



ESCUELA DE MÚSICA

SAMAY PAK YUYAY (AIRE DE MEMORIA): APLICACIÓN DE LA TÉCNICA DE INTERPRETACIÓN DE LA ESCUELA QUITAÑA DE GUITARRA EN SEIS DISTINTOS GÉNEROS TRADICIONALES ECUATORIANOS FUSIONÁNDOLOS CON ARMONÍA Y RITMOS CONTEMPORÁNEOS, PRESENTADOS EN UN RECITAL FINAL.

Autor

Alex Giovanny Páez Watson

Año
2017



ESCUELA DE MÚSICA

SAMAY PAK YUYAY (AIRE DE MEMORIA): APLICACIÓN DE LA TÉCNICA DE INTERPRETACIÓN DE LA ESCUELA QUITAÑA DE GUITARRA EN SEIS DISTINTOS GÉNEROS TRADICIONALES ECUATORIANOS FUSIONÁNDOLOS CON ARMONÍA Y RITMOS CONTEMPORÁNEOS, PRESENTADOS EN UN RECITAL FINAL.

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

Profesor Guía
Fernando Antonio Cilio Porras

Autor
Alex Giovanni Páez Watson

Año
2017

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”

Fernando Antonio Cilio Porras
Master en Performance
(1722314331)

DECLARACIÓN DEL PROFESOR CORRECTOR

“Declaro haber revisado este trabajo, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”

Lic. Roberto Hurtado

CI.1713625299

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.

Alex Giovanni Páez Watson
(0602995235)

AGRADECIMIENTOS

A mi profesor guía Fernando Cilio por su valioso aporte con material literario.

A Cesar Santos. A Jay Byron. A mi hermano Timothy Páez. A Julio

Andrade. A Paul Marcillo

DEDICATORIA

A mis padres Patricio Páez y Julie Watson, A mis hermanos Timothy Páez y Charlie Páez, a Diana Clavijo, y a todos aquellos músicos que tienen el afán de mantener una memoria de la tradición y el anhelo de innovar la música popular ecuatoriana.

RESUMEN

El Ecuador es portador de una gran variedad de estilos musicales tradicionales los cuales van cambiando a lo largo de las regiones. La mayoría de la música tradicional que se hace hoy en día en las distintas provincias del país es producto de un mestizaje, de la mezcla de ritmos autóctonos andinos y ancestrales con armonía occidental traída desde Europa. Aunque en algunos pueblos se sigue conservando el estilo indígena y ancestral de tocar como por ejemplo en Imbabura y Cayambe los indígenas siguen interpretando el sanjuán al estilo tradicional. Durante los años 30 hasta los años 60, se produjo una migración por parte de algunos habitantes de provincia hacia la ciudad de Quito (Guerrero, 2002, p. 263). Llevaban consigo sus tradiciones y costumbres, con esto sus formas de interpretar su música. Uno de los productos de estas migraciones fue el estilo único de interpretar la guitarra que algunos musicólogos como denominan “La guitarra quiteña” (Mullo 2012). Esta forma de tocar perdió fuerza y difusión ya que en los 60’s el cine de oro mexicano y sus boleros tuvieron gran influencia en el Ecuador y el requinto tomó protagonismo en la música tradicional popular. Así perdió protagonismo la guitarra Quiteña hasta quedar en el olvido.

Esta tesis estuvo basada en reencontrar el hilo olvidado, y usarlo para converger en una renovación de la música tradicional ecuatoriana mediante la utilización de encuestas, clases privadas y charlas para indagar en estos géneros.

ABSTRACT

Ecuador has an extensive variety of traditional music styles which change from region to region all along the country. Most of the popular music which is created in Ecuador nowadays is the product of a mix of European and Ecuadorian indigenous cultures. Nevertheless, in some towns people still conserve the traditional indigenous style of playing music. For example, in Imbabura people still play the indigenous style of *sanjuan*.

During the 30's and the 40's, people from provinces around Quito migrated to the capital city, taking with them their traditional way of playing music (Guerrero, 2002, p. 263). One of the outcomes of these migrations was a unique style of playing the traditional guitar, which some sociologists call "*la Escuela quiteña de guitarra*". This way of playing the guitar was lost during the 60's because of the influence of the Mexican cinema and the arrival of the *requinto* to Ecuador.

This thesis is based on finding this lost memory and using it to innovate Ecuadorian popular music.

ÍNDICE

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN	1
1.1. Antecedentes.....	1
1.2 Objetivos.....	3
1.2.1 Objetivo general.....	3
1.2.2 Objetivos específicos	3
2. MARCO TEÓRICO.....	4
2.1. La guitarra quiteña	4
2.1.1. Historia de la guitarra en el ecuador	4
2.1.2. Explicación de la interpretación de la Guitarra Quiteña	7
2.1.3. Técnica	8
2.1.4. Intérpretes.....	10
2.1.5. Transcripciones.....	11
2.1.6. El viento andino	12
CAPÍTULO 2. REPERTORIO.....	14
2.1. Albazo.....	14
2.1.1. Historia y antecedentes	14
2.1.2. Análisis musical del albazo	15
2.1.3. Análisis del tema: Ay de mi, ay de vos.....	16
2.2 Yumbo	19
2.2.1. Historia y antecedentes	19
2.2.2. Análisis musical del yumbo.....	20
2.2.3. Análisis de la composición <i>Cogollo de toronjil</i>	21
2.3. San juan o sanjuanito	23
2.3.1. Historia y antecedentes	23
2.3.2. Análisis musical del san juan	24
2.3.3. Análisis de la composición <i>Sale guambrita</i>	25

2.4. Danzante	29
2.4.1. Historia y antecedentes	29
2.4.2. Análisis musical del danzante	30
2.4.3. Análisis del arreglo <i>Pená de amor</i>	30
2.5. <i>Capishca</i> (Aire típico).....	31
2.5.1. Historia y antecedentes	31
2.5.2. Análisis musical del <i>capishca</i>	31
2.5.3. Análisis de la composición <i>San Pedrito</i>	32
CAPÍTULO 3. CONCLUSIONES	34
REFERENCIAS	36
ANEXOS	38

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

1.1. Antecedentes

La música tradicional ecuatoriana ha sido producto de un mestizaje. Una mezcla de los elementos de música ancestral con elementos de la música europea académica. Así como ha sido producto de la mezcla de culturas también es producto de migraciones de personas de provincias como Chimborazo, Azuay e Imbabura, a la ciudad capital de Quito. Estas migraciones se dieron durante los años treinta y trajeron como producto lo que algunos historiadores denominan: “La música ecuatoriana de la edad de oro” (Guerrero & Torre, 2006, p.12).

Al migrar a la capital del Ecuador, estas personas llevaban con ellas su cultura, su cosmovisión, y por ende su música. Desde los años 30 hasta los años 60 se juntaron músicos de varias provincias creando un estilo único de interpretar la guitarra que ahora se denomina “la guitarra quiteña” (Guerrero & Torre, 2006, p.12).

