



ESCUELA DE MÚSICA

SONIDOS INCAICOS: ANÁLISIS FORMAL DE UN REPERTORIO QUE
INCLUYE TRES HUAYNOS PERUANOS Y TRES SANJUANITOS
ECUATORIANOS, APLICADO A LA COMPOSICIÓN DE UNA SUITE DE
CUATRO DANZAS.

AUTOR

Elena Daniela Aguirre Aguilar

AÑO

2018



ESCUELA DE MÚSICA

SONIDOS INCAICOS: ANÁLISIS FORMAL DE UN REPERTORIO QUE
INCLUYE TRES HUAYNOS PERUANOS Y TRES SANJUANITOS
ECUATORIANOS, APLICADO A LA COMPOSICIÓN DE UNA SUITE DE
CUATRO DANZAS.

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

PROFESOR GUÍA

Jonathan Xavier Andrade Yáñez

AUTORA

Elena Daniela Aguirre Aguilar

AÑO

2018

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

“Declaro haber dirigido este trabajo, Sonidos incaicos: análisis formal de un repertorio que incluye tres huaynos peruanos y tres sanjuanitos ecuatorianos, aplicado a la composición de una suite de cuatro danzas, a través de reuniones periódicas con la estudiante Elena Daniela Aguirre Aguilar, en el octavo semestre, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”

Jonathan Xavier Andrade Yáñez

Máster en Procesos Creativos

1719814830

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

“Declaro haber revisado este trabajo, Sonidos incaicos: análisis formal de un repertorio que incluye tres huaynos peruanos y tres sanjuanitos ecuatorianos, aplicado a la composición de una suite de cuatro danzas, de la estudiante Elena Daniela Aguirre Aguilar, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”.

Lenin Guillermo Estrella Aráuz

Máster en Musicología

1711933695

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

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

Elena Daniela Aguirre Aguilar

1721100830

AGRADECIMIENTOS

Un agradecimiento eterno a mi madre, quien ha caminado a mi lado siempre, sin dudar de mi propósito. También agradezco a mi padre y familia, nadie ha dudado nunca de mí, todo lo contrario, han sido mi apoyo y motivo para continuar hasta alcanzar mis metas. Agradezco a mis amigos, que a caudales me dan su cariño y fortalecen mi espíritu. Gracias a Dios, su bondad infinita extiende mis virtudes y acorta mis debilidades.

DEDICATORIA

Dedico este trabajo con todo el amor del mundo a mi madre. Cuando el viento sopla en contra, ella se mantiene en pie para que nosotros, sus hijos, continuemos en caminando.

RESUMEN

El huayno peruano y el sanjuanito ecuatoriano, son dos géneros cuyo origen se dio previo a la llegada de los españoles, por lo que fueron parte del imperio incaico. Hoy en día estos dos han sido relacionados de manera que, algunos musicólogos suponen que el sanjuanito es un derivado del huayno. Sin embargo, no hay prueba de ello. Como se trata de dos géneros representativos para ambos países, este proyecto de investigación los analiza compositiva y formalmente, y a partir de lo encontrado, se escribe una suite basada en los principales recursos musicales de cada uno de ellos.

Para ello, se determina su función histórica social con el fin de comprenderlos dentro de su contexto. Luego, se realiza un análisis compositivo y formal de tres obras tradicionales de cada género, y con los recursos obtenidos de dicho análisis se construye una suite de cuatro danzas o movimientos.

La composición es llevada a un concierto final, por ello se usa el método interpretativo con las técnicas de observación, registro y reflexión de campo, cuando se lleven a cabo los ensayos para el recital final.

Este proyecto cumple con la línea de investigación de composición popular. El producto final consiste en el score de una suite, su interpretación en un recital final, y el trabajo escrito que explica el resultado.

ABSTRACT

The Peruvian Huayno and the Ecuadorian Sanjuanito are two genres that originate (from) before the arrival of the Spaniards. Hence, they formed part of the Incan Empire. Today, these have been interrelated as some musicologists have come to suggest that the Sanjuanito is derived from the Huayno. However, there is no evidence to support this assumption. Since both genres are representative of each country, this project of investigation analyses them through the techniques of composition and form. Therefore, according to the results, there is a written suite based on each one of their principal musical resources.

For this purpose, the genres' historical and social function is determined in order to understand them within their context. In addition, a compositional and formal analysis is carried out on three traditional pieces from each genre. A suite of four movements or dances is composed using the resources obtained from the analysis.

The composition will be performed in a final concert. Therefore, for the final rehearsals, an interpretive method will be applied using the field techniques of observation, register and reflection.

This project complies with the investigation branch of popular composition. The final product consists of the suite, its interpretation in a final concert and the written work, which explains its result.

ÍNDICE

Introducción.....	1
Capítulo 1: Marco teórico	3
1.1 Huayno.....	3
1.1.1 Tahuantinsuyo	3
1.1.2 Huayno a lo largo del tiempo	6
1.1.3 Danza	8
1.1.4 Características musicales más relevantes.....	9
1.2 Sanjuanito	10
1.2.1 Dicotomía sobre el origen del sanjuanito.....	12
1.2.2 El mestizaje de la música indígena.....	13
1.2.3 Historia del sanjuanito	14
1.2.4 Danza	17
1.2.5 Características musicales más relevantes.....	18
Capítulo 2: Análisis formal del huayno y el sanjuanito.....	21
2.1 Macroforma.....	21
2.2 Microforma	23
2.3 <i>Peshte longuita</i> , sanjuanito	25
2.3.1 Macroforma de <i>Peshte longuita</i>	27
2.3.2 Microforma de <i>Peshte longuita</i>	29
2.4 <i>Penas mías</i> , sanjuanito.....	34
2.4.1 Macroforma de <i>Penas mías</i>	36
2.4.2 Microforma de <i>Penas mías</i>	38

2.5 <i>Pobre corazón</i> , sanjuanito.....	43
2.5.1 Macroforma de <i>Pobre corazón</i>	44
2.5.2 Microforma de <i>Pobre corazón</i>	46
2.6 <i>Valicha</i> , huayno	52
2.6.1 Macroforma de <i>Valicha</i>	53
2.6.2 Microforma de <i>Valicha</i>	55
2.7 <i>Ojos bonitos</i> , huayno	60
2.7.1 Macroforma de <i>Ojos bonitos</i>	61
2.7.2 Microforma de <i>Ojos bonitos</i>	63
2.8 <i>Adiós Pueblo de Ayacucho</i> , huayno	65
2.8.1 Macroforma de <i>Adiós pueblo de Ayacucho</i>	67
2.8.2 Microforma de <i>Adiós pueblo de Ayacucho</i>	69
2.9 Conclusiones del análisis	74

Capítulo 3: Composición de una suite de cuatro

movimientos.....	76
3.1 Primer movimiento	77
3.1.1 Sinopsis.....	77
3.1.2 Estructura	77
3.1.3 Recursos empleados.....	77
3.2 Segundo movimiento.....	78
3.2.1 Sinopsis.....	78
3.2.2 Estructura	79
3.2.3 Recursos empleados.....	79
3.3 Tercer movimiento.....	80
3.3.1 Sinopsis.....	80

3.3.2 Estructura	80
3.3.3 Recursos empleados	80
3.4 Cuarto movimiento	83
3.4.1 Sinopsis	83
3.4.2 Estructura	83
3.4.3 Recursos empleados	84
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	85
REFERENCIAS	87

Introducción

El proyecto propuesto a través de este escrito tiene la finalidad de llegar a comprender dos géneros musicales: el huayno peruano y el sanjuanito ecuatoriano. Ambos tratados como géneros debido a la investigación que los contextualiza, de manera que tienen una historia y un legado.

Se realizan algunas actividades en función de cuatro objetivos, uno general y tres específicos, que proporcionarán las herramientas necesarias para llegar a la meta.

El objetivo general de este trabajo es analizar formalmente tres temas representativos de los dos géneros mencionados, aplicar dicho análisis a la composición de una suite de cuatro danzas o movimientos y presentarla en un recital final.

Entonces, se inicia con el primer objetivo específico que consiste en determinar el contexto histórico y función social de cada uno de ellos. Se realiza la investigación necesaria para entender al huayno y sanjuanito dentro de la sociedad, cómo surgieron, su historia, danza y características musicales generales.

En el segundo objetivo específico se procede a analizar formalmente tres temas de cada género, por lo que es necesario recopilar partituras o transcribirlos para comprender sus características musicales. Estas son características compositivas generales, tales como el compás, la tonalidad, progresiones armónicas más comunes, giros melódicos que representen al género y forma estructural de los mismos; por lo que proporcionan información necesaria para delimitar las particularidades del huayno y el sanjuanito.

El tercer objetivo específico tiene como fin la composición de una suite de cuatro danzas o movimientos por medio de la información obtenida en los dos primeros objetivos, por lo que se eligen elementos musicales de cada género y a través de ellos se realiza la composición.

Cabe resaltar que la decisión de realizar una suite se debe a que esta, junto con el huayno y el sanjuanito, son géneros pensados para la danza dentro del marco social. Además, existe ya un legado que se asemeja a esta forma musical en el Ecuador. El músico, compositor e investigador Luis Humberto Salgado propuso

la forma Sinfonía andino ecuatoriana que alterna aires de danzas típicas ecuatorianas con los movimientos rápido – lento – rápido – lento. Entonces, la forma podría incluir estos movimientos clásicos:

1. Allegro moderato (sanjuanito)
2. Larghetto semplice (danzante – scherzo)
3. Allegro vivo (albazo, aire típico, alza) (Opus, 1989, pp. 10-11).

Como ejemplo, algunas de sus obras son: *Suite Atahualpa o el ocaso de un imperio* (1933), *Suite coreográfica* (1946), *Primera sinfonía, ecuatoriana* (1945), *Variaciones en estilo folclórico* (1948), *Segunda sinfonía, sintética* (1949), entre otras (Opus, 1989, pp. 75-76).

Una vez lograda la composición, se hacen los ensayos pertinentes para presentarla en un recital final.

El alcance del proyecto tiene como resultado una composición, un concierto final y el trabajo escrito. La intención es revalorizar la tradición cultural heredada y proporcionarle una nueva perspectiva para su continuo desarrollo, motivando a que se extienda más allá de las fronteras sudamericanas.

Capítulo 1: Marco teórico

El primer capítulo recopila información que contextualiza al huayno y al sanjuanito en su territorio y los define de manera que sean entendidos según su origen, desarrollo y función social. Como ambos son considerados como precolombinos, por lo que convivieron con la cultura inca, se explica brevemente qué fue el Tahuantinsuyo y sus creencias. Además, estos están totalmente ligados a la danza por lo que se explica la concepción de la misma según el género; se detalla su desarrollo a lo largo del tiempo y se determinan sus características musicales generales.

1.1 Huayno

El huayno es un género musical propio del período incaico. Se caracteriza por ser una danza de cortejo de un hombre a una mujer (Rap travel Perú, s.f., párr. 1-3). Hoy en día se ha extendido tanto que incluso ha sido adaptado a bandas típicas que incluyen instrumentos como el saxofón, la trompeta o el acordeón.

La palabra huayño ha sido escrita de diferentes maneras, entre estas: wayño, waiño, hayño, o huayno, que es como se lo conoce actualmente en Perú; se cree que proviene del quechua, de la palabra *huañukunay*, para ser más precisos, que significa bailar tomados de la mano. Incluso se considera que podría derivar del grito ¡way! Que se usaba para estimular a los danzantes y al terminar gritaban *waynurú nuqalla* que significa ¡pues bailé!

1.1.1 Tahuantinsuyo

Se presume que el huayno tuvo su origen en el período inca o antes del mismo, por lo que es necesario comprender el imperio y su extensión para luego situarlo en el contexto post-colonial.

El Tahuantinsuyo, o imperio incaico, fue uno de los dominios más grandes y relevantes de Sudamérica en la época precolombina. Inició en el siglo XIII en lo que hoy se conoce como el Cuzco y con los años y diferentes imperios fue expandiéndose hasta lograr acentuarse en el sur-oeste de Colombia, Ecuador, Perú, el norte de Chile, parte del oeste de Bolivia y el noroeste de Argentina, como actualmente se los conoce (Avilés, párr. 1-2). Estuvo conformado por

cuatro regiones o partes unidas: el Chinchaysuyo, al norte; el Antisuyo, al este; el Contisuyo, al oeste; y el Collasuyo, al sur. El imperio dejó de ser de dominio incaico a partir de la colonización española (Avilés, párr. 4).



Figura 1. Ubicación geográfica del Tahuantinsuyo (Mayma, 2011). Tomado de: <http://nestorhistoriaperu.blogspot.com/2011/12/los-cuatro-suyos-del-imperio-incaico.html>

El imperio inca se formó en el siglo XIII y tuvo 13 Incas distintos que fueron consolidándose por herencia o parentesco sanguíneo, aunque el que entraba al poder no debía ser necesariamente el primogénito, sino aquel que demostrara mayor capacidad para ser Inca. Este era considerado sagrado, por lo que no podía ser visto por la gente debido a la cantidad de poder que cargaba en sí y

en su muerte debía ser quemado para que su fuerza vital se extinga. En un principio el imperio se extendió en las zonas más aledañas, en lo que hoy se conoce como Cuzco, pero a partir del gobierno de Pachacútec se dividió en cuatro partes o suyos y luego, su sucesor, Túpac Yupanqui logró la mayor extensión territorial que permaneció en dominio incaico hasta la llegada de los españoles (Pilco, 2014, párr. 5-8).

