, mientras que en las dos últimas vueltas de la forma existe un Coro, lo cual es un recurso de *songwriting* que no es habitual de las canciones tradicionales, pero que ha sido empleado en esta canción con el fin de experimentar estética y composicionalmente a partir de los conocimientos adquiridos durante la carrera y la presente investigación.

Neochulla

Luis D. Rodriguez Pizarro

INTRO
Vivace

Violin 1
Violin 2
Mandolin
Guitar electric
Guitar (bajo)
Clarinet
Bass electric
Bass
Maracas

VERSO A

Violin 1
Violin 2
Mandolin
Guitar electric
Guitar (bajo)
Clarinet
Bass electric
Bass
Maracas

f Mi chulla era era Mi chulla re de Mi chulla i la otra Mi chullita e... de Mi chulla era era Mi chulla a... Mi chulla col era Mi chulla por dante.
mf Mi chulla era era Mi chulla re de Mi chulla i la otra Mi chullita e... de Mi chulla era era Mi chulla a... Mi chulla col era Mi chulla por dante.

(CORO)

Vi. 1
 in ascolto l'incanto della tua Quaresima in ascolto l'incanto della tua Quaresima

Vi. 2
 in ascolto l'incanto della tua Quaresima in ascolto l'incanto della tua Quaresima

Mand.
 Gr. Clav.
 Clav.
 Op. Flut.
 Sax.
 Mxi. Ans.

INTERLUDDO

Vi. 1
 in ascolto l'incanto della tua Quaresima in ascolto l'incanto della tua Quaresima

Vi. 2
 in ascolto l'incanto della tua Quaresima in ascolto l'incanto della tua Quaresima

Mand.
 Gr. Clav.
 Clav.
 Op. Flut.
 Sax.
 Mxi. Ans.

VERSO A'

Musical score for the first system, labeled "VERSO A'". It includes staves for Violin 1, Violin 2, Mandolin, Oboe 1, Oboe 2, Clarinet, Bassoon, Bass, and Double Bass. The Violin parts have lyrics: "Mi stalla con me Mi stalla in de Mi stalla in de Mi stalla in de Mi stalla con me Mi stalla con me Mi stalla con me Mi stalla per kate".

PRE-CORO

Musical score for the second system, labeled "PRE-CORO". It includes staves for Violin 1, Violin 2, Mandolin, Oboe 1, Oboe 2, Clarinet, Bassoon, Bass, and Double Bass. The Violin parts have lyrics: "Mi stalla con me Mi stalla in de Mi stalla in de Mi stalla in de Mi stalla con me Mi stalla con me Mi stalla con me Mi stalla per kate".

Neochulla

Intro

Verso A

Mi chulla corazón
Mi chulla vida
Mi chulla ilusión
Mi chulla herida
Mi chulla corazón
Mi chulla alma
Mi chulla calma
Mi chulla perdición

Pre – Coro

Neochulla, borracho soñador
Neochulla, alegre en el dolor

Interludio

Verso A'

Tu chulla corazón
Mi chulla escucha bien
Tu chulla corazón
Neochulla escucha
Tu chulla corazón
Neochulla haz escuchar
Tu chulla corazón
Tu chulla corazón

Pre – Coro

Neochulla, borracho soñador

Neochulla, alegre en el dolor

Coro

Que se te escuche chulla
Neochulla habla bien
Quiero escucharte chulla
Neochulla canta bien (x4)

Interludio

Verso A

Mi chulla corazón
Mi chulla vida
Mi chulla ilusión
Mi chulla herida
Mi chulla corazón
Mi chulla alma
Mi chulla calma
Mi chulla perdición

Pre – Coro

Neochulla, borracho soñador
Neochulla, alegre en el dolor

Coro

Que se te escuche chulla
Neochulla habla bien
Quiero escucharte chulla
Neochulla canta bien (x4)

Fin

4.2.- Ay niña santa

Esta obra está concebida a partir de la Clave de Capishca, con un tempo más lento al de las canciones tradicionales e incorporando la variante del cambio de compás a 5x4 en compases rítmicamente débiles de la forma, y en menor proporción a la presencia del 6x4 original. Esta canción emplea poliacordes como medio expresivo y de búsqueda de sonoridades a partir de giros armónicos característicos del Capishca, y, también, los instrumentos acompañantes suelen hacer distintos acordes al mismo tiempo, lo cual genera la atmósfera armónica de esta obra, así como de varias más de estas piezas compuestas como parte de este proyecto.

De la misma manera, el empleo de instrumentos musicales de música popular contemporánea, tradicional ecuatoriana y otros universales, que ha estado presente en las obras expuestas anteriormente, es una constante de la búsqueda tímbrica de esta canción también y de todas las que integran este proyecto. Para la que se está presentando, se ha empleado el siguiente formato instrumental: Dos voces (canto), melódica, guitarra eléctrica, guitarra (rascado), piano, bajo eléctrico, hi – hat, claves, chagchas y bombo andino.

Por otra parte, la forma de esta canción es una forma tradicional de Capishca, en la que existen dos versos, A y B, que se ejecutan dos veces cantados y una vez instrumental, la misma que se realiza en el medio de las dos cantadas. En el caso de esta pieza, el verso B adquiere el carácter de Coro, por ser una zona de mayor intensidad expresiva, con un registro más alto al del verso, y la repetición de motivos con notas largas, ataques a tempo (o “a tierra”), dinámica más *forte* y, principalmente, con carácter climático, lo cual lo convierte en coro, más que en un verso B, como ha sido el caso de otros temas de los compuestos en este proyecto. De esta manera el Verso B de la segunda vuelta cantada de la forma se repite, pues es el Coro de la canción, mientras que los Versos A tienen distinta letra, como es usual en las canciones tradicionales, a diferencia de la presencia del Coro, que no lo es.

Ay niña canta

Luis D. Rodríguez Pardo

INTRO

VERSO 1

Viol. 1

Viol. 2

Kb. Solo

Guitar eléctrica

Bateria (batería)

Piano

Bajo eléctrico

H-4
Claro
Oboe

Bomb. Ando.

INTERLUDIO CORO

Fl. 1

Fl. 2

Kb. Solo

Guitar eléctrica

Guitar

Piano

Bajo eléctrico

H-4
Claro
Oboe

Bomb. Ando.

VERSO II - CORO

This musical score section, titled "VERSO II - CORO", is arranged for a full orchestra and vocalists. It includes staves for Violin 1 (Vn. 1), Violin 2 (Vn. 2), Mando (Mand.), Clarinet in E-flat (Cl. Eb.), Clarinet in G (Cl. G.), Bassoon (Fag.), Bassoon/Baritone (Fag./B.), Horn in E-flat (Cu. Eb.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), and Bassoon/Baritone (Fag./B.). The vocal parts are indicated by lyrics: "che mi ha speso un re Ay speso un re Ay che speso un". The score features dynamic markings such as *f* (forte) and *pp* (pianissimo), and includes performance instructions like "Elasticità (Poco a poco)" and "Cant". Chord symbols like D^{\flat} , E^{\flat} , F^{\flat} , G^{\flat} , A^{\flat} , and B^{\flat} are present above the vocal lines.

INTERLUDDIO

VERSO A INSTRUMENTAL

This section of the score is divided into two parts: "INTERLUDDIO" and "VERSO A INSTRUMENTAL". It features the same instrumental ensemble as the previous section: Violin 1 (Vn. 1), Violin 2 (Vn. 2), Mando (Mand.), Clarinet in E-flat (Cl. Eb.), Clarinet in G (Cl. G.), Bassoon (Fag.), Bassoon/Baritone (Fag./B.), Horn in E-flat (Cu. Eb.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), and Bassoon/Baritone (Fag./B.). The score includes dynamic markings such as *f*, *pp*, and *mf*. Chord symbols like D^{\flat} , E^{\flat} , F^{\flat} , G^{\flat} , A^{\flat} , and B^{\flat} are visible above the staves.

INTERLUDDIO CORTO

Violin 1 (Vn. I) and Violin 2 (Vn. II) parts are marked with *mp* and *f*. The Cello (Cb.) and Double Bass (Cb. Bas.) parts are marked with *f*. The Flute (Fl.) part is marked with *Delicati echi* and *mp*. The Piano (Pno.) part is marked with *f*. The Trumpet (Tbn.) and Trombone (Tbn.) parts are marked with *f*. The Percussion (Perc.) part is marked with *f*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

VERSO II INSTRUMENTAL

Violin 1 (Vn. I) and Violin 2 (Vn. II) parts are marked with *f*. The Cello (Cb.) and Double Bass (Cb. Bas.) parts are marked with *f*. The Flute (Fl.) part is marked with *f*. The Piano (Pno.) part is marked with *f*. The Trumpet (Tbn.) and Trombone (Tbn.) parts are marked with *f*. The Percussion (Perc.) part is marked with *f*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

VERSO II - CORO

INTERLUZIO CORO

This musical score is for the first section, 'VERSO II - CORO'. It includes vocal parts for Soprano 1 (Vc. 1), Soprano 2 (Vc. 2), and Mixed voices (Mist.). The instrumental parts include Oboe I and II (Ob. I, Ob. II), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Bassoon (Fag.), Horn in B-flat (C. Bb.), Trumpet in C (C. 1), and Trombone in C (T. 1). The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamics like *f* and *pp*. A 'Dissonante (poco. ch.)' marking is present for the vocal parts. The section concludes with a '1. INTERLUZIO CORO'.