Salieron a la fama músicos como el dúo Benítez y Valencia o la voz dulce y melodiosa de Carlota Jaramillo. Todos estos cantantes eran acompañados por guitarras tocadas al estilo de la guitarra quiteña. Eran guitarristas asentados en Quito pero provenientes de muchos lugares de la sierra ecuatoriana. Guitarristas como Bolívar “el pollo” Ortiz, o Segundo Guaña quien aún sigue vivo y está a punto de cumplir los 100 años de edad.

La presente investigación tiene como objetivo la composición de cuatro piezas musicales y el arreglo de un temas tradicionales en la cual se entrelazan sonoridades ancestrales y mestizas del Ecuador con conceptos musicales contemporáneos.

Para realizar las composiciones y arreglos de los temas se utiliza el estilo de interpretación de la guitarra quiteña.

Para lograr este objetivo se estableció un marco teórico de la técnica de ejecución de los guitarristas más conocidos. También se analizó estilísticamente la armonía, la melodía y la rítmica y otros elementos de los

géneros tradicionales ecuatorianos: san juan, yumbo, danzante, albazo, yaraví, *capishca*. Finalmente se fusionó elementos rítmicos y armónicos contemporáneos con los conocimientos obtenidos de la investigación y se aplicó esto en la composición y arreglos de cinco temas que se interpretarán en un recital final.

Las actividades y métodos utilizados para lograr el objetivo fueron la transcripción de tres guitarristas emblemáticos de la escuela quiteña de guitarra: Bolívar Ortiz, Julio Andrade, Segundo Guaña. También se transcribieron discos de la estudiantina quiteña, y lo más importante fue la transcripción de cantantes de la edad de oro de la música ecuatoriana como también el análisis literario de esta época. Se analizó la fonética de la interpretación de cantantes y se descubrió que la guitarra quiteña imita ésta fonética, imita el texto, es por eso que tiene muchas dinámicas y mucho sentido emocional.

La investigación partió desde una serie de entrevistas a personas que conocen del tema y músicos que saben tocar el estilo. Se compusieron y arreglaron cinco temas tradicionales ecuatorianos. Esto se logró mediante entrevistas (método cualitativo), recopilaciones de discos, libros, fotos videos, conversaciones formales y no formales con personas que conocen y han vivido esta transformación, transcripciones de material musical emblemático de estas época y clases de guitarra,

El producto de este proyecto es un recital didáctico de cinco temas en cinco distintos géneros de música tradicional ecuatoriana, basándose en la manera de interpretar la guitarra de la escuela quiteña.

También se realizaron entrevistas a musicólogos y sociólogos como: Pablo Guerrero, Juan Mullo, César Santos con el afán de obtener la mayor cantidad de bibliografía posible para realizar la investigación.

Finalmente se fusionó todo el marco teórico obtenido con los conocimientos de música contemporánea con el afán de realizar el recital final presentando las mencionadas composiciones.

1.2 Objetivos

1.2.1 Objetivo general

Aplicar la técnica de interpretación de la escuela quiteña de guitarra en cuatro composiciones y un arreglo, en cinco distintos géneros tradicionales ecuatorianos fusionándolos con armonía y ritmos contemporáneos, presentados en un recital final.

1.2.2 Objetivos específicos

- Establecer un marco teórico de la técnica de ejecución de los guitarristas más conocidos, intérpretes de la guitarra quiteña y así poder imitar su estilo.
- Analizar estilísticamente elementos musicales de los géneros tradicionales ecuatorianos: san juan, yumbo, danzante, albazo, yaraví, *capishca*.
- Fusionar elementos rítmicos y armónicos contemporáneos con los conocimientos obtenidos y aplicar esto en la composición de cuatro temas y el arreglo de un tema que se interpretarán en un recital final.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. La guitarra quiteña

2.1.1. Historia de la guitarra en el Ecuador

Aunque el historiador riobambeño Juan de Velasco (1727-1792) afirma que los Incas poseían una "especie de guitarra con cuerdas" no existen vestigios que prueben la existencia de instrumentos de cuerda en América precolombina. (Guerrero, 2002).

En la etapa colonial algunos mestizos e indígenas aprendieron a construir algunos instrumentos europeos principalmente órganos e instrumentos de cuerda. Según un testimonio del viajero Eduard André: "se podían ver en los mercados quiteños indígenas de La Magdalena, Chillo, Tumbaco y Zambiza ofreciendo guitarras entre sus mercaderías.

Bernardo Recio asegura en su libro *compendiosa relación de la cristiandad de Quito, 1973* que muchísimas vihuelas, guitarras clavicordios violas y violines fueron gradualmente introducidos durante la Audiencia de Quito.

A mediados del siglo XIX, según verifica el músico ecuatoriano Juan Agustín Guerrero, la guitarra fue proscrita por algunas familias pudientes y reemplazadas por el piano.

En tiempos de la independencia, datos históricos apuntan a la guitarra como instrumento preferido del pueblo quiteño a través de la cual se ejecutaban yaravíes o tristes en serenatas nocturnas (Guerrero, 2010).

Desde la etapa colonial, donde se inicia este proceso de sincretismo entre las culturas indígenas, afro ecuatoriana, y europea, la guitarra fue la base de la composición y ejecución (armónica, melódica y rítmica) de gran parte del repertorio de la música popular ecuatoriana.

Esta época favoreció el desarrollo de una técnica de ejecución de la guitarra particularmente en la ciudad de Quito, uno de los más importantes centros de difusión y creación del arte y la cultura en el Ecuador.

Estudios del tema se han preocupado de sistematizar este momento en la historia de la música en el Ecuador. Surge así la denominación de la escuela quiteña de la guitarra, propuesta básicamente por los etnomusicólogos Juan Mullo Sandoval y Pablo Guerrero Gutiérrez en su obra *El pasillo en Quito*.

Se comprende a la guitarra quiteña, no solo a la cultura guitarresca surgida en el espacio urbano y ciudadano, sino a un área cultural que acogió las tendencias musicales e interpretativas de quienes emigraron a la ciudad de Quito. De los músicos mestizos que provinieron de otras provincias que limitan con esta ciudad y que adoptaron su cosmovisión y su cultura (Suarez, Andrade, Saveedra. 2011).

Desde comienzos del siglo XX hasta 1960 se gestó una producción musical no académica representada por estudiantinas, ensambles de guitarras y dúos. En estas agrupaciones de raigambre popular, la guitarra era el instrumento omnipresente. Fue entonces que se fueron desarrollando las técnicas y propuestas musicales que daría como resultado la creación y desarrollo de la escuela quiteña de guitarra. (Suarez, Andrade, Saveedra. 2011).