El Tahuantinsuyo se caracterizaba por ser una civilización muy organizada con creencias y políticas que influenciaron en su forma de vida y costumbres diarias. Para esto, tenían un principio de dualidad en el que Hanan refería al mundo de arriba y estaba vinculado con las acciones militares y Urin, el mundo de abajo, relacionado con las acciones religiosas (Proyecto los incas, párr. 1-3). Por este motivo, el imperio se dividía en cuatro suyos o regiones duplicando esa dualidad, de manera que el Chinchaysuyo junto con el Antisuyo conformaban Hanan mientras que el Contisuyo con el Collasuyo conformaban Urin (Historia del Perú, párr. 4-6). Cada uno de estos era conocido como ayllu, comunidad, y era gobernado por un jefe político al que se conocía como curaca, éste servía de intermediario entre el inca y el pueblo (Carpeta pedagógica, 2014, párr. 1-6).

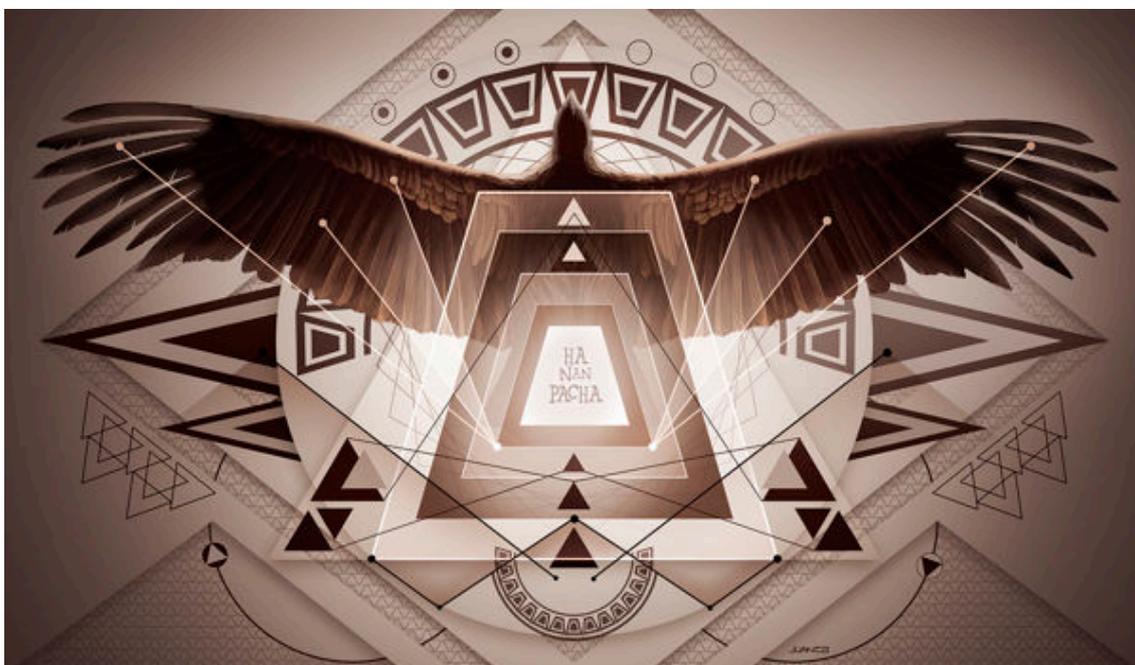


Figura 2. Ascensión. Hanan Pacha (Arte manifiesto, 2015). Tomado de: <http://www.artemanifiesto.com/user/juanco/work/ascension-hanan-pacha-20381/works>

En cuanto a sus tradiciones y cultura, usualmente hacían sacrificios a sus dioses ofreciendo artesanías y ganado o haciendo rituales en los que se combinaba música y danza. Era común que, en el entierro de una persona, ésta llevara la cara pintada u objetos que simbolizaban su estatus en vida y los protegiera de enemigos o malos espíritus. Dentro de sus costumbres también estaba el ritual en el que los niños pasaban a ser adultos, éste consistía en la perforación de sus orejas para colocar en ellas un disco de oro, a medida que el chico iba creciendo, de igual forma el disco era reemplazado por uno más grande. El oro era considerado como sudor del dios sol, Inti, por lo que nunca se lo confundiría como una forma de pago, los servicios se cambiaban por ropa y alimentos (Arte Amauta, párr. 2-5).

La música en el Tahuantinsuyo era usada para acompañar algunos rituales que se celebraban cada cierto tiempo en el imperio. Ritos religiosos, ritos para la cosecha, al lograr alguna conquista o construir algo nuevo. Entre sus instrumentos estaban los de viento, usualmente hechos de arcilla, plata, carrizo o incluso huesos humanos. Éstos eran quenás, sikus, antaras o flautas de pan, trompetas y caracol marino. También tenían instrumentos de percusión como el tambor, tocado por mujeres, pues era más pequeño, otro llamado poma tinya, un tambor más grande, confeccionado con piel de puma y el runa tinya hecho con piel humana. También había instrumentos que se ataban a las piernas, brazos o cintura de los que danzaban, éstos eran cascabeles de plata u oro, racimos de semilla o sonajas (Severo, 2013, párr. 1-12).

1.1.2 Huayno a lo largo del tiempo

El huayno, según Mendivil, fue un género muy poco relevante en la época prehispánica, considera que se ha buscado tanto sobre el mismo dentro de lo que fue el período incaico, que muchos investigadores incluso han generado hipótesis que quedaron como parte de la historia sin ser comprobadas. Según Roel Pineda, citado por Mendivil, el hecho de que haya sido privado y de poca audiencia es la razón por la que haya sobrevivido tanto durante los años, pues

no sufrió la censura colonizadora que apagó otras prácticas y músicas indígenas, de manera que se fortaleció más adelante en la ciudad (2004, p. 37-38).

Este género supo integrarse nuevamente hasta adaptarse a las nuevas tendencias musicales, incorporando en sí características intrínsecas de la música europea, como la instrumentación, algunas progresiones, sobre todo de la música menor modal de la música religiosa que luego se corregiría a música menor tonal, con las escalas menor armónica y menor melódica, usando la cadencia *dominante – tónica*, propia de la música tonal funcional (Mendívil, 2004, p. 39). Además, empezó a mezclar las dos lenguas, quechua y español, en sus interpretaciones. Como dijo Valencia, citado por Mendoza: “Los versos quechuas contrastaban con los castellanos en hermosa armonía y ritmo” (2006, p.131).

En el Siglo XX, el huayno se introdujo en el mundo comercial y llegó a los estudios de grabación con el propósito de venderse en todos los mercados. Esto influyó en forma y musicalidad, pues para ello debió adaptarse a una duración de tres minutos para caber en el formato de 45 revoluciones por minuto (Mendívil, 2004, p. 39).

El huayno peruano se caracteriza fundamentalmente por su versatilidad en la línea del tiempo. Desde su origen en el imperio incaico hasta la actualidad, ha ido transformándose y adaptándose a los cambios y tendencias musicales de la época. Por este motivo, hoy en día existen diferentes formas del huayno según la región en que se interprete, convirtiéndolo en un producto cultural panandino, es decir, que comprende toda la cordillera de los andes (Mendívil, 2004, pp. 40-42). Como resultado de las diferentes mixturas entre el huayno y otros géneros foráneos, han surgido:

Los huaynos “acumbiados” de Manuel Baquerizo, los huaynos “con un poquito de rocanroles” del Jilguero del Huascarán, o los huaynos modernos del Trovador Kututo. Actualmente son muchos los huaynos que recurren a elementos musicales provenientes de la balada en su estructura melódica (Mendívil, 2004, p. 43).

1.1.3 Danza

La función social del huayno está ligada a la danza como un medio de cortejo de un hombre a una mujer. Mendívil cita a González Holguín, quien define al huayno en 1608 como “Baylar de dos en dos pareados de las manos”, y cita a Bertonio, quien habla del huayno como “Baylar dos en medio de vna rueda de mugeres solas, o solos hombres”; además menciona que el huayno aparece en algunos diccionarios antiguos como un baile de carácter profano (2004, p. 37). Las palabras baylar y vna, están en escritura antigua y refieren a bailar y una.

Se desarrolla desde que un hombre invita a bailar a una mujer con un pañuelo sobre el hombro de ella u ofreciéndole su brazo. Luego, con zapateos ágiles y pequeños saltos marcan el ritmo de la música y frente a frente él toca su hombro para hacerla girar (Rap travel Perú, s.f., párr. 1-3).

Es así que el concepto de huayno, desde un inicio en su estudio, está mayormente vinculado con la danza como función, más que con sus fundamentos estrictamente musicales.



Figura 3. Huayno, danza en parejas (Todas las sangres, s.f.). Tomado de: <http://www.todaslassangres.com/huayno.htm>

1.1.4 Características musicales más relevantes

El huayno se caracteriza por encontrarse dentro de una tonalidad menor en la mayoría de casos. Usualmente esta tonalidad suele ser B menor o Bb menor. Por lo general se encuentra en un marco modal eólico o frigio, aunque también hace uso de armonías y melodías propias de lo tonal funcional. En un principio, en la época pre-colombina, usaba únicamente la escala pentafónica y es con la llegada de los españoles cuando empieza a adaptarse según los cambios que iban sucediendo en la música europea (Mendívil, 2004, p. 39-41).

Mendívil menciona que el huayno tiene una base rítmica común, citando a d'Harcourt y Romero, esta base es caracterizada como “un pie de una corchea y dos semicorcheas”, a pesar de que los valores de ese patrón, según los autores, no suelen ser exactos y dependen de la letra y la acentuación silábica, de manera que puede invertirse, *atresillarse* o modificarse a una síncopa de acuerdo al acento de la palabra (2004, p. 41).

A pesar de que los elementos europeos incorporados en el huayno lo hayan inscrito en un nuevo cuadro moderno que sucumbe ante la colonia y pierde su esencia, es importante reconocer que todas estas influencias han permitido su desarrollo, por lo que ha logrado sobrevivir como género hasta hoy. Sin embargo, muchas de sus interpretaciones aun permiten reconocer ciertas cualidades que denotan su origen, entre estas están "la preferencia por los sonidos agudos, al extremo de las posibilidades vocales", la utilización de escalas musicales distintas a las comúnmente usadas en la música europea, y la ausencia o uso limitado de la armonía” (Mendoza, 2004, p. 68).

La instrumentación del huayno también ha ido alterándose a medida que pasa el tiempo, después de época colonizadora fue incorporando entre sus instrumentos a la guitarra, el arpa, la mandolina, el requinto y la bandurria. Los instrumentos de viento autóctonos construidos con cañas, entre estos la quena como la más usada. Inclusive incorporó el charango a mediados del siglo XX, época de oro de grabaciones comerciales andinas. La música que usaba el charango era reconocida como “arte” y el prototipo de la música “neoindiana” (Mendoza, 2006, p. 130).



Figura 4. Instrumentos típicos del huayno (Roleg, 2008). Tomado de:
<http://roleg-musicaandina.blogspot.com/2008/12/>

1.2 Sanjuanito

Es un género prehispánico alegre y bailable que suena sobre todo en las fiestas mestizas e indígenas del Ecuador. A pesar de sus letras tristes, es musicalmente alegre. (Infórmate y punto, 2016, párr. 1-4). Es así, que se dice que sus notas denotan felicidad y melancolía a la vez (Sonido ecuatoriano, s.f., párr. 1). Considerado por los musicólogos como el único con una combinación que denota el verdadero sentimiento del indígena ecuatoriano.



Figura 5. Indígenas interpretando sanjuanito (Sanjuanito de Ecuador, 2011).

Tomado de: <https://www.youtube.com/watch?v=OI9sjoQi4u8>

Debido al mestizaje, el sanjuanito sufrió algunos cambios con el paso del tiempo, puesto que, los españoles no permitían que se celebren ciertos ritos. Sin embargo, este género ha logrado sobrevivir con el sincretismo y continúa vigente (El universo, 2015, párr. 1).

El mes de junio es el que más tradiciones indígenas rescata. En el se celebra el Corpus Christi, San Juan, festividades del sol y la cosecha, San Pedro y San Pablo. En estas celebraciones, la danza del sanjuanito es esencial, pues los indígenas bailan como muestra de agradecimiento a la tierra y el sol. (El universo, 2015, párr. 2).



Figura 6. Pregón, danza del sanjuanito (El universo, 2015). Tomado de: <http://www.eluniverso.com/vida-estilo/2015/06/23/nota/4979551/danza-sanjuanito-tambien-tienen-festejos>

1.2.1 Dicotomía sobre el origen del sanjuanito

Según Segundo Luis Moreno, el sanjuanito tiene su origen prehispánico en Imbabura en un lugar que hoy es conocido como San Juan de Iluman, en el cantón de Otavalo, y su nombre surge porque era bailado en fiestas en honor a San Juan Bautista. Consideraba que su verdadero origen está en el Inti Raymi, fiesta del Sol que se realizaba en agradecimiento al Sol y la Pacha Mama por las cosechas, pero con la llegada de los españoles, las festividades pasaron a realizarse en honor a santos católicos (1957).