2. OUTRO

This musical score is for the second section, '2. OUTRO'. It features the same instrumental parts as the first section: Oboe I and II, Clarinet in B-flat, Bassoon, Horn in B-flat, Trumpet in C, and Trombone in C. The score includes musical notation with notes and rests, and dynamics such as *pp* and *mf*. The section concludes with a double bar line.

Ay niña santa

Intro

Verso A 1

Si no ibas a entregar
Por qué me haces probar
Si no ibas a entregar
Por qué me haces tocar
Si no has de dar
Por qué me haces tantear
Si no ibas a entregar
Si no ibas a entregar

Interludio corto

Coro

Ay niña santa
Bien que te encanta
Ay virgen santa
Ay bien que te encanta

Interludio

Forma completa instrumental e Interludio

Verso A2

Por qué me provocas
Por qué tu me tocas
Si estás con alguien más
Si estás con alguien más
Por qué juegas
Por qué me haces picar
Si estás con eseman
Si estás con eseman

Interludio corto

Coro x 2

Ay niña santa
Bien que te encanta
Ay virgen santa
Ay bien que te encanta (x2)

Outro (fin)

4.3.- Buena Cantuña

Esta composición utiliza la Clave Rítmica de Acompañamiento del Albazo, además del rasgado de guitarra característico de este ritmo, ciertos giros armónicos, y elementos de la estructuración de las letras, no obstante, en la composición de esta obra no se ha buscado hacer un albazo tradicional, sino experimentar con elementos de este ritmo de una manera un poco más libre y diferentes recursos armónicos, tímbricos, de las texturas y de la concepción formal de la pieza y sus partes internas. Para este efecto, este tema emplea el siguiente formato instrumental: Canto (partes de una, dos, tres y cuatro voces), quena, guitarra eléctrica, guitarra (rasgado), piano, bajo eléctrico, batería, bombo andino.

Esta obra tiene una forma AABA, en que cada una de sus partes internas se divide en otras más, de la siguiente manera:

- A (1)= Verso A + Pre – Coro + Coro
- A (2)= Verso A' + Pre – Coro
- B = B1 + B2+ B3
- A (3) = Verso A + Pre – Coro + Coro

Además, en esta pieza se han empleado recursos de composición como un pedal *obstinato* en el bajo en toda(s) la(s) parte(s) A, el cual interactúa con los cambios de acordes de la guitarra y genera la atmósfera armónica de esta primera parte de la obra, la misma que contrasta con la segunda parte, B, que modula al V-, y en donde desaparece este *obstinato* del bajo y se reemplaza por un diseño más cercano al tradicional del Albazo, sin embargo con ciertas variantes, además, el uso de poliacordes, texturas más tupidas que las tradicionales, entre otros recursos y elementos compositivos que se han aplicado en este tema, conjuntamente con los elementos de música tradicional ecuatoriana investigados.

PRE-CORO

Vz. 1
 A:12 7b B7E A:12 7b B7E
 In der Zeit In der Zeit

Vz. 2
 In der Zeit In der Zeit

Ob. (Dobresvoda)

Ob. Kap. 2

Flut.

Op. Flut.

Klar.

Bas. Aut.

CORO

Vz. 1
 A:12 7b B7E
 In der Zeit In der Zeit

Vz. 2
 In der Zeit In der Zeit

Ob. (Power chords)

Ob. Kap. 2

Flut.

Op. Flut.

Klar.

Bas. Aut.

INTERLUDDO

VERSO A1

Vz. 1

Vz. 2

Qbn

S. Clb. (Dist.)

Clav. Pgd. 2

Pno.

Bpa. Flta.

Bat.

Bach. And.

Palm mering

PRE-CORO

Vz. 1

Vz. 2

Qbn

S. Clb. (Dist.)

Clav. Pgd. 2

Pno.

Bpa. Flta.

Bat.

Bach. And.

(Dist.)

INTERLUDIO VERSO II INTERLUDIO

Vr. 1
Vr. 2
Qn.
F.Ob.
(Clar. 2)
Obo. Bglt. 2
Flu.
Vcllo
Ba.
Bass. Aut.

ff *mp* *f*

ff *mp* *f*

f

f

f

f

f

f

f

VERSO III

Vr. 1
Vr. 2
Qn.
F.Ob.
(Clar. 2)
Obo. Bglt. 2
Flu.
Vcllo
Ba.
Bass. Aut.

ff *mp* *f*

ff *mp* *f*

f

f

f

f

f

f

f

INTERLUDIO

Score for the Interludio section. It includes vocal parts for Soprano (Vz. 1) and Alto (Vz. 2) with lyrics in Spanish. The instrumental parts include Flute (Fl.), Clarinet in D (Cl. D), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tbn.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Double Bass (Ba.), and Double Bass (Bajo). The music is in 4/4 time and features various dynamics and articulations.

VIESUA

Score for the Viesua section. It includes vocal parts for Soprano (Vz. 1) and Alto (Vz. 2) with lyrics in Spanish. The instrumental parts include Flute (Fl.), Clarinet in D (Cl. D), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tbn.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Double Bass (Ba.), and Double Bass (Bajo). The music is in 4/4 time and features various dynamics and articulations.

Buena Cantuña

Intro

Verso A

Buena es, Cantuña buena es
Esa es, Cantuña esa es
Buena es, qué buena, esa es
Esa es loco esa es, buena Cantuña

Pre – Coro

Cantuña tu tierra, tu cielo
Cantuña tu ciudad, tu libertad
Cantuña tu piedra, tu templo
Cantuña tu verdad

Coro (x2)

Vamos Cantuña
Dale Cantuña
Vamos Cantuña
Buena Cantuña (x2)

Interludio

Verso A'

Esa es, salud Cantuña
Buena es, salud Cantuña
Esa es, Cantuña esa es

Salud loco esa es, buena Cantuña

Pre – Coro'

Cantuña tu tierra, tu cielo
Cantuña tu ciudad, tu libertad
Cantuña tu piedra, tu templo
Cantuñaunita más

Interludio corto

Verso B1

Tan solo unita más, una copita más
Cantuñaunita y ya, Cantuña una nomás
Tan solo es uno y ya, solo un traguito más
El último nomás, el último nomás

Interludio corto

Varso B2 (Dos voces)

Voz 1

Después no vengas otra vez a buscarme
Faltó una piedra y no puedes molestarme
Nunca más quiero yo volver a encontrarte
Y ya no es culpa esto ya fue
fue

Voz 2

Oye bien
Satanás
Perdiste
Y ya no es culpa esto ya

Interludio corto

Verso B3

Salud Cantuña, buena Cantuña
 Buena Cantuña, salud Cantuña
 De aquí en juicio no te vas, si para ti es una más
 Solo una más viejo Cantuña (voz 2: sabio Cantuña)
 De aquí sobrio no te irás (voz 2: vas), salud salud Cantuña
 La ultimita y ya, buena Cantuña

InterludioVerso A

Buena es, Cantuña buena es
 Esa es, Cantuña esa es
 Buena es, qué buena, esa es
 Esa es loco esa es, buena Cantuña

Pre – Coro

Cantuña tu tierra, tu cielo
 Cantuña tu ciudad, tu libertad
 Cantuña tu piedra, tu templo
 Cantuña tu verdad

Coro (x2)

Vamos Cantuña
 Dale Cantuña
 Vamos Cantuña
 Buena Cantuña (x2) (Fin)

4.4.- No tengo plata

Esta obra ha sido compuesta empleando la Clave Rítmica de Acompañamiento de la Tonada, así como algunos gestos rítmicos, melódicos, armónicos, de las estructura de las letras y las texturas, las piezas analizadas de este ritmo, empleando el siguiente formato instrumental: Voz (canto), acordeón, piano, bajo eléctrico y batería.

La forma de esta pieza es una variación de la estructura de las tonadas tradicionales, en la que se mantienen sus elementos y características principales como la forma de dos vueltas y media, en que ambos versos cantados se repiten dos veces y hay la presencia solamente de uno de ellos (Verso B) instrumental, recapitulado sin Interludio previo en el medio de ambas repeticiones de la forma, la misma que como en algunas piezas tradicionales, se reitera con la misma letra (ambos versos) la segunda vez . Además, como se observó en las piezas analizadas, el inicio de esta obra también es una fragmentación de sus versos, es decir, la mitad final de ambas partes del tema es la misma, como en los ejemplos estudiados, y la canción inicia con esta parte instrumental (Coro).

Es importante tener presente que en esta composición, se han mantenido las proporciones tradicionales del número de compases de los versos de las Tonadas, no obstante se ha duplicado su extensión, por lo que cada una de las dos partes de esta pieza se integra internamente por dos más, siendo la segunda de ellas, la común a ambos versos, el Coro de la canción, lo cual es un recurso de *songwriting* que, como se ha visto, no es usual de las tonadas, pero que en esta canción se ha empleado para experimentar composicionalmente.

No tengo plata

INTRO (CORO INSTRUMENTAL)

Luis J. Rodríguez Pizarro

B \flat D7 $\frac{B\flat}{G}$ B \flat D7 $\frac{B\flat}{G}$

Voz 1
 Acordeón
 Piano
 Flautín Bass
 Trombón

G- $\frac{G-}{B}$ $\frac{F}{D-}$ G-7 $\frac{G-}{B}$ $\frac{F}{D-}$ D- $\frac{3}{4}$

V. 1
 Acordeón
 Piano
 E. B.
 D. S.

INTERLUDIO CORTO

VERSO A

27 $B\flat$ $G-$ $B-$ $G-$ F $B\flat$ $B-$ $G-$ F

V. I
 ver — o tra ver O tra ver me que de sin pla — la Yo tra ver — yo tra ver Yo tra ver chi roan do yo En el bel

Acord.