Otra de las razones para el desarrollo de la difusión musical fueron el fonográfico y sus discos de pizarra en la segunda y tercera década del siglo XX. A esto se sumó el aparecimiento de las emisoras de radio (1930) que potenciaron enormemente el acceso a una mayor cobertura de producción musical de ese entonces. El musicólogo Segundo Luis Moreno menciona entre las principales a El Prado de Riobamba, HCJB la voz de los Andes, Radio Quito, entre otras. Estas radios tenían espacios de música nacional especialmente la HCJB.

La agrupación más importante de guitarra en el Ecuador fue Los Nativos Andinos, cuarteto constituido por excelentes ejecutantes. Sus integrantes acompañaron a muchos músicos en sus presentaciones radiales y grabaciones discográficas y cuyo estilo fue un modelo a mediados del siglo XX. (Guerrero, 2002. P. 268)

Los Nativos andinos

Fue un conjunto instrumental de música popular constituido por guitarras. En 1939 se constituyó el grupo Alma nativa que en 1940 tomó el nombre de Los Nativos y finalmente Los Nativos andinos.

El grupo recogió para su interpretación el trabajo de los más grandes valores de la composición ecuatoriana. En las radios tocaban como cuarteto instrumental, así como grupo acompañante de las voces de la época, entre ellos el Dúo Benítez y Valencia.

Estuvo conformado por el excelente guitarrista Bolívar “el pollo” Ortiz, el compositor Marco Tulio Hidrobo “viejo impuro” (director musical del grupo, guitarra y bandola), Carlos “el pavo” Carrillo (segunda guitarra) y Gonzalo de Veintimilla (guitarra de acompañamiento).

Su director Marco Tulio Hidrobo era el arreglista del cuarteto instrumental. Tenía mucha experiencia en esta materia a más de ser un buen compositor, era lector de partituras y se encargaba de enseñar a los músicos y cantantes las líneas melódicas.

Acompañaron y grabaron numerosos discos con los mejores cantantes de la época, entre ellos: Carlota Jaramillo, El dúo Benítez y Valencia, Hermanas Mendoza Suasti, Hermanas Fierro etc. En los años 40 fueron contratados por radio Quito, luego por radio Comercia. En la HCJB existían varias cintas con música instrumental de este conjunto cuya actividad se extendió hasta mediados de la década de los 50. (Guerrero 2002, p. 986).

Este estilo de interpretación de la guitarra que este cuarteto impuso, fue adoptado por varios guitarristas, hasta llegar a ser un estilo único que era tocado en la ciudad de Quito, este estilo que algunos historiadores como Juan Mullo denominan la guitarra Quiteña.

Pero en los años 60 la llegada del requinto y la influencia del cine de oro mexicano opacaron este estilo único de interpretar esta música tan colorida, puntillista y tan llena de dinámicas.



Figura 1. Fotografía Portada de disco de Los Nativos Andinos. Adaptado de Música Ecuatoriana Online, 2013.

2.1.2. Explicación de la interpretación de la Guitarra Quiteña

Tiene como una de sus características el “bordoneo” que es la delineación melódica de la armonía mediante la utilización de los bajos, esta característica permite identificar algunos géneros de otros.

Por ejemplo el san juan mestizo con el san juan indígena. En el mestizo la guitarra tiene un bordoneo, en el indígena solo es un rasgado específico. También permite identificar una tonada mestiza de la tonada indígena, la mestiza tiene un bordoneo en el bajo y la indígena mantiene un rítmica idéntica a un danzante pero se toca más rápido. Algunas de las tonadas mestizas más conocidas son *leña verde*, *el poncho viejo* y de danzantes son *Vasija de barro* o *pena de amor*.

La guitarra de acompañamiento es la que utiliza el bordoneo a manera de *staccato* como recurso expresivo principal con la utilización de vitela.

Otra característica de este estilo de interpretación es que está lleno de dinámicas, es decir tiene distintos niveles de intención de volumen así como también es puntillista, esto quiere decir que está lleno de colores tímbricos. El aspecto más importante de la guitarra quiteña es que sus fraseos y sus líneas melódicas imitan el texto, copian la fonética de la parte literaria, imitan la forma de hablar del mestizo de la parte andina del Ecuador. También tiene texturas heterofónicas, esto quiere decir que existen varias líneas melódicas sonando al mismo tiempo como una especie de contrapunto. Se puede apreciar esta heterofonía en la interpretación de Bolívar Ortiz en temas como *el paisanito*, *dissección*, *oye mujer* etc

Guitarra Puntera

Esta es llamada primera guitarra y se podría decir que su ejecución es más libre y también es ejecutada con vitela. Se encarga de tocar la melodía principal, los estribillos, las introducciones, los contra cantos (melodías secundarias), para ello la guitarra puntera utiliza adornos que se utilizan desde comienzos del siglo XX (trinos y trémolos) y varios patrones y modelos melódicos que se usan con frecuencia.

En el punteo se busca tomar como referencia las distintas disposiciones de acordes, sobre todo en las tres primeras cuerdas de la guitarra, tomando en cuenta que las notas de la melodía corresponden a las notas que forman las triadas de los acordes.

La utilización de apoyaturas notas de adorno que se utilizan antes de la nota principal de la melodía) es muy frecuente en este estilo de ejecución. Por ejemplo, si tomamos la tonalidad de (Am) como referencia sobre el acorde de la tónica, las apoyaturas utilizadas frecuentemente serán la oncena (D que puede resolver a C o E) o la novena (B que resuelve por atracción casi siempre sobre C) del acorde en cuestión (Am).

Sobre los acordes mayores es muy frecuente la utilización de trecenas o quintas bemoles para resolver al quinto grado

2.1.3. Técnica

Por lo general los guitarristas de esta época tocaban con vitelas grandes debido a esto es que el acompañamiento tiene bastante cuerpo y resonancia y los fraseos y melodías son muy penetrantes (Suarez, Andrade, Saveedra. 2011).

Uso de vitela:

En la ejecución de guitarra de la primera mitad del siglo XX lo más común era el uso de vitela. El dominio de esta técnica hace que los recursos expresivos

tales como el *staccato*, la ornamentación y los matices, dé como resultado una sonoridad diferente a aquellas logradas con las uñetas o los dedos.

La utilización de la vitela es una característica propia de la escuela quiteña de guitarra (Suarez, Andrade, Saveedra. 2011).

Disposición de la mano izquierda:

La disposición de los dedos de la mano izquierda también muestra una diferencia con la disposición normal dictada por la escuela clásica.

Por ejemplo, el uso del pulgar sobre la sexta cuerda permite reorganizar los demás dedos sobre los acordes. El uso del pulgar sobre la sexta cuerda suprime el uso del índice como ceja, permitiendo así “ganar” un dedo para otros fines interpretativos (Suarez, Andrade, Saveedra. 2011).

Estos recursos permiten gran versatilidad al intérprete pues se aplican lo largo de todo el diapasón en prácticamente todos los géneros populares. Esta técnica también es aplicada al rock y al jazz (Suarez, Andrade, Saveedra. 2011).