Para los investigadores franceses Raúl y Margarita d'Harcourt, el sanjuanito es una posible derivación del huayno cuzqueño originario de la cultura inca, puesto que habían hecho investigaciones de campo en Bolivia, Perú y Ecuador (d'Harcourt R. y d'Harcourt M., 1990). Sin embargo, esto es negado por Segundo Luis Moreno, pues, considera que la invasión de los incas en el cantón de Otavalo duró muy poco hasta la llegada de los españoles, por lo que no tuvieron la cantidad de tiempo suficiente para difundir su cultura. Además, existen en el museo nacional del Banco central del Ecuador, algunos instrumentos propios de

esa zona que no fueron encontrados en alguna otra zona andina, entre ellos el rondador, instrumento propio del sanjuanito (1957).

1.2.2 El mestizaje de la música indígena

Parte de la cultura pre-colombina ecuatoriana, al igual que algunas expresiones culturales pre-hispánicas en Sudamérica, pasó por circunstancias de la historia compartida que influyeron en su proceso evolutivo. Es decir, algunas costumbres o tradiciones pertenecieron al imperio incaico, fueron parte en la colonia española y siguen vigentes a pesar de las distintas alteraciones que han sufrido. Con la llegada de los españoles, la música indígena fue el medio que los mismos usaron para evangelizar a las poblaciones asentadas en el territorio. Incluso es sabido que en un principio las letras de estas canciones se encontraban en su propio idioma, ya sea quichua o quechua, para que entiendan el mensaje. Según Bendezú, en el corpus poético recogido por los d'Harcourt, hay nueve cantos religiosos quechuas de los cuales cuatro son quiteños.

Esos cantos quiteños son evidentemente elementos funcionales del ritual católico en las iglesias con feligreses quechuas monolingües, probablemente compuestos por los mismos sacerdotes católicos de las misiones (1993, p. 107).

A principios del siglo XX surge el pensamiento nacionalista que busca revalorizar el patrimonio incaico para promover la identidad de los países latinoamericanos, este hecho acompañado del comercio musical a través de los medios de comunicación masiva. Según Mendoza, los músicos y musicólogos tenían la intención de reconstruir un tipo de música, como la continuación de la música tradicional incaica, agregándole armonía europea hasta convertirlas en óperas, obras sinfónicas o zarzuelas (Mendoza, 2004, p. 65).



Figura 7. Anuncio de Radio Quito, 1955 (Benítez, 2010). Tomado de:
<https://gonzalobenitez.wordpress.com/tag/san-juanito/>

En la década del setenta comienzan a formarse agrupaciones folclóricas de estratos sociales mestizos y urbano-latinoamericanos como parte del proceso de modernización de la cultura indígena. Es así como se extiende el mestizaje de la música indígena ecuatoriana que, junto con la quena, el charango y el bombo serían promovidos como "símbolo de la unidad latinoamericana"; Mullo califica a este fenómeno como una "especie de uniformización" de las diferentes expresiones musicales que ahora serían consideradas como un solo estilo "andino folklórico" (Mullo, 2009, pp. 48-50).

De esta manera, según Salgado, citado por Mullo, la música ecuatoriana parte desde la pentafonía andina y se mezcla, más adelante, con el sistema tonal funcional europeo, esto supone un aumento en la cantidad de sonidos a usarse, de 5 a 7 (Mullo, 2009, p. 53).

1.2.3 Historia del sanjuanito

No se conoce a ciencia cierta quien propuso por primera vez el nombre *sanjuanito*. A pesar de que Luis Moreno (1882 - 1972) asegura que fue acuñado

por él, pues antes era conocido como sanjuán, sin diminutivo; también es sabido que hay un álbum registrado en 1840 con algunas partituras nominadas como sanjuanito. Incluso, se supone que el álbum mencionado podría pertenecer a la época colonial, porque lleva inscrito “tocatas de violín antiguas y modernas” (Guerrero, 2013, p. 1).

En la misma época, el sanjuanito se tocaba en villancicos navideños y en el repertorio de las bandas militares. Además, está dentro de la compilación de Agustín Guerrero que fue presentada por Marcos Jiménez de la Espada como *Yaravíes quiteños* en Madrid en 1883 (Guerrero, 2013, p. 1).

Este género se podía tocar en rondador, flautas de caña o arpa; y se podía ejecutar en bandas, conjuntos musicales, dúos de guitarras o de guitarra y voz (Guerrero, 2013, pp. 2-3).

A mediados del siglo XX existe una búsqueda de identidad nacional por medio de los medios masivos de comunicación, por lo que los músicos ecuatorianos componen nuevas obras alrededor del sanjuanito.

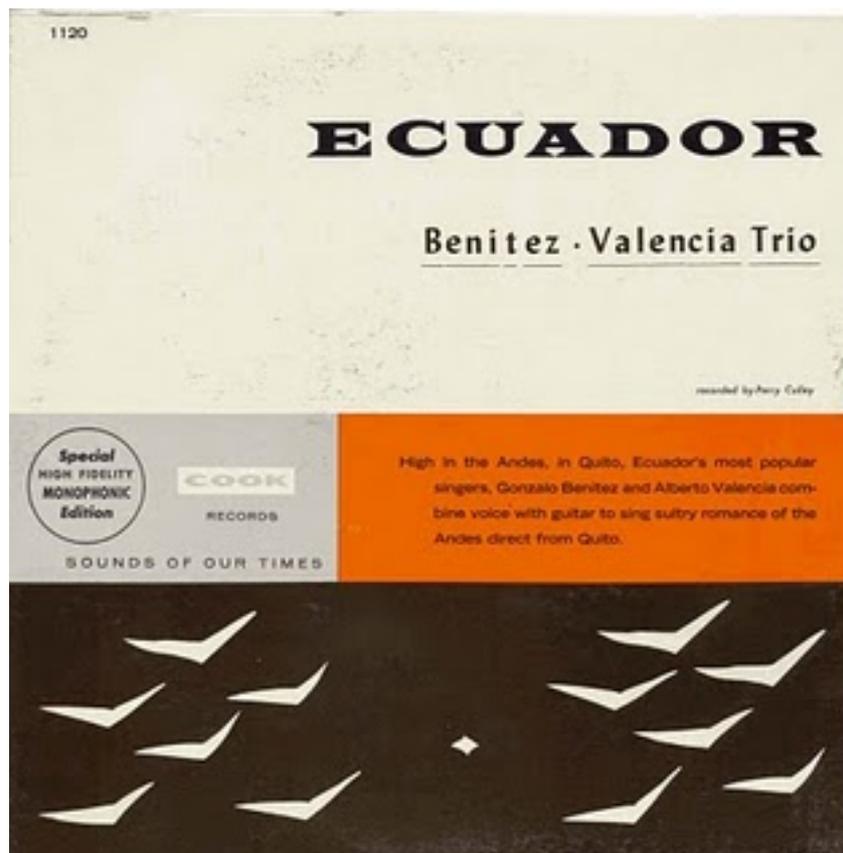


Figura 8. Carátula del disco “Benítez y Valencia” grabado en Emory Cook en 1958, incluye el tema *Caminando, caminando*; sanjuanito (Benítez, 2010).

Tomado de: <https://gonzalobenitez.wordpress.com/tag/san-juanito/>

Esto se debía a que el sanjuanito desde siempre fue considerado como el género que más se identificaba con la música indígena. Las nuevas propuestas musicales conservaban ciertos rasgos andinos y a la vez se sumergían en las tendencias propiamente europeas, de tal manera que podían ser tanto piezas independientes como estar dentro de una obra mayor, entre estas: sinfonías, suites o poemas sinfónicos. Por este motivo, Guerrero denomina al sanjuanito de la época, décadas entre 40' y 60', como *sanjuanito académico* (2013, pp. 8-9).

El *sanjuanito académico* no fue lo suficientemente difundido, pero se siguen componiendo sanjuanitos en el sector popular y académico. Sin embargo, el más escuchado es aquel que es interpretado por grupos populares dentro de los festivales públicos o fiestas privadas, ya sea en versiones tradicionales o tecno (Guerrero, 2013, p. 9).

Es muy común que hoy en día muchos de los músicos intérpretes de este género no conozcan el nombre de la pieza que tocan o del autor de la misma. Esto corrobora la teoría de que el sanjuanito ha sobrevivido en la memoria de las personas, sobre todo por tradición oral y memoria sonora, enfatizando las palabras de Guerrero al considerarlo como el “género de identidad más significativo de la región andina del Ecuador” (2013, p. 9).

Debido a la grabación y comercialización del sanjuanito, cabe mencionar que este se ha fusionado con otros géneros, sobre todo con la cumbia. Un ejemplo de esto es *Chapita de ronda* del álbum “Música ecuatoriana” de Los Auténticos de Manabí, Volumen 5. Otro ejemplo es *Chiquichay* versión de Los Auténticos de Manabí grabado en 1975.

1.2.4 Danza

El sanjuanito se caracteriza por ser un género pensado en la danza, sobre todo en las fiestas populares nacionales. Es así que, en el siglo XIX se lo conocía por distintos nombres que lo ligaban tanto a la danza como a su identificación indígena, entre estos están: danza autóctona, danza nativa, danza incásica o danza ecuatoriana (Guerrero, 2013, p. 1).

En un principio las parejas bailan separadas y a medida que la danza y la música avanza, las personas se toman de las manos (Muñoz, 2001, p. 28). Los movimientos de las piernas son cortos, se alternan entre ellas elevando las rodillas. Se produce el “zapateo” mientras el tronco se inclina hacia adelante y regresa a su lugar (Cevallos, 2006, pp. 62-63).



Figura 9. Danza del sanjuanito (Pérez, 2015). Tomado de: http://www.elcomercio.com/app_public_pro.php/tendencias/pachasamy-difusion-danzasautoctonas-balletfolcrico-santodomingodelostsachilas.html

Según Muñoz, bailar al son del sanjuanito tiene dos significados. Para el indígena significa unidad con la comunidad, identidad y un vínculo con la Pacha Mama, mientras que para el mestizo significa algarabía e identidad nacional (2011, pp. 30-31).

1.2.5 Características musicales más relevantes

El sanjuanito es un género que se toca en un compás binario, usualmente en una tonalidad menor y utiliza la escala pentatónica menor (Canciones ecuatorianas, 2010, párr. 1 y 6).

Para Oswaldo Carrón, el sanjuanito es musicalmente parecido al huayno peruano y boliviano, y algunos de sus representantes son Guillermo Garzón, Jorge Salinas, Rafael Carpio y Carlos Rubira (Carrón, 2002, p. 404).

Mullo cita a Luis Salgado, quien denominó al San Juan académico como una “danza de forma binaria simple, en compás de 2/4 y movimiento allegro moderato. Tiene una introducción corta o interludio que divide sus dos partes (A-

B)” (2009, p. 52). Además, cita a Enrique Sánchez, quien afirma que tiene mayor presencia armónico melódica indígena que europea (Mullo, 2009, p. 57).

Existen partituras de sanjuanitos tanto del siglo XIX como del siglo XX y XXI. En ellas el sanjuanito se escribe en compás binario simple de 2/4, sin embargo, también hay unos pocos que están en 2/2. Como era un género dedicado a la danza, su tempo debe ser movido; es decir, debe estar entre allegro moderato, como Luis Salgado propuso, y allegro. Su ritmo base está constituido por dos corcheas y una negra o tres corcheas y un silencio de corchea, que más adelante fue variando (Guerrero, 2013, p. 5).

En cuanto a la armonía, utiliza el primer, tercer y quinto grado, siendo el primero de tonalidad menor. Es muy común que cuando se toca el quinto grado en la armonía, la nota que es el séptimo grado de la tonalidad, dentro del acorde, se altera medio tono ascendente; mientras que en la melodía esa misma nota se mantiene en becuadro. Por ejemplo: si Dm es la tonalidad, cuando se toque el acorde de A, su tercera debe ser mayor, C#, siendo esta el séptimo grado de la tonalidad de Dm. Sin embargo, en la melodía ese C debe ser becuadro. Este contraste es propio de la armonización occidental a una melodía indígena, hoy en día un aspecto característico del sanjuanito y la música mestiza (Guerrero, 2013, p. 7).

Su instrumentación al principio abarcaba flautas rectas y traversas, quenás, ocarinas, quipas, rondadores, antaras e instrumentos de percusión. Con la llegada de los españoles se añadieron la guitarra, el tambor, el violín, el rondín y muchos otros (Muñoz, 2011, p. 18).



Figura 10. Instrumentos del sanjuanito (Sanjuanito ecuatoriano, 2009). Tomado de: <http://sanjuanitoecuadoriano.blogspot.com/2009/06/actualmente-se-interpreta-con-la-mezcla.html>

Capítulo 2: Análisis formal del huayno y el sanjuanito

Para analizar los temas de cada género, es necesario explicar el tipo de análisis a utilizar para comprender su relevancia y alcance en el proyecto.

Dicho análisis tiene dos perspectivas, macroforma y microforma, con la finalidad de entender a la composición desde su generalidad hasta sus detalles.