Pno.
 27 $D\flat$ $G, B\flat$ F/A

T. B.
 27 $B\flat$ $G-$ $B\flat$ $D-$ $B\flat$ $G-$ $B\flat$ $D-$

D. S.

28 $D7$ $G-$ $B\flat$ $B\flat$ $D7$ $G-$ $B\flat$ $D-$

V. I
 al luvian con te en En al luv con povera in Venet bel al luvian con te en En al luv con pover Nothing

Acord.

Pno.
 28 $D\flat$ $G, B\flat$ F/A

T. B.
 28 $D7$ $G-$ $G-$ $D\flat$ $D7$ $G-$ $G-$ $D-$

D. S.

CORO

20 Bb D7 Bb G- Bb D7 Bb G-

V. I
 pla ta no ten go pla ta. Pe ro me so leas mar No ten go pla ta No ten go pla ta Pe ro ce go xa bor No ten go

Acôrão

Pao. BbF Fdim BbF

E.B.

D. S.

24 G7 G- Bb F D+ G7 G- Bb F D+

V. I
 pla ta no ten go pla ta Pe ro me so lea el a mar No ten go pla ta no ten go pla ta Pe ro me so lea el a bor

Acôrão

Pao. G- F G-B F/A

E.B.

D. S.

VERSO B

30 D7 G-7 D7 G-7 G- Bb F Bb F

V. I
 30 Van que me fal teu di no — El ti po máis ri so soy O tra gra — cia ten go yo — O tra gra — cia sôla cer yo

Acórd.
 30 *mp* *mf* G-Bb F/A G- F

Pno.
 30 *mp* *mf*

E.B.
 30 D7 G- D7 G- Bb Bb Bb Bb

D. S.
 30 *mp* *mf*

32 Cdim7 D7 G-7 Cdim7 Bb G- Eflat2 Eflat2 Eflat2 Bb

V. I
 32 Van que no ten ganas de lar — Un ti po máis ri so soy O tra ca — sia te go yo — O tra quatroze jor No ten go

Acórd.
 32 *mf* Cdim7 G-7/B Cdim7 Bb/D *f*

Pno.
 32 *f* *mf*

E.B.
 32 D7 G- D7 G- Bb Bb Bb Bb

D. S.
 32 *f* *mp* *f*

VERSO B INSTRUMENTAL

44

V. I. D7 G-7 D7 G-7 $\frac{G}{E\flat}$ $\frac{F}{D\flat}$ $\frac{G}{E\flat}$ $\frac{F}{D\flat}$

Ac. Bn.

Pno. *mp* *mf* *mf*

E. B. D7 G-7 D7 G-7 $E\flat$ $E\flat$ $E\flat$ $E\flat$

D. S. *mp* *mf* *mf*

48

V. I. $\frac{Cdim7}{D7}$ G-7 Cdim7 $\frac{B\flat}{G}$ $E\flat$ $E\flat$ $E\flat$ $B\flat$

Ac. Bn. Cdim7 G-7/D Cdim7 Bb/D

Pno. *f* *mf* *mf*

E. B. *f* D7 G D7 G $E\flat$ $E\flat$ $E\flat$ $B\flat$

D. S. *f* *mp* *f*

CORO INSTRUMENTAL

V. I. B_6 D_7 B_6 B_6 D_7 B_6

Ac.Ob. B_6 D_7 B_6 B_6 D_7 B_6

Pac. B_6 D_7 B_6 B_6 D_7 B_6

E.B. B_6 D_7 B_6 B_6 D_7 B_6

D. S. B_6 D_7 B_6 B_6 D_7 B_6

INTERLUZIO CUKIU

V. I. $G-$ $G-$ F $G-7$ $G-$ F $D-$ $D-$ $\frac{3}{4}$

Ac.Ob. $G-$ $G-$ F $G-7$ $G-$ F $D-$ $D-$ $\frac{3}{4}$

Pac. $G-$ $G-$ F $G-7$ $G-$ F $D-$ $D-$ $\frac{3}{4}$

E.B. $G-$ $G-$ F $G-7$ $G-$ F $D-$ $D-$ $\frac{3}{4}$

D. S. $G-$ $G-$ F $G-7$ $G-$ F $D-$ $D-$ $\frac{3}{4}$

VERSO A

62 B^{\flat} G- E^{\flat} F B^{\flat} B^{\flat} G- F

V. I

vo — u — ta — va. O — ta — va — u — na — que — dá — a — glo — ri — a. Yo — ta — va — u — na — que — dá — a — glo — ri — a. Yo — ta — va — u — na — que — dá — a — glo — ri — a. En — el — bol

Acord.

62 B^{\flat} G- E^{\flat} F B^{\flat} B^{\flat} G- F

Pno.

62 B^{\flat} G- E^{\flat} F B^{\flat} B^{\flat} G- F

E.B.

62 B^{\flat} G- E^{\flat} F B^{\flat} B^{\flat} G- F

D. S.

66 D^{\flat} G- E^{\flat} B^{\flat} D^{\flat} G- E^{\flat} D-

V. I

si — Ho — rian — o — m — ni — ta — vo. En — el — ban — co — pe — o — a — sin — Yen — el — bol — si — Ho — rian — o — m — ni — ta — vo. En — el — ban — co — pe — o — No — tem — po

Acord.

66 D^{\flat} G- E^{\flat} B^{\flat} D^{\flat} G- E^{\flat} D-

Pno.

66 D^{\flat} G- E^{\flat} B^{\flat} D^{\flat} G- E^{\flat} D-

E.B.

66 D^{\flat} G- E^{\flat} B^{\flat} D^{\flat} G- E^{\flat} D-

D. S.

CORO

70 B^b D7 B^b G- B^b D7 B^b G-

V.1
 pla ta no tem go pla ta. Fe ro me so bra a mar No tem go pla ta No tem go pla ta. Fe ro ce go sa ber No tem go

Acord. *mf*

Pao. *f* B^b/F F^{dim} B^b/F

E.B. *f* B^b D7 G-

D.S. *f*

74 G-7 B^b F D- G-7 B^b F D-

V.1
 pla ta no tem go pla ta Pe so me so bra d a mar No tem go pla ta no tem go pla ta Pe so me so bra d a ber.

Acord. *mp*

Pao. *mf* G- F G- B^b F/A

E.B. G- B^b D-

D.S. *mp*

VERSO B

78

V. 1

U7 G7 D7 G7 G- F G- F

U7 Bb F/A U- F

Yan que me fal tei di te ro. El ti po más ri co soy. O tra gra-cias ten go yo. O tra gra-cias sããa cer yo.

A. 3. 4.

mp

Pau.

mp

E. B.

mp

D. 5.

mp

82

V. 1

Calm7 G7 Calm7 Hb G- Dm7 Dm7 Dm7 Bb

Yan quero ten gar me do ter. Un ti po más ri co soy. O tra co-sas ten go yo. O tra quero me por. No ten go

A. 3. 4.

mp

Pau.

f

E. B.

mp

D. 5.

mp

No tengo plata*Intro**Interludio corto**Verso A*

Otra vez, otra vez
Otra vez me quedé sin plata
Y otra vez, y otra vez
Y otra vez chiro ando yo
En el bolsillo ni un centavo
En el banco peor aún
En el bolsillo ni un centavo
En el banco peor

Coro

No tengo plata, no tengo plata
Pero me sobra amor
No tengo plata, no tengo plata
Pero tengo sabor
No tengo plata, no tengo plata
Pero me sobra el amor
No tengo plata, no tengo plata
Pero me sobra el sabor

Verso B

Y aunque me falte el dinero
El tipo más rico soy
Otras gracias tengo yo
Otras gracias sé hacer yo
Y aunque no tenga ni un dólar
Un tipo muy rico soy
Otras cosas tengo yo
Otras que es mejor

Coro

No tengo plata, no tengo plata
Pero me sobra amor
No tengo plata, no tengo plata
Pero tengo sabor
No tengo plata, no tengo plata
Pero me sobra el amor
No tengo plata, no tengo plata
Pero me sobra el sabor

Verso B instrumental

Se repite toda la forma desde el Verso A hasta el Coro de B

Outro (fin)

4.5.- Por la sombrita

Esta canción se compuso utilizando la Clave Rítmica de Acompañamiento del Capishca, también su rasgado de guitarra característico, giros armónicos y conceptos de arreglística, texturas, y organización de la letra, representativos de aquel ritmo. Esta pieza emplea el siguiente formato instrumental: Dos voces (canto), dos flautas, dos violines, marimba, guitarra eléctrica, guitarra 1, guitarra 2 (rasgado), piano, bajo eléctrico, batería, claves, cununo, maracas andinas y bombo andino.

La forma de esta obra es una elaboración de la forma tradicional del Capishca, pues al igual que en las piezas tradicionales, hay dos secciones que se ejecutan dos veces cantadas y una con los instrumentos del grupo acompañante, con la diferencia de que en esta composición ambas secciones, se integran internamente por más partes, así cada una de ellas tiene un Verso A y una segunda parte B, de tal forma que B1, de la primera sección, cumple una función de transición para la recapitulación del Verso A en la segunda parte de la forma, mientras que B2, en la segunda sección, cumple la función de Pre – Coro, después del cual hay un Coro, lo cual no es característico de las piezas tradicionales, pero que ha sido empleado como recurso compositivo en estos temas, el mismo que es seguido por la repetición instrumental de la primera sección de la forma, luego la segunda sección cantada, repitiendo instrumentalmente B, sin interludio, como es característico de algunas formas populares analizadas, y terminando la obra con el Coro.