El matiz:

La guitarra quiteña está llena de dinámicas y timbres, esto es debido a que la guitarra, en los fraseos melódicos, imita el texto cantado.

Es decir que se le da importancia a la parte literaria del tema con el fin de interpretar esto en el instrumento, con proyección y un sentido.

Este es uno de los recursos a los cuales la escuela quiteña muestra especial atención y que fue observado con gran protagonismo sobre todo por el maestro Carlos Bonilla Chávez quien en sus grabaciones para tres guitarras (*oye mujer*. Bonilla, Ortiz y Guaña) empezó a explorar nuevas posibilidades para el estilo. Trató de liberarse de algún modo de la rítmica estricta en busca de la expresión, este recurso es muy notorio también en el tratamiento de las voces, sobre todo por el dúo Benítez y Valencia (Suarez, Andrade, Saveedra. 2011).

2.1.4. Intérpretes

Marco Tulio Hidrobo (Cotacachi 1906- Quito 1961)

Por la importancia y la calidad de su trabajo, puede ser considerado como la figura rededor de la cual gravita gran parte de la producción guitarrística de la primera mitad del siglo XX.

Nació en Cotacachi y desde joven adquirió un conocimiento profundo de las costumbres y de la música de las poblaciones cercanas a su lugar natal.

Las recorrió escuchándolos y tomando apuntes de los diversos tonos nativos de la época antes de 1920. Hidrobo utilizó estos motivos musicales cortos (cuatro a ocho compases) para crear nuevos temas de carácter mestizo.

Uno de los hechos claves de nuestra música popular fue la incorporación de instrumentos indígenas, a los cuales Marco Tulio Hidrobo dio preponderancia cuando formó parte de Los Corazas y lo dirigió. Dicho grupo hasta hoy es considerado como uno de los íconos de la “música indigenista ecuatoriana”.

Entre los artistas que preparó están el Dúo Benítez y Valencia, Hermanas Mendoza Suasti, Carlota Jaramillo, Los Corazas y a Los Nativos Andinos. . (Suarez, Andrade, Saveedra. 2011)



Figura 2. Fotografía de guitarrista y compositor ecuatoriano Marco Tulio Hidrobo. Adaptado de Soy Música Ecuador, 2013.

Bolívar “el pollo” Ortiz (Quito 1920- EEUU 1974)

La Guitarra del “pollo” Ortiz acompañó a lo más connotado de los intérpretes de esa época cuando formó parte de Los Nativos Andinos y posteriormente de Los Corazas. También incursionó en el canto.

Bolívar Ortiz es sin dudas uno de los más grandes guitarristas del Ecuador que con su genio innovador y creativo contribuyó a construir los fundamentos técnicos de la escuela quiteña de guitarra.



Figura 3. Fotografía de guitarrista y compositor ecuatoriano Bolívar Ortiz. Adaptado Soy Música Ecuador, 2013.

Segundo José Guaña Acuña Quito (14 de Marzo de 1923)

Extraordinario guitarrista, pilar fundamental para el desarrollo de música popular ecuatoriana quien aportó talento y virtuosismo al desarrollo a la escuela quiteña de la guitarra.

En su faceta de maestro han destacado algunos alumnos como Julio Andrade que han seguido con la técnica de la escuela quiteña y han trabajado en innovar la música popular ecuatoriana.

2.1.5. Transcripciones

Para lograr el marco teórico de este trabajo de investigación fue necesario indagar en este estilo guitarrístico, escuchar la mayor cantidad de grabaciones posibles y transcribir algunos de los temas que han sido íconos de la escuela quiteña de guitarra e intentar imitar exactamente el fraseo y acompañamiento de los más grandes intérpretes.

Se transcribió a Bolívar Ortiz, a Segundo Guaña y a Julio Andrade con quien hubo la oportunidad de recibir algunas clases.

Los temas de influencia para la tesis fueron: *El tatuaje*- versión de Segundo Guaña, *Paisanito*- Bolívar Ortiz, *Corazas*- Julio Andrade, *Arpita de mis canciones*- Los Nativos Andinos, *Leña verde*- versión de Segundo Guaña. A continuación un fragmento de la introducción del pasillo *El tatuaje* de Rubén Uquillas interpretado por Segundo Guaña. Se utilizó esta transcripción para comprender el tipo de disposiciones de acordes utiliza el maestro Guaña, así como también comprender la intensidad con la que ejecuta la guitarra.

The image displays a musical score for guitar, titled 'Intro' and 'Guitar'. It consists of five staves of music. The first staff is the introduction, followed by four staves of guitar accompaniment. The music is written in 3/4 time and features complex chord structures and rhythmic patterns. The score is transcribed for guitar and includes various musical notations such as chords, stems, and rests.

Figura 4. extracto de la transcripción del pasillo *tatuaje* (Rubén Uquillas). De David Tamayo, 2016.

2.1.6. El viento andino

Al analizar profundamente las melodías y los ritmos ancestrales y mestizos se descubrió que detrás de la melodía existe todo un trasfondo literario y/ o filosófico que en ritmos ancestrales se manifiesta a través de un tambor y un pingullo (instrumento ancestral de viento andino) (Guerrero 2002). Con esta investigación también se llegó a la siguiente conclusión: en la música

precolonial andina, los vientos andinos (instrumentos de viento) que entonaban las culturas, imitaban al viento andino que corre a través de los volcanes y montañas, a través de lagos y cráteres. El sonido del viento andino ha estado ahí durante millones de años, perdura y es muy caótico, lleno de dinámicas, profundo. Ha acompañado al ser humano y a las culturas andinas desde que esta región del mundo fue poblada. Y el color de su sonido está plasmado en la música andina ancestral. Esto se transmitió a la música mestiza igual, un ejemplo es el yaraví. El Yaraví es un ritmo ecuatoriano precolonial (Guerrero 2002) que de acuerdo a algunos historiadores como Juan Mullo, era la manifestación artística del sufrimiento de los *mitimae* (sublevados del imperio INCA) al ser desterrados y alejados de sus comunidades y familias a tierras muy lejanas donde no podrían volver jamás.

Es importante recalcar que el sonido del viento andino está inmerso en el sonido de la guitarra quiteña, ya que los ritmos interpretados en la guitarra quiteña provinieron de culturas precoloniales, como se puede apreciar en el yumbo, el yaraví y el danzante.

CAPÍTULO 2. REPERTORIO

2.1. Albazo

2.1.1. Historia y antecedentes

Es un baile suelto y música de indígenas y mestizos del Ecuador la palabra castellana se deriva de alba, alborada (amanecer). Probablemente fue uno de los ritmos musicales que fue tomando forma y sincretizándose desde etapas coloniales por los que Segundo Luis Moreno (1882-1972) lo clasifica dentro de los géneros criollos. Además asevera que la palabra *albazo* no era una clase de composición musical sino más bien "el del estruendo bullicioso de música, cohetes que se desarrollaba en las poblaciones, con motivo de las principales fiestas religiosas." Según algunos historiadores nació en la provincia de Chimborazo.