El tipo de análisis a realizarse está basado en el libro *Escuchar y escribir música popular* de Guillo Espel, mismo que fue publicado en el 2009 en Argentina logrando un mayor acercamiento a la música popular. Para este trabajo son mayormente usados los capítulos 4 y 5 que hablan acerca de macroforma y microforma, siendo la primera una visión formal y estructural de una pieza musical, desde sus rasgos más amplios; y la segunda una aproximación más rigurosa a la obra de manera que se logren apreciar los rasgos musicales más importantes y que la hacen diferente a otras (Espel, 2009).

El análisis de algunos temas se realiza por medio de partituras transcritas u otras ya escritas por algún historiador. Si existe alguna versión diferente a las partituras ya escritas, esta es transcrita en algún fragmento relevante para enriquecer los resultados del análisis.

2.1 Macroforma

La macroforma implica una visión panorámica de todas las secciones que se encuentran en una pieza musical. Es decir, determina el contenido general de la obra (Espel, 2009, p. 50).

Usualmente en la música popular es común la forma exposición - reexposición, pero en ciertas ocasiones se puede extender con la forma exposición - desarrollo - reexposición, siendo el desarrollo un puente motivico o de improvisación (Espel, 2009, p. 47).

En la mayoría de los casos, la melodía es el medio por el cual se define la forma, puesto que el orden en que se presenta va definiendo las secciones. “En todos los tiempos aquello que hace única cada composición, es su Motivo. En los terrenos de la música popular, la herramienta más usada es la melodía” (Espel, 2009, p. 39). Cuando hablamos de motivo melódico nos referimos a una célula rítmico-melódica que tiene dos o más notas y tiene existencia propia. Sus

características - notas, intervalos, duración - la harían reconocible sobre el resto de los elementos de la obra musical. La organización de los motivos, haciendo frases más extensas, lleva a la construcción de un tema. El tema, en composición, es una frase musical que da forma a una canción, no es la canción. Hoy en día también se lo puede conocer como verso, estrofa, coro o estribillo, una sección de la composición (Espel, 2009, p. 40).

La música popular del siglo XX comenzó a usar dos temas para la composición de sus canciones. Estos deben contrastar y a la vez formar una sola pieza musical. Los temas pueden ser nombrados como A y B y la jerarquización de ellos depende del autor, al igual que el orden en que considere que se deben exponer (Espel, 2009, p. 40).

La forma del tema también depende del autor. Sin embargo, la más común es AAB y su reexposición. En la estructura completa suelen haber otras secciones que son la introducción, un puente y una coda, que son secciones musicales que preparan, desarrollan o concluyen una pieza (Espel, 2009, p. 43).

En la mayoría de los temas hay un antecedente y un consecuente, estos pueden relacionarse con una pregunta y una respuesta. El diálogo que se presenta entre el antecedente y el consecuente depende de la pregunta que el antecedente formule. Es decir, si el antecedente es una melodía previsible se puede relacionar con una pregunta cerrada que requiere de un consecuente tan sólido y previsible como respuesta, pero si el antecedente tiene una armonía compleja, puede relacionarse con una pregunta abierta, por lo que el consecuente seguramente será igual de abierto, con una armonía compleja o una duración diferente. De esta manera, se presenta un nuevo punto a analizar, simetría - asimetría. Entonces, un tema es simétrico o regular cuando su antecedente y su consecuente tienen el mismo número de compases; todo lo contrario, es asimétrico cuando el número de compases del antecedente es distinto al del consecuente (Espel, 2009, pp. 41-42).

Cuando en la reexposición el tema es variado, manteniendo el motivo, se denominará tema A', A prima; o tema B', B prima (Espel, 2009, p. 43).

La macroforma puede ser muy variable, por lo que Espel presenta un gráfico para un análisis adecuado (Espel, 2009, pp. 48-49).

Tabla 1. Macroforma

	<i>Exposición</i>			<i>Desarrollo</i>	<i>Reexposición</i>				
	Intro	Tema A	Tema A'	Tema B	Puente	Tema A	Tema A''	Tema B	Coda
Tonalidad:									
Pulso:									
Duración									
Compases									
Motivo									
Antecedente (subfrases)									
Consecuente (subfrases)									
Simetría/asimetría									

2.2 Microforma

La microforma es otro tipo de análisis que se usará en las piezas elegidas. Este consiste en definir a detalle las herramientas empleadas en sectores específicos de la composición. Esto significa que cada recurso utilizado, por más mínimo que sea, es parte del todo y aporta en mayor o menor medida en el diseño de la obra. Estas herramientas son características de la obra, entre ellas están la melodía, el ritmo, el timbre y la armonía (Espel, 2009, p. 50).

Dentro de lo que es melodía, ritmo y timbre los parámetros a tener en cuenta son: contrapunto, direccionalidad, altura, interválica, inicio y fin de frase, aumentación, disminución, mutación, expansión, anticipación, bordaduras, apoyaturas, suspensión, retardo, notas de paso, silencios y movimientos rítmicos.

En lo que refiere a la armonía se analizará el uso de bajos pedales, acordes sustitutos y relativos, modulación, centro tonal y cadencias.

Todos estos recursos serán analizados partiendo del concepto que el libro de Guillo Espel, tiene de cada uno de ellos.

Los temas elegidos para su análisis son Peshte longuita de Manuel María Espín, Penas mías de Cristóbal Ojeda Dávila y Pobre corazón de tradición oral. Estos tres sanjuanitos tradicionales son muy conocidos y representativos en el Ecuador, por lo que sirven de gran apoyo para buscar características importantes del género.

En cuanto a los huaynos, fueron elegidos: Valicha de Miguel Ángel Hurtado, Ojos bonitos de tradición oral y Adiós pueblo de Ayacucho, también de tradición oral. Los tres, de igual forma, muy representativos tanto de Perú como del género.

2.3 Peshte longuita, sanjuanito

Peshte longuita

Sanjuanito

Manuel María Espín
CONMUSICA

Intro-Estríbillo

Dm

Piano

A

5

B \flat F/A F C/E C \sharp Dm

so - le - dad del pa - jo - nal al co - ra - zón se - gua - la Des - Pa - ra
 dea - quel - día en que mi lon - gui - ta se fue hu - yen - do

1. Dm 2. Dm

10 F C/E C \sharp Dm F C/E C \sharp Dm D.C.

dón - de mar - cha - rí - a pesh - te lon - gui - ta cuan - do vol - ve - rá.

Pno.

Figura 11. Partitura Peshte longuita, 1

2

Peshte longuita

Puente-Estribillo

14 Dm

Han pa -

Pno.

B

18 F

sa - do ya seis co - se - chas en el cam - po so - lohay ras - tro - jo con tu par -

Pno.

A

22 B \flat F/A F C/E C \sharp \flat 1. Dm 2. Dm

ti - da has de - ja - do en mi al - ma so - loa - bro - jos ya la ra ma de los sau - ces se in - cli - na - ron más al rí - o Pa - ra

Pno.

Figura 12. Partitura Peshte longuita, 2

Peshte longuita

3

27 F C/E C#[♯] Dm7 F D/E C#[♯] Dm7

dón - de mar - cha - rí - as Pesh - te lon - gui - ta cuán - do vol - ve - rá.

Pno.

Coda-Estribillo

31 Dm To Coda ⊕ D.S. al Coda ⊕ Dm Asus Dm

Pno.

Figura 13. Partitura *Peshte longuita*, 3

2.3.1 Macroforma de *Peshte longuita*

La forma general de la pieza es Intro – A – Puente – B – A – Coda y su reexposición. Dentro de la estructura se encuentran, además, antecedentes y consecuentes que crean secciones más pequeñas dentro de los temas.

Entonces, la introducción es lo que tradicionalmente se denomina estribillo, con una melodía muy reconocida y propia del sanjuanito ecuatoriano; está conformada por 4 compases en los cuales hay un solo motivo melódico que dura un compás. Sin embargo, sus variaciones hacen que los compases dos y cuatro den la sensación de un cambio o conclusión. Por esto se considera un compás antecedente y el que le sigue consecuente. Como ellos duran lo mismo, la introducción es simétrica.

El tema A se compone de 12 compases. El motivo melódico inicia en anacrusa, es decir, en la última corchea del compás anterior; esta parte se caracteriza por

tener una secuencia en la melodía, por lo que los ocho primeros compases son el antecedente y los cuatro últimos el consecuente. Sin embargo, la línea melódica aparenta una pregunta en los dos primeros compases del antecedente y una respuesta en los dos siguientes compases del mismo. Por esto, los dos primeros compases pueden ser agrupados como subfrase antecedente y los dos siguientes como subfrase consecuente. El antecedente general se repite, y la segunda vez incorpora cuatro nuevos compases, el consecuente, en los que la subfrase consecuente se presenta dos veces más. Por lo que, el tema A se conformaría por S. Ant. – S. Cons. – S. Ant. – S. Cons. – S. Cons. – S. Cons. de dos compases cada uno. A pesar de que las subfrases duran la misma cantidad de compases, debido a que el antecedente se repite, el tema A es asimétrico. De la misma manera, el puente es el estribillo, por lo que es igual a la introducción.

La B tiene 4 compases con un motivo de dos que se repite. El antecedente corresponde a los dos primeros compases y el consecuente a los dos siguientes. Nuevamente se distinguen dos subfrases como pregunta y respuesta que hacen que los compases uno y tres de la B sean una subfrase antecedente y los compases tres y cuatro de la B sean una subfrase consecuente. Como ambos duran lo mismo, el tema B es simétrico.

Luego se repite la A y por último sigue el Coda que es estribillo.

Tabla 2. Macroforma de *Peshte Longuita*

Tonalidad: Dm Pulso: 2/4 Duración: 92 compases	<i>Exposición y reexposición</i>					
	Intro-E.	A	Puente-E.	B	A	Coda-E.
Compases	4	12	4	4	12	4
Motivo	1 C.	1 C.	2 C.	2 C.	1 C.	2 C.
Antecedente (subfrases)	2 de 1 C.	2 s. de 2 C.	2 de 1 C.	2 de 1 C.	2 de 2 C.	2 de 1 C.
Consecuente (subfrases)	2 de 1 C.	4 s. de 2 C.	2 de 1 C.	2 de 1 C.	4 de 2 C.	2 de 1 C.
Simetría/asimetría	Simétrico	Asimétrico	S.	S.	A.	S.

2.3.2 Microforma de *Peshte longuita*

La pieza *Peshte Longuita* se caracteriza por tener un estribillo propio del sanjuanito ecuatoriano que cumple la función formal de ser introducción, puente y coda. La melodía típica de este estribillo tiene como cualidad común el salto interválico de una cuarta descendente y su regreso desde la tónica, en este caso re, luego desciende nuevamente una sexta mayor, salta una tercera mayor ascendente y repite el intervalo de cuarta, re – la – re en el siguiente compás. Luego, este patrón se vuelve a dar hasta el comienzo del verso. Ver *Fig. 14*

Intro-Estribillo

Dm

Inicio del tema A

La

Apoyaturas encerradas en óvalo

Inicio tético

Terminación femenina

Piano

Figura 14. Introducción *Peshte longuita*

Vale la pena repetir que este patrón melódico/armónico es propio del estribillo del sanjuanito. La melodía está en el piano y hay una apoyatura al principio en el que se da un salto de quinta y cuarta ascendentes en semicorcheas para llegar a re, la primera nota de la melodía. A pesar de que a nivel armónico solo presenta las notas del acorde Dm, el salto de cuarta descendente que regresa, re – la – re, crea la sensación de tensión y resolución que generalmente se escucha en un bajo que va de un quinto grado al primero, Im – V – Im, por lo que se considera como una cadencia. En cuanto al inicio de frase, según el libro de Espel, es en forma tética, puesto que inicia en el primer tiempo, mientras que el final de frase es de terminación femenina, debido a que se da en un tiempo débil, en este caso en el segundo tiempo del 2/4 (2009, pp. 54-56).

En el tema A, la melodía inicia en anacrusa en el cuarto compás, último de la introducción, y finaliza en terminación femenina en el segundo tiempo del compás 13. En todas las subfrases del consecuente se presenta una apoyatura que va de la a sol, es decir, por grado conjunto descendente. Ver *Fig. 15*

Figura 15. Tema A de *Peshte longuita*

Otra característica de la melodía es su direccionalidad, las subfrases antecedentes tienen una direccionalidad horizontal, que quiere decir que la mayoría de sus notas se mantienen, y sólo sube al final; pero las subfrases consecuentes tienen una direccionalidad descendente y terminan en la tónica. Solo hay un uso de nota de paso que se da en el mismo sol antecedido por una apoyatura en las subfrases consecuentes. Ese sol es un acercamiento o puente para llegar descendiendo por grado conjunto al fa del siguiente compás.

El acompañamiento está muy ligado a la melodía y cae en los mismos lugares que ella. La armonía es muy sencilla y en su mayoría está por triadas. En esta pieza se repite una cadencia que usa un dominante con la fundamental omitida, por lo que el acorde es un C# \emptyset o A7b9 con fundamental omitida que resuelve al Dm. Esto se puede ver en los compases 7 y 8, 10 y 11; y 12 y 13.

Como se mencionó en la macroforma, la introducción, puente y coda son el estribillo del sanjuanito, por lo que el análisis realizado sobre la introducción es el mismo para las otras dos secciones.