Por la sombrita

Luis D. Rodríguez Pazmiño

VERSO A1

♩ = 160

Voz 1
 A- % E- % A- % E- %
 ¡Y! Se creó el fondo de la gar A narm to desu ma fa Se creó el fondo de la gar A narm to desu ma fa Qué do pades mane je Se pi so a ma le tie de bio Qué do pades mane je Se pi so a ma le tie de bio

Voz 2

2 Flautas

2 Violines
 Siempre divisi.
mf

Mandolina
mf

Guitarra Eléctrica (Distorsión)

Guitarra 1

Guitarra 2 (Rasgado)
 (Slashes = mantener el rasgado)
mf

Piano
mf

Bajo Eléctrico
mf

Batería

Claves
 Clavino
 (Claves)
mp

Marcos Andinos
 Bombos Andinos
 (Maracas Andinas)
mf

Vcl. 1 *f* A- $\frac{9}{8}$ C $\frac{9}{8}$ A- $\frac{9}{8}$ C $\frac{9}{8}$
 ben To do lo q'ien na ma rre No lesin por na da más To do lo q'ien na ma rre No lesin por na da más Quicel pa tango yu can te Quicel pa tango yu can te Si se le saca chays ya
 Vcl. 2 *f* Si se le saca chays ya
 2 Flts. *f*
 2 Vlns. *f*
 Mtb.
 Ctr. Ekt. (Dist.)
 Ctr. 1
 Ctr. 2 *f* A- C A- C
 Pno. *f* A- C A- C
 Bjo. Ekt. *f* A- C A- C
 Bat. *f*
 Cvs. Can.
 Mrc. And. *mf*
 Bmb. And.

VERSO A2

The musical score is arranged in a standard Western format with the following parts from top to bottom:

- Vz. 1:** Violin 1, with lyrics: "By! quical patango sepañal ha. bla! Le due le por al go se ni Quical patango se pelear dal Le due le por al go se ni Quical patango de pancia fraz No le da to de lo da rita Quical paqaba na de pa mas Buqan po dery na da"
- Vz. 2:** Violin 2, with lyrics: "No le da to de lo da rita Buqan po dery na da"
- 2 Fls:** Two Flutes, marked *mf*.
- 2 Vlns:** Two Violas.
- Mfb:** Mellophone.
- Gtr Ekt (Dist):** Electric Guitar (Distorted).
- Gtr 1:** Electric Guitar 1.
- Gtr 2:** Electric Guitar 2.
- Pno:** Piano, marked *mf*.
- Bjo. Ekt:** Bjo. Electric.
- Bat:** Bateria (Drums), marked *f*.
- Clv. Cun:** Clavinet and Conga, marked *mp*.
- Mic. Ant. / Buh. Ant.:** Microphone and Buhon (Bongos).

Key features of the score include:

- Chord symbols: A-, E-, and %6.
- Dynamic markings: *mf* and *f*.
- Performance instructions: "(Cummo macho)" above the Clavinet/Conga part.

A- C A- C

Vz. 1
Vz. 2

2 Fls.
2 Vln.
Mdb.

Gtr. Ekt. (Dist.)
Gtr. 1
Gtr. 2

Pno.

Bjo. Ekt.

Bat.

Chv. Can.

Mic. And.
Bmb. And.

mf
f
mp
mf

más Perrospuden nada más Perrospuden nada más Porqueno saben nada más Porqueno saben nada más Nolesimpere nada más Nolesimper nada más Mejormejor voyan no más Mejormejor mejorva

Detailed description: This is a page of a musical score for a rock band. It features ten staves for instruments and two vocal staves. The instruments include two flutes, two violins, mandolin, electric guitar (with distortion), two acoustic guitars, piano, bouzouki, and a battery pack. The vocal staves have lyrics in Spanish. The score is divided into four measures, with chord changes indicated above the vocal staves. Dynamics like *mf* and *f* are marked throughout. The tempo is marked 'And.' (Andante).

INTERLUDIO CORTO B2 (PRE - CORO)

ya oomla... Yqales... Tendirici da de noles... poadi taa... Yqales veyyqales... sa ya bir... Qapaaelin doqales... sa ya bir... *f* Perlaon bntarikon

ya oomla... Yqales... Tendirici da de noles... poadi taa... Yqales veyyqales... sa ya bir... Qapaaelin doqales... sa ya bir...

2 Fl.

2 Viol.

Mib.

Gtr. Ekt. (Dist.)

Gtr. 1

Gtr. 2

Pno.

Bjo. Ekt.

Bat.

Cvs. Cvn

Mrc. Anl.
Bmb. Anl.

CORO INTERLUDIO CORTO

The score is divided into two main sections: **CORO** and **INTERLUDIO CORTO**. The **CORO** section includes vocal parts with lyrics in Spanish: "más Podacetría podacom britairis", "Por laacetría no más Podacetría podacom britairis", and "Por laacetría no más". The **INTERLUDIO CORTO** section is instrumental.

Instrumentation and Parts:

- Vz. 1 & 2:** Violins, playing melodic lines.
- 2 Fls.:** Flutes, playing rhythmic patterns.
- 2 Vlns.:** Violins, playing rhythmic patterns.
- Mth.:** Mellophone, playing rhythmic patterns.
- Gtr. Ekt. (Dist.):** Electric guitar with distortion, playing chords.
- Gtr. 1 & 2:** Acoustic guitars, playing rhythmic patterns.
- Pno.:** Piano, playing chords and bass lines.
- Bjo. Ekt.:** Electric bass, playing a steady bass line.
- Bat.:** Drums, playing a complex rhythmic pattern.
- Chs. Can.:** Congas, playing a rhythmic pattern.
- Mrc. And. / Bmb. And.:** Bongos and Maracas, playing a rhythmic pattern.

Chords and Dynamics: The score features chords such as E, A-, E, A-, E, A-, E, and A-. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

A INSTRUMENTAL

The musical score is titled "A INSTRUMENTAL" and is arranged for a large ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Vz. 1**: Violin 1, playing a melodic line with notes A, E, A, E, A, E, A, E.
- Vz. 2**: Violin 2, playing a similar melodic line.
- 2 Fls**: Flute 2, playing a melodic line.
- 2 Vlns**: Violins, playing a melodic line.
- Mph**: Mellophone, playing a melodic line.
- Gtr. Ekt (Dist)**: Electric Guitar (Distorted), playing a melodic line.
- Gtr. 1**: Electric Guitar 1, playing a melodic line.
- Gtr. 2**: Electric Guitar 2, playing a melodic line.
- Pno**: Piano, playing a melodic line.
- Bjo. Ekt**: Bassoon (Electric), playing a melodic line.
- Ba.**: Bass, playing a melodic line.
- Cym. Cn.**: Cymbals and Snare, playing a rhythmic pattern.
- Mrc. And. Bmb. And.**: Maracas and Bongos, playing a rhythmic pattern.

The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (mf, f), and articulation marks. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece is in a major key and has a tempo of moderate.

Musical score for page 211, featuring various instruments. The score is written in 4/4 time and includes the following parts:

- Vz. 1**: Violin 1, with a melodic line and a key signature change to A major (A) and a common time signature (C).
- Vz. 2**: Violin 2, with a melodic line.
- 2 Fls.**: Flute 1 and Flute 2, with a melodic line.
- 2 Vlns.**: Viola 1 and Viola 2, with a melodic line.
- Mh.**: Mellophone, with a melodic line.
- Gtr Ekt (Dist)**: Electric Guitar (Distorted), with a melodic line.
- Gtr 1**: Electric Guitar 1, with a melodic line.
- Gtr 2**: Electric Guitar 2, with a melodic line.
- Pno.**: Piano, with a melodic line.
- Bjo. Ekt**: Bjoerling Electric, with a melodic line.
- Ba.**: Bass, with a melodic line.
- Chk. Can.**: Chorus Cans, with a melodic line.
- Mrc. And. Sub. And.**: Maracas and Submaracas, with a melodic line.

The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The key signature changes from A major to A minor (A) and back to A major (A). The time signature changes from 4/4 to common time (C) and back to 4/4.

BI INSTRUMENTAL INTERLUDIO CORTO

Chord progression: D E- D C D E- B- E- B-

Violins 1 and 2: Rest

Flute 2: Chords

Viola 2: *f* Chords

Mellophone: *f* Rhythmic pattern

Electric Guitar (Dist.): *f* Rhythmic pattern

Guitar 1: *f* Rhythmic pattern

Guitar 2: *f* Rhythmic pattern

Piano: *f* Chords

Bass: *f* Chords

Drums: *f* Rhythmic pattern

VERSO A3

The musical score for Verso A3 includes the following parts and lyrics:

- Vz. 1:** Vocal line with lyrics: "Eyl si samentadoda todofla que si to doqieren nani jar si to doqieren a ma me Mejerajer vayan no nia Simeqatportaqalemaiga mal Mejer vayan vayan no nia Simeatnepanoqiemca lar Mejerajer i rano". Chords: A-, E-, A-, E-.
- Vz. 2:** Vocal line with lyrics: "Mejerajer vayan no nia Mejer vayan vayan no nia Mejerajer i rano". Chords: A-, E-.
- 2 Flk:** Flute part with dynamics *mf*.
- 2 Vln:** Violin part.
- Mib:** Viola part.
- Gtr. Ekt (Dist):** Electric guitar with distortion.
- Gtr. 1:** Electric guitar 1.
- Gtr. 2:** Electric guitar 2 with chords A- and E-.
- Pno:** Piano part with dynamics *mf*.
- Bjo. Ekt:** Acoustic guitar with chords A- and E-.
- Bat:** Drum part with dynamics *f*.
- Civ. Can:** Cymbal part with dynamics *mp*.
- Mic. And. Bih. And.:** Ambient and background vocal parts.