Para el escritor Honorato Vásquez Ochoa (1855- 1953) el albazo es la música con que en la madrugada de grandes fiestas se las anuncia regocijadamente, indica también que el albazo en otra acepción "es música militar al romper el alba para avisar la venida del día o música al amanecer en la calle o al aire libre para festejar a una persona". (Mullo, Música popular tradicional del Ecuador, 2007, p. 26)

En la búsqueda documental se halló algunas referencias históricas del albazo. La primera notación musical realizada en 1865, corresponde al compositor Juan Agustín Guerrero Toro (1818-1886) la pieza titulada "*albacito*" es una composición en 6/8 para piano y tiene la siguiente nota explicativa: "con este Yaraví despiertan los indios a los novios al siguiente día de casados. (Guerrero, 2002 p. 107). El albazo puede tener una raíz directa en el Yaraví, hay un parentesco cercano y frecuentemente se los halla juntos. Muchos Yaravíes terminan en fuga de albazo (*Puñales* por ejemplo). Casi se podría decir que el albazo es un Yaraví en tiempo rápido. La rítmica del albazo es similar a la del Yaraví pero en movimiento allegro. El albazo a su vez podría ser el generador de algunos otros ritmos ecuatorianos, tal es el caso del aire típico

que en otras partes se conoce como *capishca*. Su incidencia también la hallamos en la bomba del chota. (Guerrero, 2002 p. 107)

2.1.2. Análisis musical del albazo

El albazo es un ritmo ternario en compás de 6/8. Su célula rítmica son cuatro corcheas y una negra.

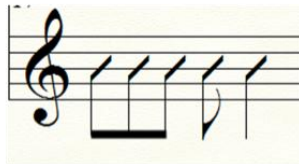


Figura 5. Célula rítmica del albazo.

Las formas musicales en la música popular ecuatoriana casi siempre siguen la forma standard A B A B. Generalmente con estribillos para los cambios de sección. Esta forma está presente en la mayoría de albazos.

Dentro de lo armónico se puede decir que también casi todos los estilos de la sierra ecuatoriana adoptan las mismas armonías, lo que más distingue a cada género es el ritmo.

Los típicos grados armónicos del albazo son: primero menor, tercero mayor, quinto siete, bemol seis mayor, quinta menor que en algunos casos cambiaría a ser nuestro nuevo primero menor. Si se analiza esta armonía se podría decir que este bemol seis mayor para ir al quinto menor es proveniente del modo frigio ya que el bemol seis mayor se convertiría en el bemol dos mayor de la nueva tonalidad (frigia), y el que antes era quinto menor ahora se convierte en la raíz de la nueva tonalidad.

Todas estas características se las obtuvieron en clases particulares con Julio Andrade y transcribiendo temas como *arpita de mis canciones*, *negra del alma* y *si tú me olvidas*.

2.1.3. Análisis del tema: Ay de mi, ay de vos

El albazo compuesto está en 6/8 consta de: un intro, una parte A, una parte B, una parte C, y un *outro*.

El intro (primeros 16 compases):

Los primeros ocho compases del intro lo hacen la quena y la guitarra. La quena toca un melodía en la que denota las tensiones de A mayor empieza con la novena luego toca la oncena y luego la trecena. La guitarra hace un ritmo de albazo tradicional sobre un acorde abierto de A mayor, con una inversión (raíz, b7, 3, 9, 5) con un pedal de bajo.

Los siguientes ocho compases entra un pedal de bajo sobre A mayor, y entra la trompeta. La trompeta y la quena tocan la misma melodía armonizada mientras la guitarra, la batería y el bajo acompañan con ritmo de albazo, todos los instrumentos tienen un *crecendo* cada cuatro compases.

The musical score for the flute intro is presented in four systems. The first system, labeled 'A', contains measures 1 through 4. The second system contains measures 5 through 8. The third system contains measures 9 through 12. The fourth system contains measures 13 through 16. The melody is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It features a mix of quarter and eighth notes, with various accidentals (sharps and flats) indicating chromatic movement.

Figura 6 Melodía intro flauta. *Ay de mi, ay de vos* (Alex Paéz), 2016.

Parte A (24 compases):

En esta sección durante los primeros cuatro compases, los vientos tocan la melodía principal del tema, que más tarde canta la voz, los siguientes cuatro compases la guitarra imita esta misma melodía.



Figura 7. Melodía principal de trompeta sección, *Ay de mi, Ay de vos*, Alex Páez, 2016.

Los próximos cuatro compases son una especie de *vamp* típica de la música ecuatoriana sobre F menor.

Durante los siguientes doce compases entra la voz cantando la misma melodía que anteriormente fue interpretada por los vientos y la guitarra, esta sección vendría a ser el coro del tema ya que la letra contiene la idea principal del tema. La letra de esta sección fue basada en *la copla del carnaval de Chimborazo*. Los grados armónicos de esta sección son: D mayor (bemol seis), A mayor (bemol tres), C sostenido siete (quinto siete), F sostenido menor (primero menor).

[A] 16 [B] 12 [C]
 ay de mi ay de vos *f*
 31 en u na car cel los dos ay de mi ay de vos *mf*
 35 en u na car cel los dos *f* co mi dos o no co mi dos
 39 pe ro jun ti tos los dos *mf* re ni to [D]

Figura 8. Melodía sección A contralto, Ay de mi, ay de vos, Alex Páez, 2016.

Parte B. (8 compases)

Esta sección del tema es un contraste melódico y armónico con la parte A. En la música ecuatoriana una de las cadencias típicas que se encuentran es una cadencia frigia en la que la raíz se vuelve dominante para resolver al cuarto grado menor, luego se iría a un bemol dos mayor para resolver nuevamente en el primero menor (F#7, B menor, G mayor, F# menor). Esta cadencia es la que se utilizó para esta sección. La quena dobla la melodía de la voz y la trompeta hace *fills* en esta parte del tema.

39 pe ro jun ti tos los dos *mf* re ni to [D]
 46 soy blan qui to na ci ron dan dotu es *mf*
 50 qui na la co lor per di [E] 12

Figura 9. Contralto parte B, Ay de mi, ay de vos, Alex Páez, 2016.

Parte C: 12 compases

En esta sección la trompeta improvisa durante diez compases. En el compás doce todos los instrumentos, menos la voz tienen un obligado para pasar al outro. La armonía sobre la que improvisa la trompeta es una armonía fría en C sostenido. Son dos compases de D mayor y dos compases de C sostenido menor, esto se repite durante seis veces. La idea de esta sección fue que la base rítmica improvise haciendo sobresalir a la trompeta solista, manteniendo la idea de la improvisación del jazz.