El tema B también inicia en anacrusa, va del compás 18, aunque su melodía inicia en el último compás del puente o estribillo que es el 17, al compás 21, terminación femenina. Su direccionalidad es horizontal en la subfrase antecedente, subiendo solo en la última nota, y descendente en la subfrase consecuyente, con un salto de tercera. Hay uso de notas de paso en el compás 17, 19 y 21, pues la melodía usa a fa y sol en semicorcheas para llegar a la, como parte del patrón anacrúsico de la misma, y al final usa a la, si y do como notas de paso para llegar como anacrusa, de igual forma, a re que es parte de la siguiente sección, tema A.

La armonía, por su parte, está en el relativo mayor de Dm, F. Este pasaje podría considerarse como una modulación al relativo a pesar de que no existen cadencias o uso de la nota fa como nota principal en la melodía que lo corrobore. Sin embargo, la armonía se mantiene casi durante cuatro compases en ese F, regresando, solo por medio de notas de paso, al tema A que se encuentra indudablemente en Dm. Ver *Fig. 16*

Puente-Estribillo
14 Dm

Notas de paso en óvalo rojo

Anacrusa Han pa -

B
18 F

T. femenina Anacrusa

sa - do ya seis co - se - chas en el cam - po so - lohay ras - tro - jo con tu par -

Pno.

Figura 16. Tema B de *Peshte longuita*

Si bien, en esta partitura no se expresa el contrapunto como un recurso, existe una versión de Benítez y Valencia en la que sí se evidencia el mismo. Para esto, se realizó la transcripción de un fragmento de *Peshte longuita* interpretado por el dúo. El contrapunto es tocado por un arpa y un piano mientras ellos cantan. El fragmento transcrito es el tema A, pero en este caso, la tonalidad de la obra está en Em. Ver en Anexo 1.

A C G/B G D/F# D#[♯] ^{1.} Em ^{2.} Em

La so - le - dad del pa - jo - nal al co - ra - zón se - gua - la Des - y en - do Pa - ra
 dea - quel - día en que mi lon - gui - ta se fue hu - y en - do Pa - ra

Contrapunto

6 G D/F# D#[♯] Em G D/F# D#[♯] Em

dón - de mar - cha - rí - a pesh - te lon - gui - ta cuan - do vol - ve - rá.

Contrapunto

6 Contrapunto

Figura 17. Tema A, versión de *Peshte Longuita* del dúo Benítez y Valencia.

Uso de contrapunto.

2.4 Penas más, sanjuanito

Penas más

Sanjuanito, años 20's
Allegro $\text{♩} = 98$

Cristóbal Ojeda Dávila
Trascripción: Pablo Guerrero

Intro - Estribillo

Em B7 Em

Piano

A

5 Em G Em G

Pno.

9 B7 Em G B7 Em

Pno.

B

13 C G B7 Em C G B7 Em

Pno.

f *p*

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of four systems of music. The first system is the 'Intro - Estribillo' for piano, with chords Em, B7, and Em. The second system is the first part of the piano accompaniment (Pno.), marked with a repeat sign and a first ending bracket (A), with chords Em, G, Em, and G. The third system continues the piano accompaniment with chords B7, Em, G, B7, and Em. The fourth system is the second part of the piano accompaniment, marked with a second ending bracket (B), with chords C, G, B7, and Em. Dynamics include piano (p), forte (f), and piano (p). There are also triplets and a '8va' marking in the final system.

Figura 18. Partitura *Penas más*, 1 (Guerrero, 2012, pp. 124 – 125)

2

Penas más

Puente - Estrinillo

Em B7 Em

17

Pno.

Em B7 Em

21

Pno.

C

C

25

Pno.

ff

3

3

G

31

Pno.

p

3

3

Figura 19. Partitura *Penas más*, 2 (Guerrero, 2012, pp. 124 – 125)

The image displays a piano accompaniment score for the piece "Penas mías". The score is divided into four systems, each with a section marker in a box:

- System 1 (Measures 35-38):** Labeled with a box containing the letter "B". Chords above the staff are C, G, B7, Em, C, G, B7, Em. A "8va" marking is present above the second measure of the second system.
- System 2 (Measures 39-42):** Labeled "Puente - Estrinbillo". Chords are Em, B7, Em.
- System 3 (Measures 43-46):** Chords are B7, Em. The system ends with a "D.S." (Da Capo) marking.
- System 4 (Measures 47-50):** Labeled "Coda". Chords are B7, Em, B7, Em. A dynamic marking of *f* (forte) is placed at the beginning.

The score is written for piano (Pno.) in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes treble and bass staves with various chords and melodic lines.

Figura 20. Partitura *Penas mías*, 3 (Guerrero, 2012, pp. 124 – 125)

2.4.1 Macroforma de *Penas mías*

La forma de esta pieza es Intro – A – B – Puente – C – B – Puente – Coda, pero al final de cada puente se repite la forma desde el tema A o el tema C, y al llegar por segunda vez al segundo puente se reexpone la composición desde la A hasta pasar finalmente por la coda y terminar.

La introducción es un estribillo que tiene cuatro compases, pero se compone de una subfrase de dos compases que se repite. Este estribillo se reexpone, por lo que la subfrase se toca cuatro veces en total.

En el tema A hay un antecedente y un consecuente cuyas subfrases se componen de dos compases y se repiten, por lo que el antecedente consta de cuatro compases al igual que el consecuente, lo que equivale a una forma simétrica. No existe un motivo melódico que se desarrolle, sino que la melodía de las subfrases inicia y termina como una sola. Sin embargo, en las subfrases del antecedente, la figuración del primer compás es muy similar a la del segundo, por lo que podría considerarse como un patrón rítmico. De igual manera, este patrón se repite en el segundo y cuarto compás del consecuente.

La parte B tiene cuatro compases y de igual forma se compone de una subfrase de dos compases que se repite. La diferencia es que en la repetición se toca una octava arriba. Nuevamente, no hay un motivo melódico, pues la melodía es una sola de principio a fin y se repite sin variación alguna.

Los dos puentes son iguales a la introducción, debido a que son un estribillo, propio del sanjuanito ecuatoriano, y se repiten entre una sección y otra.

El tema C está compuesto por 10 compases, los cuatro primeros forman parte del antecedente y los cuatro últimos son el consecuente, ambos con dos subfrases de dos compases. El patrón rítmico es igual al del consecuente de la A, pero en los compases cinco y seis de la C hay una variación y la melodía queda delegada a la mano izquierda del piano. Este pasaje de dos compases es un puente entre el antecedente y el consecuente.

Después de esto se presenta nuevamente la B y un puente que lleva a la reexposición del tema completo desde la A y pasa de largo hasta el final.

La coda consta de cuatro compases con un motivo rítmico melódico de un compás, en un principio está en el acorde V7 y luego se transpone a las notas del acorde del Im, y se da una cadencia en los tiempos fuertes de los siguientes dos compases, Im – V – Im.

Tabla 3. Macroforma de *Penas mías*

Tonalidad: Em Pulso: 2/4 Duración: 188 compases	<i>Exposición y reexposición</i>							
	Intro-E.	A	B	Puente-E.	C	B	Puente-E.	Coda-E.
Compases	8	8	4	8	10	4	8	4
Motivo	X	X	X	X	X	X	X	1 en 2 C.
Antecedente (subfrases)	2 s. de 2 C.	2 s. de 2 C.	1 s. 2 C.	2 s. de 2 C.	2 s. de 2 C. + puente de 2 C.	1 s. 2 C.	2 s. de 2 C.	2 s. de 1 C.
Consecuente (subfrases)	X	2 s. de 2 C.	1 S. 2 C.	X	2 s. de 2 C.	1 s. 2 C.	X	1 s. de 2 C.
Simetría/asimetría	Simétrico	S.	S.	S.	Asimétrico	S.	S.	S.

2.4.2 Microforma de *Penas mías*

Como se vio en la macroforma, *Penas mías* es un sanjuanito que está en Em. Su introducción o estribillo es semejante a la de *Peshte longuita* por los saltos melódicos entre el primer grado y el quinto, dando paso a una cadencia auténtica de $I_m - V_7 - I_m$. La direccionalidad es libre la mayor parte del tiempo y solo desciende al final para resolver en el mi, pero parte desde el si 3 llega como nota más alta al la 4. Hay uso de apoyaturas para iniciar la subfrase como si estuviera en anacrusa y casi al terminar de igual forma, pero esta suena más como una bordadura, porque empieza con un sol, sube por grado conjunto a la y regresa a sol como ya parte de la melodía. Los movimientos melódicos se dan mayormente entre las notas del acorde de Em o B7 como si estuviera arpegiado, por lo que en su mayoría hay saltos de tercera. La melodía inicia de forma tética en el primer tiempo del primer compás y tiene una terminación femenina en el tiempo débil del cuarto compás. Ver Fig. 21

Intro - Estribillo

Piano

Em B7 Em

Inicio tético

Apoyaturas

Apoyatura, sonido de bordadura

Apoyaturas

Cadencia V7 - Im

Terminación femenina

Figura 21. Introducción de *Penas mías*

La parte A inicia en el primer tiempo del compás cinco, tético, y termina en la segunda mitad del segundo tiempo del compás doce, femenina. La direccionalidad de la melodía es libre, pues se caracteriza más por su motivo rítmico que varía muy poco entre compases, la mayoría de las notas están en semicorcheas y solo se repite el patrón de descenso al finalizar cada subfrase. En esta sección es muy común el uso de bordaduras, aunque hay algunas en las semicorcheas, la mayoría se presentan como tresillos de semicorcheas. En las subfrases del antecedente hay dos notas de paso armonizadas que sirven de puente entre el sol y si armonizados, y entre el si y re armonizados. La armonía es sencilla, se intercala entre el Em y el G, su relativo mayor, pero en el consecuente da una candencia muy común en la música ecuatoriana que es III – V7 – Im. Ver Fig. 22

The image shows the musical score for Tema A of 'Penas más'. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 5 and ends at measure 8. The second system starts at measure 9 and ends at measure 16. The score is written for piano (Pno.) in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. Chords are indicated above the staff: Em, G, Em, G, B7, Em, G, B7, Em. The score includes annotations such as 'Bordaduras encerradas en óvalo' (ornaments enclosed in an oval), 'Inicio tético' (tictic start), 'Notas de paso' (passing notes), 'Cadencia III - V7 - Im', and 'Terminación femenina' (feminine termination). The first system has a dynamic marking of *p* and a triplet of eighth notes in the right hand. The second system has a dynamic marking of *f* and a triplet of eighth notes in the right hand.

Figura 22. Tema A de *Penas más*

La sección B solo tiene cuatro compases y la melodía tiene una direccionalidad descendente. Como está compuesta de dos subfrases repetidas, en la repetición se toca una octava arriba. Hay uso de apoyaturas al iniciar las subfrases como si fuera un inicio anacrúsico; y un uso de bordaduras en la segunda mitad de las subfrases. La frase inicia de forma tética, en el primer tiempo de compás 13, y tiene una terminación femenina, en la segunda mitad de compás 16. La progresión armónica se da por subfrases, por lo que se repite. Se caracteriza por tener la cadencia III – V7 – Im, propia de la música ecuatoriana. Ver Fig. 23

The image shows the musical score for Tema B of 'Penas más'. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 13 and ends at measure 16. The second system starts at measure 17 and ends at measure 20. The score is written for piano (Pno.) in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. Chords are indicated above the staff: C, G, B7, Em, C, G, B7, Em. The score includes annotations such as 'Apoyatura' (pedal point), 'Bordadura' (ornament), and 'Cadencia III - V7 - Im'. The first system has a dynamic marking of *f* and a triplet of eighth notes in the right hand. The second system has a dynamic marking of *p* and a triplet of eighth notes in the right hand.

Figura 23. Tema B de *Penas más*

Los puentes son estribillos, por lo que son iguales a la Introducción.

La parte C, como se vio en la macroforma, tiene 10 compases, entre los primeros cuatro y los cuatro últimos hay un puente de dos que se considera como un respiro en la melodía. Inicia de forma tética en el primer tiempo del compás 25 y su terminación es femenina en la segunda mitad del tiempo débil del compás 34. El antecedente y consecuente tienen dos subfrases con el mismo patrón rítmico del consecuente de A. Pero las notas son distintas y en el antecedente hay uso de bordaduras, doble bordaduras y una nota de paso. Al igual que las otras secciones, al finalizar las subfrases lo hace descendiendo, aunque su direccionalidad en general es libre. El puente mantiene un acorde en blanca ligado a una corchea del siguiente, y la melodía queda en la mano izquierda del piano. El consecuente también hace uso de bordaduras y notas de paso, y termina las subfrases en dirección descendente. La armonía solo usa dos acordes, los primeros seis compases están en el sexto grado mayor, C, y los últimos cuatro en el relativo mayor de Em, G. Ver Fig. 24

The image displays two systems of piano accompaniment for 'Tema C de Penas mías'. The first system, starting at measure 25, is in the key of C major (VI) and features a melody with various ornaments (Bordadura, Doble bordadura) and a bridge. The second system, starting at measure 31, is in the key of G major (III Relativo mayor) and features a melody with ornaments and a bridge. The score includes dynamic markings (ff, p) and articulation (Apoyatura).