Vcl. 1 *mf* A- $\frac{9}{8}$ C $\frac{9}{8}$ A- $\frac{9}{8}$ C $\frac{9}{8}$
 mla Adlegruyti na so mla a silegruyti teleno mla Adledeces qum ri Adledecesqum ri Yropalces qum ri Yropalces qum ri Mejrnejor vajut so mla Mejrnejor vajutno
 Vcl. 2
 mla Adlegruyti na so mla a silegruyti teleno mla Adledeces qum ri Adledecesqum ri Yropalces qum ri Yropalces qum ri Mejrnejor vajut so mla Mejrnejor vajutno
 2 Fls. *mf*
 2 Vlns.
 Mth.
 Ctr. Ekt. (Dist.)
 Ctr. 1
 Ctr. 2
 Pno.
 Bjo. Ekt.
 Bat.
 Clva. Cnt.
 Mc. And.
 Bnh. And.

INTERLUDIO B2 (PRE - CORO)

Vcl. 1
 Vcl. 2
 2 Fls.
 2 Vlas.
 Mib.
 Gtr. Ekt. (Dist.)
 Gtr. 1
 Gtr. 2
 Pno.
 Bjo. Ekt.
 Bat.
 Chk. Can.
 Mrc. And.
 Bmb. And.

mla enpa _ Ypala sa ya bio _ Tendikaa da dno la paa tra _ Ypala veyo paa sa ya bio _ Qapaandoo paa sa ya bio *f* Pofama bitadino

mla enpa _ Ypala sa ya bio _ Tendikaa da dno la paa tra _ Ypala veyo paa sa ya bio _ Qapaandoo paa sa ya bio

f *f* *f* *f* *f*

CORO

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Vz. 1:** Vocal line with lyrics: "mã Poracombria potaom briaide". Chords: E, A⁺, E, A⁺, E, A⁺, E, A⁺.
- Vz. 2:** Vocal line with lyrics: "f Por laom briaide so mã Poracombria potaom briaide". Chords: E, A⁺, E, A⁺, E, A⁺, E, A⁺.
- 2 Fls:** Flute parts, marked with a forte *f* dynamic.
- 2 Vln:** Violin parts.
- Mhb:** Music Box part.
- Gtr. Elct (Dist.):** Electric guitar with distortion, marked with a forte *f* dynamic.
- Gtr. 1:** Electric guitar part.
- Gtr. 2:** Electric guitar part.
- Pno:** Piano part, marked with a forte *f* dynamic.
- Bjo. Elct:** Electric bass part, marked with a forte *f* dynamic.
- Ba:** Bass drum part.
- Clvs. Can:** Clarinet and Cymbal parts.
- Mrc. And. Bmb. And:** Maracas and Bongos parts, marked with a forte *f* dynamic.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The vocal parts have lyrics in Portuguese. The instrumental parts feature complex rhythmic patterns and chord structures.

B2 INSTRUMENTAL

The musical score is titled "B2 INSTRUMENTAL" and is arranged for a full orchestra. The score is written in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The instruments and their parts are as follows:

- Vz. 1:** Violin I, with a melodic line and a *f* dynamic marking. Includes the lyrics "For la am bi sé sin so".
- Vz. 2:** Violin II, with a melodic line.
- 2 Fla.:** Two Flutes, with melodic lines.
- 2 Vla.:** Two Violas, with melodic lines.
- Mib.:** Cello and Double Bass, with melodic lines.
- Git. Ekt (Dist):** Electric Guitar (Distorted), with a rhythmic accompaniment.
- Git. 1:** Acoustic Guitar 1, with a rhythmic accompaniment.
- Git. 2:** Acoustic Guitar 2, with a rhythmic accompaniment.
- Pno.:** Piano, with a rhythmic accompaniment.
- Bjo. Ekt:** Electric Banjo, with a rhythmic accompaniment.
- Rit.:** Snare Drum, with a rhythmic accompaniment.
- Cys. Cus.:** Cymbals and Congas, with a rhythmic accompaniment.
- Mrc. And Bmb. And:** Maracas and Bongos, with a rhythmic accompaniment.

The score includes various musical notations such as dynamics (*f*), articulation marks, and chord symbols (D-, A-, D-, A-). The lyrics "For la am bi sé sin so" are written under the first violin part.

CORO

10 E A- E A- E A- E A- A- A- A-

Vz. 1
mãe Perla e o brianço brianço Perla e o brianço mãe Perla e o brianço brianço Perla e o brianço mãe

Vz. 2
f Perla e o brianço mãe Perla e o brianço brianço Perla e o brianço mãe Perla e o brianço mãe

2 Fls.
f

2 Vln.
f

Mib.
f

Gtr. Ekt. (Dist.)
f

Gtr. 1
f

Gtr. 2
f

Pno.
f

Bjo. Ekt.
f

Bat.
f

Chs. Can.
f

Mic. And.
Bnh. And.
f

Por la sombritaVerso A1

Ey! Se creen dueños del lugar
 Amarran todo en su mafia
 Se creen dueños del lugar
 Amarran todo en su mafia
 Que todo pueden manejar
 Se piensan mal entiendan bien
 Que todo pueden manejar
 Se piensan mal entiendan bien

Todo lo quieren amarrar
 No les importa nada más
 Todo lo quieren amarrar
 No les importa nada más
 Qué culpa tengo yo al cantar
 Qué culpa tengo yo al hablar
 Qué culpa tengo yo al cantar
 Si se les cacha ayayayay

B1 (Transición)

Ayayay, Ay
 Ayayay
 Ay, ayayay
 Ayayay

Interludio corto

Verso A2

Ey! qué culpa tengo si es que la verdad

Les duele por algo será

Qué culpa tengo si es que la verdad

Les duele por algo será

Qué culpa tengo de que su disfraz

No les de todo lo demás

Qué culpa que a base de panas

Busquen poder y nada más

Pero no pueden nada más

Pero no pueden más

Porque no saben nada más

Porque no saben nada más

No les importa nada más

No les importa nada más

Mejor mejor vayan nomás

Mejor mejor mejor vayan nomás

Interludio cortoB2 (Pre – Coro)

Y que les vaya bien

Tendrán cuidado, no les pise el tren

Y que les vaya y que les vaya bien

Que pasen lindo, que les vaya bien

Coro

Por la sombrita irán nomás

Por la sombrita, por la sobrita irán
 Por la sombrita irán nomás
 Por la sombrita, por la sombrita irán
 Por la sombrita irán nomás
 Por la sombrita, por la sombrita irán
 Por la sombrita irán nomás
 Por la sombrita irán nomás
 Por la sombrita irán nomás

Interludio

Verso A3

Ey! si se creen dueños de todo el lugar
 Si todo quieren manejar
 Si todo quieren amarrar
 Mejor mejor vayan nomás
 Si creen que importa que les caiga mal
 Mejor vayan vayan nomás
 Si con sus trampas me quieren callar
 Mejor mejor irán nomás

Así en grupito irán nomás
 Así en grupito irán nomás
 A dónde creen que será
 A dónde creen que será
 Y por qué creen que será
 Y por qué creen que será
 Mejor mejor vayan nomás
 Mejor mejor vayan nomás

Interludio corto

B2 (Pre – Coro)

Y que les vaya bien
 Tendrán cuidado, no les pise el tren
 Y que les vaya y que les vaya bien
 Que pasen lindo, que les vaya bien

Coro

Por la sombrita irán nomás
 Por la sombrita, por la sobrita irán
 Por la sombrita irán nomás
 Por la sombrita, por la sombrita irán
 Por la sombrita irán nomás
 Por la sombrita, por la sombrita irán
 Por la sombrita irán nomás
 Por la sombrita irán nomás
 Por la sombrita irán nomás

B2 instrumentalCoro

Por la sombrita irán nomás
 Por la sombrita, por la sobrita irán
 Por la sombrita irán nomás
 Por la sombrita, por la sombrita irán
 Por la sombrita irán nomás
 Por la sombrita, por la sombrita irán
 Por la sombrita irán nomás
 Por la sombrita irán nomás
 Por la sombrita irán nomás (Fin)

4.6.- Cómo olvidar

Este tema está compuesto utilizando la Clave Rítmica de Acompañamiento del Pasillo, y con un concepto musical más lírico que el de otras piezas compuestas en este proyecto. La canción está escrita en compás de 6x4 por sus características propias y sus motivos melódicos que son más claros escritos en el compás de seis tiempos que en uno de tres. Esta pieza, además de emplear rítmicas del Pasillo, recurre a ciertos giros armónicos característicos, aunque la armonía de esta obra emplea algunos recursos como poliacordes y *slashchords*, lo cual no pasa regularmente en las obras tradicionales, pero que han sido empleados en esta composición, la misma que además mantiene características de la arreglística y las texturas de las canciones tradicionales, y que así evoca sonoridades de estas. Para ello, esta obra recurre al siguiente formato instrumental: Dos voces (canto), rondador, guitarra eléctrica, piano, bajo eléctrico, palo de lluvia, chagchas, claves y bombo andino.