The image shows three staves of musical notation in treble clef. The first staff is labeled 'JVC de 11 compases' and contains a box with 'E Dmaj7(9)' and 'C#m7'. The second staff is labeled '57' and contains 'Dmaj7(9)' and 'C#m7'. The third staff is labeled '61' and contains 'Dmaj7(9)' and four measures with chords C#, D, D#, and E7. The notation consists of rhythmic slashes on a five-line staff.

Figura 10. Comping sección rítmica parte C, ay de mí, ay de vos, Alex Páez , 2016.

Outro: 8 compases

Esta sección retoma lo que hacen la guitarra y la *quena* en el *intro* durante los primeros ocho compases hasta terminar con un *fade out*.

2.2 Yumbo

2.2.1. Historia y antecedentes

Es una danza y música de los indígenas y mestizos del Ecuador. Tiene orígenes prehispánicos y su locación está centrada en la región oriental del Ecuador. No solo a la danza y a la música que se ejecuta en las fiestas indígenas serranas se le denomina con este término, sino además al personaje

que participa en ellas. Los *Yumbos* eran una comunidad indígena quichua que habitaba la vertiente oriental de los Andes.

En 1620, según informa Karl Dieter Gaterlmann, en Guano, provincia de Chimborazo, se descubrió un testamento de Sancho Lema, Cacique principal de la comunidad en el cual al morir entre sus bienes dejaba: lanzas de chonta, plumas de papagallo, *tambores* pequeños de los Yumbos. Para Gaterlmann los objetos de la herencia dejada evidencian un intercambio comercial entre la sierra y el oriente y probablemente los disfraces utilizados por los danzantes de los yumbos tienen su origen en la selva.

El término Yumbo proviene de la lengua quichua y según algunos entendidos significa brujo. Sin embargo, en forma general, se usó para denominar a los habitantes de las selvas; cronistas y viajeros aplicaban el término indistintamente a los indios amazónicos y a los habitantes de la región occidental (Guerrero, 2012, pag. 1472).

A través del tiempo esta danza indígena que se constituía de un período(sección) fue mezclándose con los formatos armónicos y estructuras de las danzas mestizas de dos o más períodos, pero en alguna medida conservando la parte rítmica (Guerrero, 2012, pag. 1472).

2.2.2. Análisis musical del yumbo

El yumbo por lo general utiliza la armonía frigia típica ecuatoriana mencionada anteriormente, también utiliza el primero menor, quinto menor y quinto dominante, bemol tres mayor.

Está escrito en 6/8 y su célula rítmica son dos corcheas, un silencio de corchea y dos corcheas con otro silencio de corcheas.

Esta información se obtuvo a través de clases didácticas con Julio Andrade y transcribiendo el yumbo *corazas*.



Figura 11. Análisis musical del Yumbo.

2.2.3. Análisis de la composición *Cogollo de toronjil*

Este yumbo tiene parte A, parte B y parte C.

Parte A (8 compases): Esta parte está en E frigio. La armonía utilizada en esta sección es Em7(11), Fmaj7(#11). La batería acompaña con el bombo solamente haciendo la rítmica típica del yumbo, y la guitarra también, en esta sección el bajo es más suelto y su rol es acompañar y hacer *fills*.

La melodía principal la hace la quena.

Figura 12 Parte A, *Cogollo de toronjil*, Alex Páez, 2016.

Parte B (12 compases):

Esta sección es un contraste con la sección anterior, en lo melódico y armónico la sección A tiene un color oscuro, en esta parte el tema se hace más alegre.

La armonía utilizada en esta sección es Cmaj7, G mayor, F mayor, E menor. En esta sección la guitarra ejecuta la melodía mientras que la quena hace *fills* respondiendo a la guitarra, como una especie de contra melodías. La batería acompaña con el patrón de yumbo pero esta parte es un poco más abierta a la intuición e improvisación.

Figura 13 Parte B *Cogollo de toronjil*, Alex Páez, 2013.

Parte C (8 compases):

En esta sección el tema se transforma en un albazo ya que la sección rítmica acompaña con el patrón de albazo.

La armonía es la misma que la de la sección A, pero en esta parte la quena improvisa sobre E frigio durante los ocho compases. Acabando estos 8 compases el tema regresa a la sección A y se acaba en *fade out*.

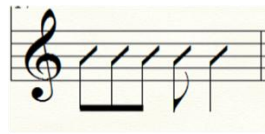


Figura 14. Célula rítmica del albazo, Alex Páez 2016.

2.3. San juan o sanjuanito

2.3.1. Historia y antecedentes

El sanjuanito es un género musical de música andina, que se baila y se escucha en Ecuador, la zona andina del sur de Colombia, (en Nariño y Putumayo) y en la costa norte de Perú (Tumbes y Piura)(Guerrero 2012). Muy popular a inicios del siglo XX, es un género originario de la provincia de Imbabura. El "sanjuanito" tiene origen precolombino, es decir, existe antes de la conquista española (Guerrero, 2012).

Es un género alegre y bailable que se ejecuta en las festividades de la cultura mestiza e indígena de esta zona transnacional. Su molde sirvió de base para que muchos villancicos se adaptaran a su ritmo.

Sobre el origen de su nombre, el musicólogo ecuatoriano Segundo Luis Moreno conjetura que se debió al hecho de que se danzaba durante el día de los rituales indígenas del Inti Raymi, que a la invasión europea, los españoles hacen coincidir con el natalicio de San Juan Bautista, el 24 de junio (Mullo 2012).

Algunos de los sanjuanitos más conocidos son por su ritmo alegre y festivo son: Pobre corazón, Esperanza, El llanto de mi quena y Sanjuanito de mi tierra.

Este ritmo ecuatoriano posee y transmite alegría y emociones que motivan a los asistentes de programas y fiestas de pueblo o urbanas a bailar formando círculos, tomados de las manos, girando para uno y otro lado. Es muy común apreciar en las fiestas de cada ciudad comparsas, que bailan al

ritmo de estos alegres sanjuanitos por las diversas calles, haciendo gala de sus trajes autóctonos, costumbres y cultura que se transmite de generación en generación.



Figura 15. Fotografía de indígenas bailando sanjuan, adaptado de El universo, 2015.

2.3.2. Análisis musical del san juan

Es un ritmo binario escrito en 2/4. Los típicos grados armónicos del Sanjuán son: primero menor, tercero mayor, quinto siete, bemol seis mayor, quinta menor que en algunos casos cambiaría a ser nuestro nuevo primero menor.

Si se analiza esta armonía se podría decir que este bemol seis mayor para ir al quinto menor es proveniente del modo frigio ya que el bemol seis mayor se convertiría en el bemol dos mayor de la nueva tonalidad (frigia), y el que antes era quinto menor ahora se convierte en la raíz de la nueva tonalidad. Su célula rítmica son dos negras seguidas de dos corcheas y una negra.

Esta información se obtuvo mediante clases con Julio Andrade, y transcribiendo los temas *el paisanito*, *pilche de chicha* y *pobre corazón*.