Figura 24. Tema C de *Penas mías*

El tema B se vuelve a presentar y es igual al ya analizado. La Coda consta de cuatro compases y se caracteriza por su motivo melódico rítmico que como una secuencia se repite en el segundo compás, pero transpuesto en otro acorde,

hasta que se da fin a la pieza con la cadencia B7 – Em, V7 – Im, con los acordes en plancha en los tiempos fuertes. Ver Fig. 25

The image shows a musical score for the Coda of 'Penas mías'. The score is written for piano (Pno.) and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The score is marked with a 'Coda' symbol at the beginning. The first measure is marked with the number '47' and the word 'Apoyatura'. The first two measures are enclosed in a red box and labeled 'Motivos'. The first measure of this box is marked with a red circle and the word 'Apoyatura'. The second measure is also marked with a red circle and the word 'Apoyatura'. The first measure of the red box is marked with the chord 'B7'. The second measure is marked with the chord 'Em'. The third measure is marked with the chord 'B7'. The fourth measure is marked with the chord 'Em'. The fifth measure is marked with the chord 'Im - V7 - In'. The score ends with a double bar line. The word 'Pno.' is written to the left of the first staff.

Figura 25. Coda de *Penas mías*

2.5 Pobre corazón, sanjuanito

Pobre Corazón

Sanjuanito años 20's

Tradición oral

Allegro moderato

Adaptación a piano: Pablo Guerrero

Intro-Estrillo

Am

Piano *mf*

A

5 Am C E7 Am

Po - bre co - ra - zón en - tris - te - ci - do

9 Am C E7 Am

Ya no pue - do más so - por - tar ay!

13 Am C E7 Am

ya no pue - do más so - por - tar

Figura 26. Partitura de *Pobre corazón*, 1 (Guerrero, 2013, p. 107)

2 Pobre Corazón

Puente-Estribillo

Am

17 *mf*

Pno.

B F

21

Pno.

Yal de - cir - tea - diós yo me des - pi - do

C

25

Pno.

con el al - ma con la vi - da

E7 Am D.C.

29

Pno.

con el co - ra - zón en - tris - te - ci - do

Coda-Estribillo

Am

33

Pno.

ff

Figura 27. Partitura de *Pobre corazón, 2* (Guerrero, 2013, p. 107)

2.5.1 Macroforma de *Pobre corazón*

La forma de *Pobre corazón* es Intro – A – Puente – B – Coda. Antes de la coda se reexpone toda la pieza hasta el final.

La introducción tiene un patrón rítmico melódico que en primer y tercer compás inicia y concluye en el segundo y cuarto. Entonces se considera que hay dos subfrases, la segunda es una repetición. La armonía gira alrededor del acorde de Am.

El tema A también tiene un motivo melódico rítmico que se repite. A pesar de que hay un antecedente y un consecuente, rítmicamente casi no hay variación entre ellos y la melodía se entiende más como una pregunta y una respuesta, cada una de dos compases. El antecedente está compuesto de dos subfrases y se repite. El consecuente también tiene dos subfrases y se repite. Sin embargo, la altura de las notas del antecedente es distinta a la del consecuente.

El puente y la Coda son iguales a la introducción porque son un estribillo.

La parte B se caracteriza por tener un antecedente más corto que el consecuente. El antecedente se desenvuelve en el acorde de F, en la tonalidad de Am, y dura ocho compases. El motivo rítmico se mantiene por lo que consta de dos subfrases y se repite. La altura de las notas también es más aguda por lo que podría considerarse como el clímax de la composición. El consecuente tiene una duración de 16 compases, aunque en realidad son ocho que se repiten. El patrón rítmico es diferente en los primeros seis compases, y los dos últimos son iguales a la segunda subfrase del antecedente de A. Entonces, está compuesto por 4 subfrases de dos compases. Como se mencionó antes, esta forma se repite. Su armonía se mantiene en el relativo mayor de Am, C. Al final se da una cadencia de V7 – Im; es decir, E7 – Am que lleva a la introducción o a la Coda.

Tabla 4. Macroforma de *Pobre corazón*

Tonalidad: Am Pulso: 2/4 Duración: 100 compases	<i>Exposición y reexposición</i>				
	Intro-E.	A	Puente-E.	B	Coda
Compases	4	16	4	24	4
Motivo	2 C.	2 de 2 C.	2 C.	2 de 2 C.	2 C.
Antecedente (subfrases)	2 s. de 2 C.	2 s. de 2 C.	2 s. de 2 C.	2 s. 2 C.	2 s. de 2 C.
Consecuente (subfrases)	2 s. de 2 C.	2 s. de 2 C.	2 s. de 2 C.	4 s. de 2 C.	2 s. de 2 C.
Simetría/asimetría	Simétrico	S.	S.	Asimétrico	S.

2.5.2 Microforma de *Pobre corazón*

Una vez entendida la forma de este sanjuanito, se procederá a analizar sus detalles melódicos y armónicos de forma más minuciosa.

La introducción tiene la particularidad de tener a la melodía mayormente en la mano izquierda del piano y la mano derecha cae con los acordes en contratiempo. Esta melodía es un arpeggio del acorde de Am, que es la tonalidad de la composición, por lo que predominan los saltos de tercera, y tiende a manejarse en corcheas en su mayoría. Su direccionalidad es ascendente, empieza desde el la 2 y llega hasta el la 3 en cada compás. Como se dijo anteriormente en la macroforma, la introducción tiene dos subfrases que inician de forma tética, en el primer tiempo del compás uno y cuatro, y tienen una terminación femenina, en el segundo tiempo del segundo compás de cada subfrase dicha. Es un estribillo que cumple una función rítmica armónica más que melódica, ubicando a la obra en el contexto de un sanjuanito alegre. Ver Fig.

Intro-Estribillo
Am

Piano

Figura 28. Introducción de Pobre corazón

La parte A tiene dos motivos rítmicos que se repiten varias veces con distintas notas, la melodía está armonizada en toda la pieza. Cada motivo hace una subfrase, como se vio en la macroforma, y consta de dos compases. En el antecedente, las subfrases tienen una direccionalidad descendente, pero en el consecuente, la primera subfrase tiene una direccionalidad ascendente y la segunda descendente, muy parecida a la segunda subfrase del antecedente, con una ligera variación de ritmo en el primer compás de la misma, considerando la letra del tema. Entonces, esta variación, en los compases 7, 11 y 15; se considera como una mutación, pues resume dos corcheas en una negra. En ciertas partes en que la melodía tiene figuras largas, la mano izquierda del piano continúa con el arpeggio que acompaña. Por este motivo, se logra una especie de contrapunto a manera de pregunta y respuesta o de fills, melodías que llenan los espacios vacíos. Hay uso de una apoyatura en la armonización de la melodía en el compás 16, pues este inicia con la nota si y resuelve por grado conjunto descendente a la. La armonía de A es una progresión sencilla con la cadencia propia de la música ecuatoriana que es III – V7 – Im. Ver *Fig. 29*

A Progresión Im - III - V7 - Im
Am C E7 Am

Pno. 5 Po - bre co - ra - zón en - tris - te - ci - do

Contrapunto Original

Am C E7 Am

Pno. 9 Ya no pue - do más so - por tar ay!

Contrapunto Mutación Contrapunto

Am C E7 Am

Pno. 13 ya no pue - do más so - por lar

Contrapunto Mutación Apoyatura

Figura 29. Tema A de *Pobre corazón*

El tema B, por su parte, es más largo que A. En el antecedente se muestra el mismo motivo rítmico, pero en la primera subfrase la direccionalidad es ascendente, no obstante, en la segunda subfrase es descendente. La melodía de la primera subfrase está hecha a partir de una doble bordadura alrededor de la, aunque una de sus notas también hace de nota de paso hacia do en el siguiente compás, donde descansa por un momento la melodía de la mano derecha con una blanca, mientras la mano izquierda, nuevamente, queda haciendo fills. En la segunda subfrase, la melodía llega a la nota más alta de toda la obra que es el re 5, haciendo de apoyatura hacia el do. Este antecedente se desenvuelve en un solo acorde que es F, el sexto grado mayor de la tonalidad de Am, y se repite.

El consecuente, como se vio en la macroforma, tiene cuatro subfrases y tres de ellas con un patrón rítmico distinto al antecedente o la A. El nuevo motivo se encuentra en el primer compás de las dos primeras subfrases, aunque el orden de sus notas es distinto, y es invertido en el segundo compás de las mismas.

En la primera subfrase hay una suspensión, la se mantiene hasta el siguiente compás y resuelve por grado conjunto descendente a sol, por lo que su direccionalidad es descendente. En la segunda subfrase, el primer compás varía con el primer compás de la primera subfrase, porque sus notas están invertidas. Es decir, en el primer compás de la primera subfrase, la melodía tiene do y la, y en el primer compás de la segunda subfrase, tiene la y do. El segundo compás es exactamente igual a de la primera subfrase. La direccionalidad de esta alternada, es decir que se intercala entre descendente y ascendente. La tercera subfrase similar a la primera, pero su diferencia es rítmica y se considera como una expansión, porque agrega una nueva figura en el segundo compás, otro sol armonizado con mi. La cuarta subfrase es igual a segunda subfrase del antecedente de A, con una direccionalidad descendente, dando conclusión a la melodía.

Las tres primeras subfrases del consecuente están en la armonía de C, el relativo mayor de Am, por lo que puede tomarse como una modulación pasajera, aunque en la última subfrase usa la cadencia E7 – Am, V7 – Im, regresando a la tonalidad original.

Nuevamente, la mano izquierda del piano presenta un cierto nivel de contrapunto, pues no utiliza las mismas figuras para acompañar, sino que, por medio de arpeggios logra una melodía independiente que hace algunos fills en los espacios vacíos de la melodía de la mano derecha. Ver *Fig. 30*

El inicio de frase de A y B es tético, cae en el tiempo fuerte del primer compás; y ambas terminaciones son femeninas, pues caen en la segunda mitad del primer tiempo del compás en el que concluyen.

Antes de A y luego de B van el puente y la coda que son iguales a la introducción por ser un estribillo.

The image displays a piano accompaniment score for the piece 'Tema B de Pobre corazón'. The score is divided into three systems, each with a key signature change indicated by a box: **B** (F VI), **C** (III), and **E7** (Am) with a 'Cadencia V7 - Im' and 'D.C.' marking.

- System 1 (Measures 21-24):** The first system is marked with a box **B** and a key signature of **F VI**. It features a 'Doble bordadura' (double grace note) in measure 21, a 'Nota de paso' (passing note) in measure 22, and an 'Apoyatura' (pedal point) in measure 23. The lyrics are 'Yal de - cir - tea - diós yo me des - pi - do'. A 'Contrapunto' (counterpoint) is circled in blue in measure 22.
- System 2 (Measures 25-28):** The second system is marked with a box **C** and a key signature of **III**. It includes a 'Suspensión' (suspension) in measure 25 and an 'Original' note in measure 26. The lyrics are 'con el al - ma con la vi - da'. A 'Contrapunto' is circled in blue in measure 26.
- System 3 (Measures 29-32):** The third system is marked with a box **E7** and a key signature of **Am**, with a 'Cadencia V7 - Im' and 'D.C.' marking. It features an 'Expansión' (expansion) in measure 29. The lyrics are 'con el co - ra - zón en - tris - te - ci - do'.

Figura 30. Tema B de *Pobre corazón*

En gran parte de la pieza se puede ver que hay mayor uso de la escala pentatónica de Am. Sin embargo, en el primer compás de la B, se puede ver uso de la escala menor tonal funcional, pues el sol es sostenido; además, utiliza la nota si como nota de paso, y esta, ya no pertenece a la escala menor pentatónica.

También existe una versión interpretada por Enrique Males. Aunque esta es conocida como Sisa, con la letra en quichua, razón por la que se la considera como un poco más antigua. Es posible que la letra de Sisa y Pobre corazón no tenga el mismo significado, pero la melodía es la misma, un hecho común en la música de tradición oral. En Sisa, la melodía aparenta tener un color más nostálgico, puesto que las frases melódicas de la A no terminan en do, sino que terminan en la, una tercera más abajo. Además, tiene ciertas variaciones en la misma melodía, que hacen a la obra mayormente melancólica. Por ejemplo, al final de la primera subfrase de A, se mantiene el mi en la última nota y la segunda subfrase parte de ese mismo mi hacia abajo, mientras en la partitura de

Guerrero, *Figura 26*, la primera subfrase termina en sol y la segunda parte desde la.

La armonía también cumple un rol distinto. En la interpretación de Males tiene la progresión de Am – Em7 – Em7 – Am; su quinto grado es menor, rompiendo con la función de dominante, de herencia europea, vista en la partitura de Guerrero.

Ver *Fig. 25*

Am Em7 Am

Final de la primera subfrase Inicio de la segunda subfrase

Am Em7 Am Final de frases melódicas

Am Em7 Am

Figura 25. Tema A de *Sisa*, versión de Enrique Males. Ver anexo 2

Pno. Am C E7 Am

Po - bre co - ra - zón Final de la primera subfrase Inicio de la segunda subfrase Final de frases melódica

en - tris - te - ci - do

Pno. Am C E7 Am

Ya no pue - do más so - por - tar ay!

Pno. Am C E7 Am

ya no pue - do más so - por - tar

Figura 31. Tema A de *Pobre corazón* (Guerrero, 2013, p. 107).