Esta obra tiene una forma AABAB, que es característica de la canción universal, aunque no muy común en las formas tradicionales de los ritmos ecuatorianos investigados, pero que ha sido empleada en esta composición con fines de experimentación creativa. En la estructura de esta pieza, cada una de las A de la forma (Versos) tienen la misma melodía, pero distinta letra, mientras que la parte B (Coro), se repite, es climática y contrastante además de por su armonía, melodía, etc., por la densidad de las voces, las mismas que allí se duplican, mientras que los versos A son monódicos.

V. I. *f* *mf*

Quase tu pe na minha a tu do que vai de sae *mf* Co mo tobo de tu cor dia no pas do in

Ruak *mf*

Git. Elct. Dist.

Pau. *f* *mf*

Bjo. *f* *mf*

Pl. Liv. Chgcha

Clv. *mf*

Bash. And.

Detailed description: This system contains the main vocal melody and accompaniment. The vocal line is in treble clef with lyrics in Portuguese. The guitar part (V. I.) is in treble clef with a capo on the 2nd fret. The piano part (Pau.) is in grand staff. The bass part (Bjo.) is in bass clef. The percussion parts (Pl. Liv. Chgcha and Clv. Bash. And.) are in bass clef. Chord symbols are placed above the guitar staff: F, G, A, C, D, F, D, G, A7, G, D-F, D-E, D.

INTERLUDIO

V. I. *f* *mf*

Ruak *mf*

Git. Elct. Dist. *mf*

Pau. *f* *mf*

Bjo. *f* *mf*

Pl. Liv. Chgcha

Clv. *mf*

Bash. And.

Detailed description: This section is an instrumental interlude. The guitar part (V. I.) is in treble clef with a capo on the 2nd fret. The piano part (Pau.) is in grand staff. The bass part (Bjo.) is in bass clef. The percussion parts (Pl. Liv. Chgcha and Clv. Bash. And.) are in bass clef. Chord symbols are placed above the guitar staff: G, D, A7, D, G, D, A7, D.

VERSO B

V. I

f Cò mo ol vi dar Siet pe sa do... seta pe sa do... Ia cla vi ted

Rit: *f*

Gr. Ekt. Dist. *f*

Pno. *f*

Bjo. *f*

Pl. Liv. Clagha *f*

Clv. Bsh. And. *f*

Chords: G- E.6m A- G- E.6m G7 D- F D- Cmaj A- Cmaj

V. I

f Da la re cor dar Hie se col vi dar Da la re cor dar Hie se col vi dar Tè sù to ria... Po sa glo ria... Po sa tur...

Rit: *f*

Gr. Ekt. Dist. *f*

Pno. *f*

Bjo. *f*

Pl. Liv. Clagha *f*

Clv. Bsh. And. *f*

Chords: D- C- D- G- E.6m A7 G- E.6m A7 G- E.6m A7

INTERLUDIO

V.I. G⁺ D⁺ A7 D⁺ G⁺ D⁺ A7 D⁺

Rod. *mf*

Gtr. Elct. Dist. *mf*

Pno. *mf* (A 100000)

Bjo. *mf*

Fl. L.N. Chagcho *mf*

Clx. Bwh. And. *mf*

VERSO A3

V.I. D⁺ B^b A7 G⁺ D⁺F D⁺E B^b C B^b C A⁻ C D⁺ A-C

Rod. *mf*

Gtr. Elct. Dist. *mf*

Pno. *mf*

Bjo. *mf*

Fl. L.N. Chagcho *mf*

Clx. Bwh. And. *mf*

No me pi des que me ha gast' los v'os. Cuan do sé que to do mal. No me has más que deso cul tar. No me sé que te gues tar.

Musical score for the main section of the piece. The score includes the following parts:

- V. 1**: Vocal line with lyrics: "Lae te re cor dar lãe re nooi vi dar Lae te re cor dar lãe re nooi vi dar Ite sus to ris Ite cae gra ris Ite cae lit"
- Radr.**: Rhythm section (Drums)
- Gtr. Elett. Dist.**: Electric guitar with distortion
- Pno.**: Piano
- Bjo.**: Bjo
- Fl. Liv. Clgls.**: Flute and Congas
- Civ. Dub. And.**: Cello/Double Bass

The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Musical score for the OUTRO section. The score includes the following parts:

- V. 1**: Vocal line with lyrics: "G- D- A7 D- G- D- A7 D-
- Radr.**: Rhythm section (Drums)
- Gtr. Elett. Dist.**: Electric guitar with distortion
- Pno.**: Piano
- Bjo.**: Bjo
- Fl. Liv. Clgls.**: Flute and Congas
- Civ. Dub. And.**: Cello/Double Bass

The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The section is marked "OUTRO" and includes dynamics like *mf* and *f*.

Cómo olvidar

Intro

Verso A1

¿Cómo quieres que olvide el dolor?
Tantos siglos de penar
Cuánta sangre y aflicción
No me pidas ignorar
Que a esta pena me han atado con cadenas
¿Cómo no he de recordar?, no puedo no

Interludio

Verso A 2

No me salgas con que hoy es hoy
Si hoy es lo mismo que ayer
No me pidas contener
Lo que pienso y lo que soy
Que las cruces enterraron todo el barro
¿Cómo poder olvidar?, no puedo no

Coro

¿Cómo olvidar?, ¿Cómo olvidar?
¿Cómo olvidar?, ¿Cómo olvidar?
Si el pasado no ha pasado

Esclavitud

Duele recordar, hiere no olvidar

Duele recordar, hiere no olvidar

Triste historia, poca gloria

Poca luz

Interludio

Verso A3

No me pidas que me haga el huevón

Cuando sigue todo mal

No es tan simple de ocultar

No nací para aguantar

No quieras que amor no sienta por mi tierra

No me pidas olvidar, no puedo no

Coro

¿Cómo olvidar?, ¿Cómo olvidar?

¿Cómo olvidar?, ¿Cómo olvidar?

Si el pasado no ha pasado

Esclavitud

Duele recordar, hiere no olvidar

Duele recordar, hiere no olvidar

Triste historia, poca gloria

Poca luz

Outro (Fin)

4.7.- Qué universal que este longo ha sido

Esta canción ha sido compuesta empleando la Clave Rítmica de Acompañamiento del Saltashpa, así como también ciertos elementos armónicos, melódicos, de las formas musicales y de la estructuración de la letra, características de este ritmo. Además, se han empleado elementos de la arreglística y las texturas características de las obras analizadas en esta investigación, la construcción del bajo, el acompañamiento, la duplicación armónica de las voces durante toda la obra, la textura homofónica, aunque en este tema existen planos armónicos y tímbricos que no son usuales en las canciones tradicionales, como la complejización del acompañamiento a partir de reemplazar el rasgado de guitarra por el piano y las melodías de la guitarra eléctrica, aumentando los planos sonoros internos de dicho acompañamiento, o el uso de la percusión con una carácter más protagonista del que se presenta en los temas de Benítez y Valencia. Para ello, el formato empleado en esta obra es el siguiente: dos voces (canto), requinto, guitarra eléctrica, piano, bajo eléctrico y batería.

Por otra parte, este tema busca experimentar con el uso de poliacordes y cadencias características de este ritmo, de manera que en el acompañamiento instrumental es común que se den casos en que los instrumentos ejecuten distintos acordes al mismo tiempo, los mismos que están pensados utilizando tenciones de las triadas base y con el objetivo estético de crear colores y atmósferas armónicas algo distintas a las de las piezas tradicionales nacionales, pero que sin embargo, al emplear las cadencias características, matizan a esta canción con la sonoridad y el aire de este ritmo popular. Esta obra tiene una forma también característica del Saltashpa, en la que existen dos versos A, B, que se repiten dos veces cantados con distinta letra, y una vez instrumentalmente, dividida al inicio (A) y en el medio de la obra (B), con la repetición instrumental de B sin interludio previo, como en algunas canciones de este ritmo.

Qué universal que este longo ha sido

Luis Díez Rodríguez Puente

INTRO **VERSO A INSTRUMENTAL**

Voz 1

Voz 2

Saxofón

Guitarra eléctrica

Piano

Bajo eléctrico

Batería

INTERLUDIO **VERSO A 1**

V. 1

V. 2

Sax.

Ote. Elct.

Pto.

Bjo. Elct.

Bj.