Figura 16 . Célula rítmica del sanjuan, Alex Páez,
2016.

2.3.3. Análisis de la composición *Sale guambrita*

El sanjuán compuesto está en 2/4 y consta de: una intro, una parte A, una parte B, una parte C.

Intro:

Los primeros 5 compases de esta sección los hacen la guitarra y un rondador, sobre Cmaj7 (9), Ab dim, y Am7. En el quinto compás se va al F que resuelve al E menor (armonía fría). El bajo y la percusión entran en el sexto compás en una dinámica de piano y durante los siguientes cuatro compases hacen un *crescendo*. En el décimo compás entran en *forte*, las trompetas, haciendo la melodía que más adelante será interpretada por la voz. A continuación la guitarra imita durante cuatro compases la melodía que estaban haciendo las trompetas y toda la sección rítmica vuelve al motivo que hicieron anteriormente en E menor durante cuatro compases para dar paso a la nueva sección.

Score

sale guambrita

Alex Paez

Contralto

Flute

mpet in B> 1

mpet in B> 2

Guitar

Electric Bass

Drum Set

Cmaj7 A<dim Am Cmaj7 A<dim Am F Em

Figura 17. Primeros ocho compases de *Sale guambrita*, Alex Páez, 2016.

Parte A (12 compases):

Los primeros seis compases de esta sección utiliza la misma armonía utilizada en el intro (C mayor, Ab Dim, A menor) pero aquí la protagonista de la melodía principal es la voz, mientras los vientos tienen silencios.

Los siguientes seis compases son un contraste melódico y armónico (Em, Am) a los anteriores seis compases después de esto se retoman los ocho primeros compases del *intro*, se va a un Fa mayor para resolver nuevamente en el E menor (armonía frigía).

25 B

CAlt. sa le guam bri ta sa le ya de tu cho sa sa le guam bri ta sa le

Fl. *f* *mp*

Tpt. 1

Tpt. 2

Gtr. Em Cmaj A+dim Am Cmaj *f* *mp*

E.B. *f* *mp*

D.S. *f* *mp*

Figura 18. Comienzo de la sección A, *sale guambrita*, Alex Páez, 2016.

33 5

CAlt. ya de tu cho sa que las gui ta rras ya muy pron to so na ran que las gui ta rras ya muy pron to so na ran

Fl. *f* *mp*

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Gtr. A+dim Am Em Am Em Am *f* *mp*

E.B. *f* *mp*

D.S. *f* *mp*

Figura 19. Continuación sección A, *sale guambrita*, Paez Alex 2016.

Parte B:

Esta sección es un contraste a todo lo anterior que ha sucedido en el tema. Comienza con ocho compases en la que la voz canta una línea melódica que está en E frigio, la letra de esta parte fue tomada de un extracto de literario de

las coplas del carnaval de Licto. Durante los siguientes 16 compases la batería y el bajo cambian a un patrón de funk sobre E menor y F mayor, esta parte es abierta para un solo de quena sobre E frigio.

[D] sale guambrita 7

The musical score consists of four systems. The first system is a vocal line with lyrics: "en es ta es quina bai laun pa ya so___ sa le guam bri ta___". The second system shows guitar chords: Fmaj7, Fmaj7, Em7, Em7, Fmaj7. The third system is a drum part with a "funky drum fill" and "Tocar funk" instruction. The fourth system is a continuation of the drum part.

Figura 20. Parte B Sale Guambrita, Alex Páez 2016.

8
37

CAlt. E sale guambrita

da leun abrazo solo en E frigio

Fl.

B> Tpt. 1

B> Tpt. 2

Gtr. Fmaj7 Em7 Em7 Fmaj7 Fmaj7 Em7 Em7 Fmaj7

E.B.

D. S.

Figura 21. Solo de quena sale guambrita, Alex Páez, 2016.

Parte C (12 compases):

Esta parte es lo mismo que la sección A, en una dinámica de doble *forte*. Esta sección es el coro del tema.

2.4. Danzante

2.4.1. Historia y antecedentes

La mayoría de musicólogos ecuatorianos coinciden en afirmar que se trataría de un género pre incaico que como muchos otros géneros en el Ecuador, sufrió la influencia incaica (Guerrero 2002). El danzante era parte de un rito de agradecimiento por la cosecha de maíz en el que el *tushuk* o Danzante oficiaría de “sacerdote de la lluvia” (Guerrero 2002).

No solo a la danza o a la música que se ejecuta en las fiestas indígenas se las denomina con este término, sino también a los personajes que participan en ellos.

Gerardo Guevara opina que a partir del danzante los mestizos crearían el ritmo de tonada que respetaría el tono menor pero tendría un tiempo mucho más vivo. Este género musical está en 6/8 y su célula rítmica se puede apreciar

tocando la primera y la tercera corchea del compás, un ejemplo de danzante es el famoso tema Vasija de Barro (2002, p. 23).

2.4.2. Análisis musical del danzante

Aunque en la época precolonial el danzante se ejecutaba con un tambor y un *pingullo* y se constituía de un solo periodo armónico, en la época colonial y en el siglo XX fue adoptando elementos mestizos y nuevas armonías.

El danzante está escrito por lo general en 6/8 pero a veces puede escribirse también en 3/4, y utiliza los principales grados armónicos presentes en el resto de ritmos ecuatorianos antes mencionados.

Esta información se obtuvo mediante clases con Julio Andrade y transcribiendo los temas *pena de amor* y *vasija de barro*.

2.4.3. Análisis del arreglo *Penas de amor*

Penas de amor es un tema compuesto por Marco Tulio Hidrobo y fue interpretada por el cuarteto de guitarra Los Nativos Andinos.

El tema original consta de estribillo, parte A y parte B.

Este arreglo tiene: parte A, parte B, una parte C y un *outro* y está escrito para guitarra y *toyos*.

Parte A (16 compases): la guitarra acompaña y hace algunas contra melodías. La armonía de esta sección es C 13, Ab Dim, A min, F (13), C13, Bb (13), A menor. La melodía principal la hacen los *toyos* excepto los últimos dos compases de esta sección en los que la melodía la hace la guitarra.

Figura 22. Primeros 8 compases del arreglo *pena de amor* sección A, Alex Páez, 2016.

2.5. *Capishca* (Aire típico)

2.5.1. Historia y antecedentes

El *capishca* es un estilo de música y baile suelto de los mestizos de la región interandina del Ecuador. En cuanto a su origen existen dos hipótesis, la primera es que el *capishca* se desprendió, directamente del albazo. La segunda es que el alza, baile en boga en épocas republicana, generó al *capishca* modificando su tonalidad al mezclarse con cierto tipo de música indígena probablemente de los Saraguros (Guerrero, 2002, pág 92).

El alza que tenía la misma rítmica que el *capishca* se ejecutaba en tonalidad mayor mientras que el *capishca* se ejecuta en tono menor (Guerrero, 2002. pág 92). Según Juan Mullo el *capishca* pertenece a la región del sur del país, específicamente en Loja.