2.6 Valicha, huayno

Valicha

Huayno

Miguel Ángel Hurtado

Versión: Illapas

Discos Horizonte, Cusco

Intro

C G Em

5 Em

9

A

12 Em C G

Wa - li - cha li - sa - pas - ña - wan, ni - ña chay de ve - ras, may - pi - taq tu - pan - ki
 Qus - qu - man cha - ya - kus - pa - ña, ni - ña chay de ve - ras i - ma - tas ru - rach - kan
 Her - mo - sa flor de la sie - rra jil - gue - ro an - di - no flor — de la pra - de - ra

16 Em C G

Wa - li - cha li - sa - pas - ña - wan, ni - ña chay de ve - ras, may - pi - taq tu - pan - ki
 Qus - qu - man cha - ya - kus - pa - ña, ni - ña chay de ve - ras i - ma - tas ru - rach - kan
 Her - mo - sa flor de la sie - rra jil - gue - ro an - di - no flor — de la pra - de - ra

20 G F Em

Qus - qu - ma - nu - ray - cha - kus - pa, ni - ña chay de ve - ras, maq - t'a - ta su - wach - kan
 A - qha wa - si - ku - na - pi, ni - ña chay de ve - ras, sa - ra - ta ku - tan - qa
 Por va - rios mon - tes que - bra - das, cho - li - ta cus - que - ña qué es - rás ha - cien - do?

24 G F

Qus - qu - ma - nu - ray - cha - kus - pa, ni - ña chay de ve - ras, maq - t'a - ta su - wach -
 A - qha wa - si - ku - na - pi, ni - ña chay de ve - ras, sa - ra - ta ku - tan -
 Por va - rios mon - tes que - bra - das, cho - li - ta cus - que - ña qué es - rás ha - cien -

Figura 32. Partitura de Valicha, 1. Ver anexo 3

2

Valicha

27 *Em*
 kan
 qa
 do? *x5*

B
 31 *Gmaj7(9)*
 Sa - ra - cha Par - way - par - way - cha par - way - cha
 34 *Em* *x4*
 tri - gu - cha e - ray - e - ray - cha e - ray - cha

C
 37 *D* *Bm7*
 41 *D* *Bm7*

C'
 45 *G*
 49 1. *Em* 2. *Em*

Figura 33. Partitura de *Valicha*, 22.6.1 Macroforma de *Valicha*

Si bien es cierto, *Valicha*, en realidad corresponde al fragmento de lo que es la parte A de la partitura presentada. Sin embargo, se realizará el análisis de esta versión del tema con la finalidad de entenderla dentro de un contexto con forma de canción.

La forma de esta pieza es Intro – A – B – C – C', cada una de estas partes es tocada y repetida ya sea con letra o con los instrumentos de viento.

La introducción tiene 15 compases y cuenta con un motivo melódico en los vientos a nivel de las semicorcheas que se repite de forma secuencial en cada compás. Este motivo sube por grado conjunto como una escala y una vez que la frase culmina, en el cuarto compás, se repite. Luego queda la guitarra con una melodía arpegiando el acorde de Em.

El tema A no tiene un motivo melódico, pero la frase musical rítmica de cuatro compases que se presenta cuatro veces, siendo las dos primeras un antecedente y las dos siguientes un consecuente con la melodía transpuesta. Este es más largo, porque al final se extiende con un puente de dos compases que lleva a la repetición de todo el tema. El tema A se toca cinco veces en total, la primera y la quinta vez tiene a la melodía interpretada por los vientos y el resto de veces es interpretada por el cantante. Al final del tema A, el puente se extiende un compás más para llevar al tema B.

La parte B tiene 6 compases que se repiten. En total se presenta cuatro veces, dos con la melodía en la voz y dos con la melodía en los vientos andinos. Tiene un antecedente de un compás y un consecuente de dos, por lo que se considera asimétrico, luego se reexponen con una variación. El consecuente tiene un motivo rítmico que se da en cada compás con diferentes notas.

La C tiene ocho compases que se repiten. Consta de un antecedente de dos compases y un consecuente de dos compases, ambos con un solo motivo rítmico, que luego serán repetidos con una variación al final del consecuente. Este inicia en anacrusa con una semicorchea en el antecedente.

La parte C' es estructuralmente igual a la C, con el mismo motivo rítmico, pero sus notas están transpuestas una quinta más abajo. Luego de este concluye el tema.

Tabla 5. Macroforma de *Valicha*

Tonalidad: Em Pulso: 2/4, 3/4, 1/4 Duración: 163 compases	<i>Exposición y reexposición</i>				
	Intro	A	B	C	C'
Compases	15	18	6	8	8
Motivo	1 de 1 C.	X	X	1 de 2 C.	1 de 2 C.
Antecedente (subfrases)	8 C.	8 C.	2 de 1 C.	2 de 2 C.	2 de 2 C.
Consecuente (subfrases)	7 C.	10	2 de 2 C.	2 de 2 C.	2 de 2 C.
Simetría/asimetría	Asimétrico	A.	A.	Simétrico	S.

2.6.2 Microforma de *Valicha*

Esta pieza está en la tonalidad de Em y realiza varios cambios de compás, sobre todo al final de cada tema.

La introducción tiene a la melodía en los vientos y luego en la guitarra. La primera parte, está a nivel de las semicorcheas con notas que van por grado conjunto como el primer tetracordeo de la escala de cada acorde. Tiene cuatro compases que luego se repiten, pero los tres primeros están en 2/4 y el último en 1/4, dando énfasis en la nota en la que termina la melodía, sol, en el acorde de Em. Usa bordaduras, sobre todo en el primer compás entre el sol y el fa becuadro. La segunda parte tiene a la guitarra arpegiando sobre el acorde de Em durante siete compases, los seis primeros en 2/4 y el último en 1/4. A pesar de que es un arpeggio, la frase melódica tiene tres subfrases en total, las dos primeras son exactamente iguales y la tercera tiene al arpeggio en el patrón rítmico propio del huayno, un pie de corchea y dos semicorcheas. Como hay uso de arpeggios, el intervalo que predomina en esta sección es el de tercera. En las dos partes la direccionalidad es en general hacia arriba, inician en el primer tiempo del compás, por lo que es un inicio tético, y su terminación es masculina porque se

da en un tiempo fuerte. No hay una cadencia armónica, la progresión es C – G – Em; o VI – III – Im. Ver Fig. 34

The musical score for the introduction of Valicha consists of three staves of music in G major. The first staff is labeled 'Intro' and features a 2/4 time signature. It begins with a C chord, followed by a melodic phrase with a purple oval labeled 'Bordadura' (ornament) above it. This is followed by a G chord, another melodic phrase with a purple oval labeled 'Bordadura', and then a section with a 4/4 time signature labeled 'Cambios de compás' (change of measure) above it, ending with an Em chord. The second staff starts at measure 5 with an Em chord and continues with a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff starts at measure 9 with a label 'Patrón rítmico de huayno' (Huayno rhythmic pattern) above it, showing a sequence of eighth notes with a blue oval highlighting the first four measures. The piece concludes with a 3/4 time signature.

Figura 34. Introducción de Valicha

La A tiene 18 compases con una frase rítmica que se repite por cuatro veces. El antecedente y el consecuente se repiten siempre, y cada cuatro compases hay una variación de compás de 3/4 a 2/4. El fraseo de la melodía conlleva algunos adornos de articulación, sobre todo cuando es interpretada por los vientos. Es así que hay uso de bordaduras y apoyaturas. El consecuente de la A, al final de su repetición tiene una extensión de dos compases que es considerada como un puente que lleva a la repetición de A. La melodía tiene una direccionalidad descendente en la mayor parte del tiempo, inicia de forma tética y su terminación es masculina, en el tiempo fuerte del 2/4. La progresión tiene al final una cadencia frigia, F – Em. Ver Fig. 35

A

Bordaduras en óvalo morado Apoyaturas en óvalo rojo

12 Em C G

Cambios de compás

Wa - li - cha li - sa - pas - ña - wan, ni - ña chay de ve - ras, may - pi - taq tu - pan - ki
 Qus - qu - man cha - ya - kus - pa - ña, ni - ña chay de ve - ras i - ma - tas ru - rach - kan
 Her - mo - sa flor de la sie - rra jil - gue - ro an - di - no flor — de la pra - de - ra

16 Em C G

Wa - li - cha li - sa - pas - ña - wan, ni - ña chay de ve - ras, may - pi - taq tu - pan - ki
 Qus - qu - man cha - ya - kus - pa - ña, ni - ña chay de ve - ras i - ma - tas ru - rach - kan
 Her - mo - sa flor de la sie - rra jil - gue - ro an - di - no flor — de la pra - de - ra

20 G F Em

Qus - qu - ma - nu - ray - cha - kus - pa, ni - ña chay de ve - ras, maq - t'a - ta su - wach - kan
 A - qha wa - si - ku - na - pi, ni - ña chay de ve - ras, sa - ra - ta ku - tan - qa
 Por va - rios mon - tes que - bra - das, cho - li - ta cus - que - ña qué es - rás ha - cien - do?

24 G F Cadencia frigia

Qus - qu - ma - nu - ray - cha - kus - pa, ni - ña chay de ve - ras, maq - t'a - ta su - wach -
 A - qha wa - si - ku - na - pi, ni - ña chay de ve - ras, sa - ra - ta ku - tan -
 Por va - rios mon - tes que - bra - das, cho - li - ta cus - que - ña qué es - rás ha - cien -

27 Em x5

kan
 qa
 do?

Figura 35. Tema A de Valicha

El tema B, está compuesto por 6 compases, los tres últimos son una repetición con una variación al final. Como se dijo en la macroforma, hay un motivo rítmico en el consecuente que se repite en el mismo con diferentes notas. Las apoyaturas están ligadas a la nota anterior, dando un efecto de glissando. También hay uso de bordaduras. Estas articulaciones se entienden mejor cuando son interpretadas por los vientos que por la voz. Los cinco primeros compases están en 2/4 y el sexto está en 3/4. La direccionalidad de la melodía es libre, dando mayor énfasis en las figuras rítmicas, inicia de forma tética y su terminación es femenina en el segundo tiempo del 3/4. La armonía está en G y solo al final pasa a Em. Ver Fig. 36

Figura 36. Tema B de Valicha

La C tiene un motivo rítmico de dos compases que forma el antecedente y el consecuente con otras notas; es decir el primer motivo en el antecedente se repite en el consecuente con una transposición. Ambos son reexpuestos. El consecuente inicia siempre en anacrusa, una semicorchea al final del antecedente. También hay cambio de compás, los siete primeros están en 2/4 y el último en 3/4. Hay uso de bordaduras. La direccionalidad de la melodía es libre, pues tiene mayor énfasis en el motivo rítmico. Su inicio es tético y su terminación femenina porque está en el segundo tiempo del 3/4. La armonía está en D, y da la sensación de caer al Bm en el último compás, como si fuera un nuevo centro tonal. Ver Fig. 37

Figura 37. Tema C de Valicha

La C' es muy parecida a la C, con la diferencia de que está transpuesta una quinta más abajo, con la armonía en G terminando en Em. Ver Fig. 38

C'

45

G

Motivos

Bordaduras en óvalo morado

49

1. Em

2. Em

Cambio de compás

Figura 38. Tema C' de Valicha

2.7 Ojos bonitos, huayno

Ojos bonitos

Tradición oral

Versión: Jaime Guardia
y Petita García

Huayno

Intro

Em7 B7 Em B7 Em B7 Em B7

5 Em B7 Em B7

A

7 G Em

12 G B7 1. Em 2. Em B7

Interludio

18 Em7 B7 Em B7 Em B7 Em B7

A'

22 G Em

O - jos bo - ni - tos no llo - res ni ten - gas pe - nas ni su - fras
Siaho - ra me voy y te de jo es por - que vol - ve - ré pron - to

27 G 1. Em 2. Em B7

Llo - ra - rás cuan - do me mue - ra cuan - do re - me - dio no ten - ga ga
Noes por - que ol - vi - dar quie - ro nues - tras ca - ri - cias ya - mo - res res

Interludio

33 Em B7 Em B7 Em

Figura 39. Partitura de *Ojos bonitos*, 1. Ver anexo 4

2 Ojos bonitos

A' 36 G **To Coda**
Em

Por - que tan tem - pra - no llo - ras a - tor - men - tas nues - tra vi - da
Ahí te de - joa - hi - se que - da en tu pe - cho mi re - tra - to

41 G 1. Em 2. Em B7

tus la-gri-mas de - rra - ma - rás cuan-do me lle - gue la muer - te te

Interludio 47 Em B7 Em B7 Em **D.S. al Coda**
B7

50 G Em

cui - da - lo pues con ca - ri - ño e - sa pren - da por ser mí - a

Figura 40. Partitura de *Ojos bonitos*, 2

2.7.1 Macroforma de *Ojos bonitos*

Este huayno tiene una forma Intro – A – Interludio – A' – Interludio – A' – Interludio – Coda, pero antes de la coda el tema se reexpone desde la primera A hasta la primera mitad de A' y salta a la coda que es la segunda mitad de A' repitiéndose en un *fade out*.

La introducción tiene un motivo melódico de un compás que se repite 5 veces y en el sexto compás cambia con una melodía que dirige a la A, por lo que se considera asimétrico.