Qué es ver sal que se te los gata el de Qué es ver sal que se te los gata el de Yo que agri de do lida his ore / de Yo que agri ga do lida his ore / de Qué es E

VERSO B INSTRUMENTAL

V.1 $\frac{A\dim}{F7}$ $\frac{D6}{Bb}$ $\frac{D6}{Bb}$ $\frac{F7}{Bb}$ $\frac{A\dim}{F7}$ Bb $\frac{D6}{Gb}$ $F7$ $Dm7$ Bb Bb Bb

V.2 $\frac{A\dim}{F7}$ $\frac{D6}{Bb}$ $\frac{D6}{Bb}$ $\frac{F7}{Bb}$ $\frac{A\dim}{F7}$ Bb $\frac{D6}{Gb}$ $F7$ $Dm7$ Bb Bb Bb

Rp. A B A B A B D C

Gr. Elct. $A\dim$ D A $A\dim$ Bb $D7$ $F7$ (Distorsão) f

Tho. $F7$ Bb Bb $F7$ Bb Db $F7$ $D6$

B. Elct. $F7$ Bb Bb $F7$ Bb Db Db $F7$ $D6$

B. f

V.1 $\frac{D6}{Bb}$ $\frac{D7}{Bb}$ $\frac{D7}{Bb}$ $\frac{A7}{F}$ $\frac{A7}{F}$ $\frac{D7}{Bb}$ $\frac{D7}{Bb}$ $\frac{A7}{F}$ $\frac{A\dim}{F7}$ $\frac{D7}{Bb}$ $\frac{D7}{Bb}$ $\frac{A7}{F}$ $\frac{A\dim}{F7}$ Bb $\frac{D7}{Gb}$ $F7$

V.2 $\frac{D6}{Bb}$ $\frac{D7}{Bb}$ $\frac{D7}{Bb}$ $\frac{A7}{F}$ $\frac{A7}{F}$ $\frac{D7}{Bb}$ $\frac{D7}{Bb}$ $\frac{A7}{F}$ $\frac{A\dim}{F7}$ $\frac{D7}{Bb}$ $\frac{D7}{Bb}$ $\frac{A7}{F}$ $\frac{A\dim}{F7}$ Bb $\frac{D7}{Gb}$ $F7$

Rp. f

Gr. Elct. $D6$ $D6$ $A7$ $D6$ $A7$ $A\dim$ $D7$ $A7$ $A\dim$ $D7$ $F7$

Tho. $D7$ Bb Bb $F7$ $F7$ Bb Bb $F7$ Bb Bb $F7$ Bb Db Db $F7$

B. Elct. $D6$ Bb Bb $F7$ $D7$ Bb Bb $F7$ Bb Bb $F7$ Bb Db Db $F7$

B. f

VERSO B2

malgastado lo Quisimos tanta vez de Quisimos mal gano. He lo Quisimos tambien. Si de Tiempo olvidaron lo Quisimos malgastado de Tiempo olvidaron Quisimos malgastado de quise

malgastado lo Quisimos tanta vez de Quisimos mal gano. He lo Quisimos tambien. Si de Tiempo olvidaron lo Quisimos malgastado de Tiempo olvidaron Quisimos malgastado de quise

Or. Ekt. *Discreción*

cualquiera se le da. Qui sea de más tanta se le da. Quis el ver así que se lo los gaba el de Quis el ver así que se lo los gaba el de

cualquiera se le da. Qui sea de más tanta se le da. Quis el ver así que se lo los gaba el de Quis el ver así que se lo los gaba el de

Qué universal que este longo ha sido

Intro Corto

Verso A Instrumental

Interludio corto

Verso A1

Qué universal que este longo ha sido
 Qué universal que este longo ha sido
 Yo que agringado le había creído
 Yo que agringado le había creído
 Qué refinado este longo ha sido
 Qué refinado este longo ha sido
 Yo que hecho el salsa le había creído
 Yo que hecho el salsa le había creído

Interludio corto

Verso B 1

Qué universal el longuito
 Qué refinado ha salido
 Qué universal el longuito
 Qué refinado ha salido
 Qué lindo guambra el bonito
 Qué humanizado que ha sido
 Qué lindo guambra el bonito
 Qué humanizado que ha sido
 Gusto educado ha tenido
 Gusto educado ha tenido
 Qué universal que este longo ha sido

Qué universal que este longo ha sido

Verso B Instrumental

Interludio corto

Verso A2

Qué intelectual que este guambra ha sido
 Qué intelectual que este guambra ha sido
 Yo que hecho el sabio he había creído
 Yo que hecho el sabio le había creído
 Qué conceptual que este guambra ha sido
 Qué conceptual que este guambra ha sido
 Yo que un hipaso he babía creído
 Yo que un hipaso le había creído

Interludio corto

VersoB2

Qué intelectual el guambrito
 Qué conceptual que ha salido
 Qué intelectual el guambrito
 Qué conceptual que ha salido
 Tan especial el bonito
 Qué ultra letrado que ha sido
 Tan especial el bonito
 Qué ultra letrado que ha sido
 Qué bestia cuánto ha sabido
 Qué bestia cuánto ha sabido
 Qué universal que este longo ha sido
 Qué universal que este longo ha sido

Fin

4.8.- Lo que he bailado

Esta obra ha sido concebida empleando la Clave Rítmica de Acompañamiento del Capishca, además de su rasgado, cadencias armónicas y patrones de organización de la letra, los arreglos y las texturas características de este ritmo. Además, esta composición incluye el uso de poliacordes generando atmósferas armónicas y colores algo distintos a los de los capishcas tradicionales, pero que por la presencia de las cadencias características evocan su sonoridad y carácter musical.

Esta pieza emplea el siguiente formato instrumental: Dos voces (canto), melódica, acordeón, piano, guitarra eléctrica, guitarra (rasgado), bajo eléctrico y batería. La forma de esta canción es una forma tradicional de Capishca, con dos versos A y B, que son expuestos instrumentalmente, en una primera vuelta de la forma en que los instrumentos llevan la voz principal, y luego de la cual, en la segunda vuelta de la forma, se cantan con las voces en duplicación armónica, y siempre con la presencia de el mismo Interludio (= Intro), luego, la tercera y última vuelta de la forma se hace, la primera mitad, el verso A, instrumental, y la segunda, B, cantada, finalizando la obra de esta manera.

VERSO 3 INSTRUMENTAL

The score is divided into two sections: **VERSO 3 INSTRUMENTAL** and **INBOLDINO**. The first section includes staves for Violin 1, Violin 2, Middle, Acoustic guitar, Piano, Clarinet/Electronic Saxophone, Clarinet (B-flat), Bass Clarinet, and Double Bass. The second section includes staves for Violin 1, Violin 2, Middle, Acoustic guitar, Piano, Clarinet/Electronic Saxophone, Clarinet (B-flat), Bass Clarinet, and Double Bass. The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *f*, *mf*, and *ff*. Chord symbols like *Dm*, *F*, *A*, *B*, *E*, *F#*, and *G* are present throughout the score.

VERSO INSTRUMENTAL 2

$\frac{C\#}{F\#}$ $\frac{D}{B}$ $\frac{C\#}{F\#}$ $\frac{D}{B}$ $\frac{C\#}{F\#}$ $\frac{D}{B}$ $\frac{C\#}{F\#}$ $\frac{D}{B}$

V.1

V.2

Mello.

Acord.

Piano

Gr. Ebu. (dist. sob.)

Gr. (Rng.)

Bq. Bld.

Bat.

INTERLUDIO

V.1

V.2

Mello.

Acord.

Piano

Gr. Ebu. (dist. sob.)

Gr. (Rng.)

Bq. Bld.

Bat.

No me pi sa de po po

No me pi sa de po po

Lo que he bailado

Intro

Verso A Instrumental 1

Interludio

Verso B instrumental

Verso A

Lo que he bailado nadie me quita
Qué buenos bailes que me he pegado
Lo que he bailado nadie me quita
Qué buenos bailes que me he pegado

Qué lindas farras que me he mandado
Nadie me quita lo que he bailado
Qué lindas farras que me he mandado
Nadie me quita lo que he bailado

Interludio

Verso B

No tengo nada que perder
Sólo se vive una vez
No tengo nada que perder
Sólo se vive una vez
Nada más nada he de llevar
Lo que he bailado llevaré

Nada más nada he de dejar
Lo que he bailado dejaré
Lo que he bailado dejaré

Interludio corto

Verso A instrumental 2

Interludio

Verso B

No tengo nada que perder
Sólo se vive una vez
No tengo nada que perder
Sólo se vive una vez

Nada más nada he de llevar
Lo que he bailado llevaré
Nada más nada he de dejar
Lo que he bailado dejaré
Lo que he bailado dejaré

Fin

De esta manera, y una vez presentadas las partituras, letras y audiciones de las obras compuestas como parte de este proyecto, se concluye el presente capítulo y con ello se finaliza el Desarrollo del Tema de esta investigación.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

A continuación se presentan las conclusiones que se derivan de la investigación, y posterior y finalmente, las recomendaciones que se pueden desprender de ella.

Conclusiones

- Al ser esta una investigación musical y un proyecto de creación artística, las fuentes, referencias y objetos de estudio son musicales, obras, audiciones, transcripciones y partituras, no otro tipo de fuentes que se alejan de la naturaleza de este trabajo.
- Es posible estudiar académicamente la canción popular ecuatoriana y sistematizar conocimientos teórico – musicales sobre ella a través de la transcripción y el análisis musical de la misma.
- Es pertinente que se hagan este tipo de investigaciones, pues la academia musical nacional no ha dado la importancia y el valor que requiere este tipo de estudios teórico – musicales sobre nuestros saberes populares.
- Es posible crear nuevas canciones, o una “Nueva Canción Ecuatoriana” empleando los conocimientos derivados de este tipo de investigaciones y saberes musicales universales.
- También es posible crear nuevas obras musicales diversas, sinfónicas, de cámara, o para todo tipo de formato instrumental tradicional o experimental, partiendo de las sonoridades de los ritmos populares y la universalización de los lenguajes a través de procedimientos de composición musical.