2.5.2. Análisis musical del *capishca*.

Este estilo está en una métrica ternaria, por lo general se escribe en 6/8, se puede inferir que la célula rítmica de este género mezcla un ritmo ternario de 6/8 con un ritmo binario de 3/4. De esta manera se cuenta el primer compás en 6/8 y el segundo compás en 3/4.

En lo armónico el *capishca* suele utilizar los mismos grados armónicos típicos ecuatorianos mencionados anteriormente y melodías rítmicamente cargadas con un carácter muy festivo.

Esta información se obtuvo mediante clases con Julio Andrade y transcribiendo los temas *desdichas* y *cinco de la mañana*.



Figura 23. Célula rítmica del *capishca*, Alex Páez, 2016.

2.5.3. Análisis de la composición *San Pedrito*.

El *capishca* compuesto es instrumental y está en 5/4 y 6/8: Consta de un *intro*, una parte A, una *parte B* y un *outro*.

Intro (8 compases):

Esta parte está en 5/4, utiliza la célula rítmica del género pero no se cuenta la tercera negra del segundo compás ya que estamos en un compás de 5/4.

Esta sección se compuso a partir de una estructura constante (Cmaj7(9), Ebmaj7(9)). El bajo y la guitarra acompañan siguiendo este patrón rítmico y la quena y la trompeta improvisan, haciendo una especie de contrapunto.



Figura 24. Célula Rítmica San Pedrito, Alex Páez, 2016.

Parte A (16 compases):

En esta parte la sección rítmica hace la célula rítmica del *capishca* tradicional en 6/8. La melodía principal la hace el rondador y los cambios armónicos son Cmaj7(9), Ab disminuido, A menor, E menor, E7, A menor.

Figura 25. Parte A, San Pedrito, Alex Páez, 2016.

Parte B (16 compases):

Esta sección es sobre Fmaj7 (9) y Gmaj7 (9). La sección rítmica mantiene el mismo patrón de acompañamiento y la quena y la trompeta improvisan haciendo *tradings* cada cuatro compases hasta el compás doce. A partir de este los dos instrumentos improvisan conjuntamente haciendo un contrapunto.

Figura 26. Parte B San Pedrito, Alex Páez, 2016.

Outro (ocho compases):

Se vuelve al 5/4, la sección rítmica vuelve a hacer el mismo motivo rítmico que hizo en el *intro*, el bajo se queda con un pedal sobre G, la guitarra acompaña en Cmaj7(9) y la quena y la trompeta vuelven a hacer un contrapunto improvisando conjuntamente.

CAPÍTULO 3. CONCLUSIONES

Finalmente se podría decir que el estilo de interpretar la guitarra, surgido en los años 30's y 40's, es único, lleno de dinámicas y colores, totalmente expresiva. No expresa solamente lo musical sino también lo literario y filosófico que lleva inmersa la música ecuatoriana de estas épocas por lo que debería considerarse un patrimonio nacional al igual que la guitarra ayacuchana en el Perú.

Por otro lado también se concluye que el Ecuador es portador de una extensa variedad de expresiones musicales y culturales así como también de ritmos tradicionales los cuales pueden ser explotados para crear nueva música (contemporánea) partiendo de lo tradicional.

Tras componer y arreglar los temas de esta tesis también se podría concluir que la armonía, la melodía y los ritmos de los géneros tradicionales ecuatorianos son los suficientemente dúctiles y versátiles como para moldearlos y darlos la vuelta, convergiendo en música contemporánea la cual mantiene la esencia de lo tradicional.

La guitarra quiteña ha estado durante más de cincuenta años tendiendo de un hilo a punto de ser olvidado pero sigue ahí y podría estar más viva que nunca. Por lo que se invita a todos los músicos ecuatorianos a aprender e investigar sobre sus raíces, indagar de donde vienen y la importancia que tiene la historia de la música tradicional de su país. Más que nada darle importancia a la memoria musical y literaria de su país. Para desde este punto partir e innovar la música que se produce en el Ecuador.

REFERENCIAS

- Cárdenas, L. (2012). *Arreglos de géneros ecuatorianos*. Cuenca: Casa de la Cultura.
- Cárdenas, L. (2012). *Arreglos de géneros ecuatorianos*. Cuenca: Casa de la Cultura.
- De la Torre, A., & Guerrero, P. (2006). *Tras una cortina de años. Biografía del cantante otavaleño Gonzalo Benítez*. Quito: FONSA.
- Freile, C. (2010). *Historia esencial del Ecuador*. Quito: Imprenta Don Bosco.
- Granda, W. (2004). *El pasillo identidad sonora*. Quito: Conmúsica.
- Guerrero, J. A. (1993). *Yaravíes quiteños (2 ed.)*. Quito: Archivo Municipio de Quito.
- Guerrero, P. (2016). *Memoria Musical del Ecuador*. Tomado el 3 de diciembre de 2016 de: <http://soymusicaecuador.blogspot.com>
- Guerrero, P. (2002). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Quito: CONMUSICA.
- Guerrero, P., & Torre, A. d. (2006). *Tras una cortina de años (Biografía del cantante otavaleño Gonzalo Benítez)*. Quito: FONSA. Ledesma, D. (2002). *Poesía reunida*. Quito: Pedro Jorge Vera.
- Mullo, J. (2007). *Música popular tradicional del Ecuador*. Quito: Instituto Iberoamericano De Patrimonio Natural Y Cultural.
- Mullo, J. (2007). *Música popular tradicional del Ecuador*. Quito: Instituto Iberoamericano de Patrimonio Natural y Cultura.
- Música Ecuatoriana Online. (2013). *Los Nativos Andinos – Tu no sabes querer*. Tomado el 3 de diciembre de 2016 de: <https://www.youtube.com/watch?v=aZNdPidcALI&list=PLD7fPEepfnSznVLmwG4D4dMTmPwoaeCV3>
- Ribadeneira, J. (2014). *60 anécdotas quiteñas (Tercera ed.)*. Quito: Ediecuatorial.
- Rivera, O. (2008). *Literatura en el pasillo ecuatoriano*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Suarez, Xavier. (2011). *Escuela Quiteña de la guitarra y flautas tradicionales*.

Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio.

Torres, D. (2015). *Sección de obras y autores de Ecuador de los siglos XVII Y*

XVIII. Quito: Beler & Pape

ANEXOS

Anexo 1: Hipervínculo a la primera parte del video del recital final (28 de enero de 2017).

https://drive.google.com/a/udlanet.ec/file/d/0BwoBN_OKJYe5cDVRSnk2ZXhER0E/view?usp=sharing

Anexo 2: Hipervínculo a la segunda parte del video del recital final (28 de enero de 2017).

https://drive.google.com/a/udlanet.ec/file/d/0BwoBN_OKJYe5STV1ZmFGNmdhSDQ/view?usp=sharing