- De la misma manera, son pertinentes este tipo de proyectos de creación artística y experimentación musical, composicional específicamente, sobre la base de la reflexión y el estudio de nuestras tradiciones culturales, para proponer las nuevas maneras de sentir nuestros sonidos desde nuestras nuevas generaciones.
- La presencia de la partitura es necesaria para el análisis musical, más aún si se trata de música popular, la cual no suele estar escrita, por lo que la transcripción de *charts* es fundamental para el proceso de estudio académico de estos saberes.
- El análisis musical dirigido hacia la composición de nuevas obras, debe centrarse en aspectos musicales, no en otros distintos a lo meramente musical, sino en los que se escriben en pentagramas y se pueden emplear racionalmente en la praxis composicional.
- De la misma manera, la partitura es esencial para el proceso de composición musical y de realización de arreglos, y en ella radica gran parte de la esencia composicional de una obra.
- El interpretar en vivo, grabar o hacer producciones musicales diversas a partir de estas obras compuestas, serían proyectos aparte por sí mismos, distintos a este de investigación y composición, y que requerirían otro tipo de recursos materiales y humanos distintos a los empleados en este trabajo.
- Los productos de este trabajo son las obras compuestas y la investigación sobre los ritmos ecuatorianos, los mismos que pueden emplearse, como ya lo están, en la implementación de posteriores etapas de desarrollo del proyecto.
- La relación que se ha establecido en este trabajo entre la investigación y análisis musical, de ciertos ritmos de la canción popular tradicional

ecuatoriana en este caso, y la propuesta creativa musical nueva de obras ha sido una labor satisfactoria, fructífera y de la cual se han aprendido y adquirido conocimientos y experiencias valiosas para el proceso de formación como compositor de quien desarrolla este trabajo y los cuales podrán ser ampliados o profundizados en etapas posteriores.

- Empezar proyectos de las características de este es un proceso largo y laborioso, pero necesario y prometedor, la investigación y la composición musical a partir del estudio de las sonoridades ancestrales populares es terreno de búsqueda musical muy amplio, que en nuestro país se encuentra en proceso de desarrollo y por lo que se hace necesario realizar esfuerzos tanto desde los investigadores, compositores, educadores, y músicos en general como desde las instituciones de educación musical y las entidades gubernamentales e independientes relacionadas con la cultura, la educación y la música.
- Esta ha sido una investigación composicional, mas el carácter didáctico implícito pudiera desarrollarse en futuras etapas del proyecto, con videos o materiales audiovisuales en los que suenen los ejemplos escritos en este texto y/o que puedan ser empleados como base en la realización de talleres, conferencias, clases, cursos, o como parte de estudios regulares de escuelas de música.

Recomendaciones

- Sería recomendable que aspectos como los tratados en este trabajo, al respecto de la teoría musical de los ritmos populares tradicionales ecuatorianos sean incorporados en los pensums de estudios de los centros de formación musical en el Ecuador, en las materias de las carreras o en redes articuladas entre materias que permitan el correcto desarrollo de esta música, conectando el futuro con el pasado de

nuestras expresiones artísticas, desde las aulas de estudios musicales del país, dejando de ser esfuerzos aislados de individuos particulares y proyectos poco apoyados o atendidos.

- Sería recomendable, de igual manera, que los pensums de estudios de música en el país, particularmente los relacionados con la composición y creación musical, incorporen dentro de sus asignaturas a varias vinculadas con la composición de ritmos populares ecuatorianos y la experimentación y búsqueda de lenguajes a partir de ello, como parte importante de la formación de los músicos y compositores, a lo largo de todo el proceso de formación, como una materia principal o de especialidad en cada uno de los semestres, y no nada más como un proyecto final u opcional, sino priorizando la importancia de que este tipo temáticas se traten y desarrollen en las aulas, en clases normales, para todos los estudiantes y con la profundidad y sistematización que requiere el tratamiento académico de esta o todo tipo de música en un centro de estudios, más aún en los de niveles de formación superior musical, que es en donde más falta hace que se estudien y trabajen estos asuntos.
- Dado el carácter didáctico tangencial de este tipo de investigaciones, sería recomendable que se hagan versiones o publicaciones multimedia, que incorporen audios, o videos de los ejemplos de este texto o similares, las obras, instrumentos, partituras, etc., con fines didácticos que faciliten el estudio de este tipo de materiales y contribuyan al acercamiento de los músicos y estudiantes de música al estudio de los ritmos tradicionales ecuatorianos.
- Finalmente, sería recomendable que se sigan desarrollando y profundizando investigaciones como la que se ha presentado, desde las mismas instituciones de formación musical, y que esto sea apoyado e incentivado por las entidades relacionadas con la música, la cultura y la educación en el país y la región.

REFERENCIAS

- Cuyás A. (1942). *Appleton's new English – Spanish and Spanish – English Dictionary*. New York, U.S.A. D. Appleton – Century Company.
- De Toro y Gisbert M. (1964). *Pequeño Larousse Ilustrado*. París, Francia. Editorial Larousse.
- Diccionario Oxford de la Música (1980). *Tomo I*. La Habana, Cuba. Editorial arte y literatura.
- Diccionario Oxford de la Música (1980). *Tomo II*. La Habana, Cuba. Editorial arte y literatura.
- Pazmiño T. (2011). *Recuperación del patrimonio musical intangible del Ecuador, tomo I, el capishca, el saltashpa, el cachullapi, el albazo*. Quito, Ecuador. Editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Pazmiño T. (2011). *Recuperación del patrimonio musical intangible del Ecuador, tomo II, .el danzante, el yumbo, el sanjuanito, la tonada*. Quito, Ecuador. Editorial de la CCE.
- Pazmiño T. (2011). *Recuperación del patrimonio musical intangible del Ecuador, tomo IV, el pasillo*. Quito, Ecuador. Editorial de la CCE.
- Youtube.com. *Acuérdate de mí, Luis A. Valencia*. Recuperado el 27 de septiembre de 2015 de <https://www.youtube.com/watch?v=oPy4mNfsVnk>
- Youtube.com. *Al amanecer, Dúo Benítez y Valencia*. Recuperado el 3 de abril de 2015 de <https://www.youtube.com/watch?v=nDjDdqjT1BM>
- Youtube.com. *Amor imposible, Dúo Benítez y Valencia*. Recuperado el 17 de abril de 2015 de <https://www.youtube.com/watch?v=7U9S2SxwrZI>
- Youtube.com. *Apostemos que me caso, Dúo Benítez y Valencia*. Recuperado el 17 de abril de 2015 de <https://www.youtube.com/watch?v=CWU8MdHmsj0>
- Youtube.com. *Bonita guambrita, Dúo Benítez y Valencia*. Recuperado el 3 de abril de 2015 de <https://www.youtube.com/watch?v=xJzhfvRitTM>
- Youtube.com. *Desdichas, Dúo Benítez y Valencia*. Recuperado el 3 de abril de 2015 de <https://www.youtube.com/watch?v=s3k8ZgiaDoA>

Youtube.com. *Ele la mapa señora, Dúo Benítez y Valencia*. Recuperado el 3 de abril de 2015 de <https://www.youtube.com/watch?v=UjZ-fDi4TA8>

Youtube.com. *La vuelta del chagra, Dúo Benítez y Valencia*. Recuperado el 3 de abril de 2015 de <https://www.youtube.com/watch?v=cHGtuXvSHUI>

Youtube.com. *Las cinco de la mañana, Dúo Benítez y Valencia*. Recuperado el 3 de abril de 2015 de <https://www.youtube.com/watch?v=U3c4tMfQZJs>

Youtube.com. *Leña verde, Dúo Benítez y Valencia*. Recuperado el 17 de abril de 2015 de <https://www.youtube.com/watch?v=SwfSiU5fq2w>

Youtube.com. *Negra del alma, Dúo Benítez y Valencia*. Recuperado el 17 de abril de 2015 de <https://www.youtube.com/watch?v=YH0QolyLoK8>

Youtube.com. *No quisiera adorarte, Luis A. Valencia* Recuperado el 17 de abril de 2015 de https://www.youtube.com/watch?v=xN0UfFMhb_U

Youtube.com. *Ojos azules, Dúo Benítez y Valencia*. Recuperado el 17 de abril de 2015 de https://www.youtube.com/watch?v=E9I_pWdgsEk

Youtube.com. *Tus ojeras, Dúo Benítez y Valencia*. Recuperado el 10 de julio de 2015 de <https://www.youtube.com/watch?v=QiDQx0G3HSA>

ANEXOS

Los Anexos de este texto son los audios de las obras musicales investigadas y compuestas en este Trabajo de Titulación, y que constan en el DVD adjunto en la carpeta “Anexos”, que a su vez contiene las siguientes carpetas y audiciones en cada una de ellas:

Anexo1_AudicionesBenítezValencia

- Audición 1.- Al amanecer
- Audición 2.- Desdichas
- Audición 3.- Ele la mapa señora
- Audición 4.- La vuelta del chagra
- Audición 5.- Bonita guambrita
- Audición 6.- Las cinco de la mañana
- Audición 7.- Negra del alma
- Audición 8.- Amor imposible
- Audición 9.- No quisiera adorarte
- Audición 10.- Apostemos que me caso
- Audición 11.- Leña verde
- Audición 12.- Ojos azules
- Audición 13.- Acuérdate de mí
- Audición 14.- Tus ojeras

Anexo2_DemoNeochullas

- Track 1.- Neochulla
- Track 2.- Ay niña santa
- Track 3.- Buena Cantuña
- Track 4.- No tengo plata

- Track 5.- Por la sombrita
- Track 6.- Cómo olvidar
- Track 7.- Qué universal que este longo ha sido
- Track 8.- Lo que he bailado