El tema A tiene por primera vez a la melodía principal de la composición en el charango. El tercer compás es de 3/4 mientras que el resto es de 2/4, por lo que hay un cambio en la mitad de la frase melódica. Tiene un antecedente que está en los dos primeros compases con el primer beat del tercero, y un consecuente que entra en el tercer compás, segundo beat, como si fuera un inicio acéfalo, y termina en el quinto compás. Como ambos, antecedente y consecuente, tienen distinto número de beats, se considera asimétrico. Esta melodía se repite por

cuatro veces, pero las dos últimas tienen una variación al inicio en la altura de las notas, mas no en su figuración.

El interludio cuenta con cuatro compases y tiene el mismo motivo que la introducción.

A' es muy parecida al tema A. Su variación está en que A' es cantada, por lo que las articulaciones son un poco distintas o tiene apoyaturas en lugares diferentes. A pesar de esto, las notas que utiliza son las mismas y la armonía también es igual. Como se había visto en la A, la melodía se repite por cuatro veces con una variación en las dos últimas, por lo que la parte cantada, A', tiene una letra para las dos primeras veces y otra para las dos últimas.

Luego de esto, hay un interludio de tres compases, pero que inicia al final de la A' como una anacruza. La melodía de este es corta y tiene un motivo de un compás que se repite, pero los dos últimos compases no lo tienen. Sin embargo, inducen a la A', nuevamente.

La segunda A' es igual a la primera A' y el interludio que continúa tiene el mismo motivo que la introducción, pero lleva hacia A, por lo que la pieza se reexpone.

La coda corresponde a la segunda mitad de la A' que se toca por segunda vez en la reexposición. Esta se repite varias veces bajando la intensidad de forma progresiva hasta que ya no se escucha.

Tabla 6. Macroforma de *Ojos bonitos*

Tonalidad: Em Pulso: 2/4, 3/4 Duración: 143 compases	<i>Exposición y reexposición</i>							
	Intro	A	Inter.	A'	Inter.	A'	Inter.	Coda
Compases	6	20	4	20	3	20 en la R. 10	3	4
Motivo	1 de 1 C.	1 de 5 beats	1 de 1 C.	1 de 5 beats	1 de 1 C.	1 de 5 beats	1 de 5 beats	1 de 5 beats
Antecedente (subfrases)	X	1 de 2 C. y un beat	X	1 de 2 C. y un beat	X	1 de 2 C. y un beat	X	1 de 2 C. y un beat
Consecuente (subfrases)	X	1 de 2 beats y 2 C.	X	1 de 2 beats y 2 C.	X	1 de 2 beats y 2 C.	X	1 de 2 beats y 2 C.
Simetría/asimetría	A.	A,	S.	A.	S.	A.	S.	A.

2.7.2 Microforma de *Ojos bonitos*

Como se vio en la forma, los temas son muy repetitivos y similares, por lo que se analizarán la introducción y A, pues las A' e interludios son muy parecidos a la A y la introducción. La coda corresponde a la segunda mitad de A'.

La introducción tiene al charango en la melodía. Está compuesta por cinco compases haciendo un motivo melódico que inicia en anacruza y tiene en su mayoría a las notas del acorde de Em que es el centro tonal de la pieza. Al final hay un cambio de compás y melodía en el sexto compás, pasando de 2/4 a 3/4 con un salto quinta entre las notas mi y si. Esta melodía está a nivel de las semicorcheas y tiene una direccionalidad libre, pues está más enfocada en el motivo rítmico melódico. La terminación de la introducción es femenina porque se produce en el tiempo débil del tercer beat del 3/4. La armonía se desenvuelve

entre el primer grado menor y su dominante resolviendo al primero menor nuevamente, Em - B7 - Em. Ver Fig. 41

Figura 41. Introducción de *Ojos bonitos*

La A consta de cinco compases que están en 2/4, pero el tercero está en 3/4. Se caracteriza por tener un motivo rítmico que ocupa cinco beats, aunque en su repetición dura seis porque la última nota es una blanca en lugar de una negra. La frase melódica, entonces, tiene un antecedente con el motivo rítmico y un consecuente con el mismo motivo rítmico con distintas notas, siendo la última una blanca. El antecedente tiene una direccionalidad en su mayoría horizontal, se mantiene en el si, y el consecuente tiende a subir en el principio y bajar desde la mitad. Las dos últimas veces en repetirse la A, el antecedente también tiende a subir al principio y bajar desde la mitad. En ocasiones la melodía hace algunos saltos inesperados como sucede en el compás 8, entre sol y re hay un intervalo de quinta ascendente. La melodía, la mayor parte del tiempo, está en el acorde de G, relativo mayor de Em, y regresa a Em en el quinto compás. Hay algunas apoyaturas como articulación propia del charango. Ver Fig. 42

Figura 42. Tema A de *Ojos bonitos*

2.8 Adiós Pueblo de Ayacucho, huayno

Adiós pueblo de Ayacucho

Tradición popular

Versión: Trío Ayacucho

Huayno

Intro

8 Em

A - diós

A

11 C

pue - blo deA - ya - cu - cho per - las - cha - llay ya me
ran - mi ri - puch - ka - ni per - las - cha - llay tu - ta

14 G Em

voy ya mees - toy yen - do per - las cha - lla - y A - diós
tu - ta tu - ta - man - ta per - las - cha - lla - y Pa - ja

17 C

pue - blo deA - ya - cu - cho per - las - cha - llay ya me
ran - mi ri - puch - ka - ni per - las - cha - llay tu - ta

20 G Em

voy ya mees - toy yen - do per - las cha - lla - y Cier - tos
tu - ta tu - ta - man - ta per - las - cha - lla - y Kau - sas -

Figura 43. Partitura de *Adiós pueblo de Ayacucho*, 1. Ver anexo 5

2

Adiós pueblo de Ayacucho

B

23 G

ma - les que yo ten - go per - las - cha - llay ha - cen
pay - qa ku - ti - mu - sak per - las - cha - llay wa - ñus -

26 Em

que yo me re - ti - re per - las - cha - lla - y cier - tos
- pay ka ma - na - ña cha per - las - cha - lla - y Kau - sas

29 G

ma - les que yo ten - go per - las - cha - llay ha - cen
pay - qa ku - ti - mu - sak per - las - cha - llay wa - ñus -

32 Em

que yo me re - ti - re per - las - cha - lla - y
pay ka ma - na - ña cha per - las - cha - lla - y

Puente

35 Em

Pa - ja -
Ri - pus

C

38 G A7 Em

pay - qa chay - lla ku - ti - mu - saq wa - ñus -

41 G C Em

pay - qa ma - na - ña - raq - cha

Figura 44. Partitura de Adiós pueblo de Ayacucho, 2

D

44 C G
Chay su-maq si-mi-chay-ki - ray - ku ne - gra-chay may-man - ta-pas ku - ti - mu-saq sam - ba-lly

48 G B7 Em G B7 Em
mu - chay - ku - tay - ray - ku ne - gra-llay ka - chuy - ku - tay - ray - ku

52 C G
Chay su-mac si-mi-chay-ki - ray - ku ne - gra-chay may-man - ta-pas ku - ti - mu-saq sam - ba-lly

56 G B7 Em G B7 Em
mu - chay - ku - tay - ray - ku ne - gra-llay ka - chuy - ku - tay - ray - ku

Coda

60 Em B7 Em

Figura 45. Partitura de *Adiós pueblo de Ayacucho*, 3

2.8.1 Macroforma de *Adiós pueblo de Ayacucho*

La forma de este huayno es Intro – A – B – Puente – C – D – Coda, pero los temas A, B y Puente se repiten por cuatro veces, la primera vez cantada con la letra en español, la segunda vez cantada con la letra en quechua, la tercera con la melodía en la guitarra y la cuarta vez cantada con una mixtura entre la letra en español y quechua.

La introducción tiene a la guitarra y vientos andinos en la melodía. Esta se divide en dos partes, una de doce compases y otra de tres, pero en las dos, la agrupación de compases es de tres. Como estas dos partes tienen diferente número de compases, la forma es considerada asimétrica. En la primera parte el motivo dura tres compases y se repite con algunas variaciones a nivel rítmico y melódico, por lo que el primer motivo es considerado como antecedente y su

repetición como el consecuente, pero el último compás del consecuente cambia el compás de 2/4 a 3/4; toda esta primera parte se repite sin el cambio de compás al final. La segunda parte de la introducción queda únicamente en las guitarras, no tiene un motivo melódico, su melodía tiende a ser una escala en subida que termina en sol, siendo la tonalidad Em. El último compás hace un cambio de 2/4 a 3/4, pero en la A regresa al 2/4.

La A tiene un total de 12 compases, pero los seis primeros se repiten en los seis siguientes. En ambos, el último compás hace un cambio de 2/4 a 3/4. Igual que en la introducción, la agrupación de compases es de tres y el motivo melódico es muy parecido al de la primera parte de la introducción. La diferencia es armónica, sobretodo, además de algunas notas, figuras y articulaciones, pues en la A la melodía es cantada.

La B tiene el mismo motivo que la primera parte de la introducción, sus diferencias tienen que ver con la articulación y pocas figuras y notas porque en esta ocasión la melodía es cantada. Sin embargo, la armonía es la misma por lo que pueden considerarse como lo mismo con variaciones.

El puente es igual a la segunda parte de la introducción, conectando la A y B con la siguiente parte de la pieza.

La C presenta una nueva melodía que tiene un motivo melódico y rítmico en tres compases, que se repite con algunas variaciones en las notas y la armonía, por lo que al primero se considera antecedente y al segundo consecuente. En esta parte la melodía tiene menos densidad rítmica y está más al nivel de las corcheas. El tema C tiene, entonces, seis compases agrupados de tres, y el tercero cambia de 2/4 a 3/4 para regresar, otra vez, al 2/4 en el cuarto compás.

La D tiene 16 compases en total, pero los ocho últimos son una repetición con una variación al principio de la melodía. Esta sección no tiene un motivo, pero sí tiene un antecedente de cuatro compases que está más a nivel de las semicorcheas y un consecuente de cuatro compases, igualmente, más a nivel de las corcheas. En este caso, la agrupación de compases es de cuatro, contrastando con la mayor parte de la pieza.

La coda es igual que el puente y la segunda parte de la introducción, pero al final no hay cambio de compás, sino que surge una cadencia auténtica, V7 – Im, o B7 – Em.

Tabla 7. Macroforma de *Adiós pueblo de Ayacucho*

Tonalidad: Em Pulso: 2/4, 3/4 Duración: 149 compases	<i>Exposición y reexposición</i>						
	Intro	A	B	Puente	C	D	Coda
Compases	15	12	12	3	6	16	4
Motivo	1 de 3 C.	1 de 3 C.	1 de 3 C.	X	1 de 3 C.	X	X
Antecedente (subfrases)	2 de 3 C.	2 de 3 C.	2 de 3 C.	X	1 de 3 C.	2 de 4 C.	X
Consecuente (subfrases)	2 de 3 C. + Segunda parte 3 C.	2 de 3 C.	2 de 3 C.	X	1 de 3 C.	2 de 4 C.	X
Simetría/asimetría	Asimétrica	Simétrica	S.	S.	S.	S.	S.

2.8.2 Microforma de *Adiós pueblo de Ayacucho*

Como se vio en la macroforma, esta pieza está en la tonalidad de Em y en dos cuartos, pero en ciertos finales de tema pasa a 3/4 durante un compás y regresa al 2/4.

La introducción, en su primera parte, tiene a la melodía del tema B, por lo que se verá más adelante. Su segunda parte no tiene un motivo, pero se presenta como una escala que sube por grado conjunto hasta culminar en sol, el tercer grado de Em. Este pasaje será usado como puente entre A – B y C – D; y será la coda del huayno. Ver *Fig. 46*

Intro

G

Apoyaturas en óvalo rojo

4

Cambios de compás

1. Em

2. Em

8

Em

A - diós

Figura 46. Introducción de *Adiós pueblo de Ayacucho*

El tema A entra en una anacrusa, en el último compás de la introducción, y su terminación es masculina porque está en el tiempo fuerte del compás de 3/4. Su direccionalidad tiende a subir en el antecedente, pero en el consecuente su melodía es más de bajada, como culminando la frase. Esto se repite. En el primer compás del antecedente hay una bordadura entre mi, re sostenido y mi; y en los compases 14 y 20 hay una apoyatura, al igual que al final de la melodía en el consecuente, compases 16 y 22. Estos, además, cambian de compás de 2/4 a 3/4. La progresión armónica es C – G – Em, aunque el Em solo está como resolución en el último compás del consecuente. Ver Fig. 47

A

11 **C** Bordaduras en óvalo morado

pue - blo deA - ya - cu - cho per - las - cha - llay ya me
 ran - mi ri - puch - ka - ni per - las - cha - llay tu - ta

14 **G** Cambios de compás **Em**

Apoyaturas en óvalo rojo voy ya mees - toy yen - do per - las cha - lla - y A - diós
 tu - ta tu - ta - man - ta per - las - cha - lla - y Pa - ja

17 **C**

pue - blo deA - ya - cu - cho per - las - cha - llay ya me
 ran - mi ri - puch - ka - ni per - las - cha - llay tu - ta

20 **G** **Em**

voy ya mees - toy yen - do per - las cha - lla - y Cier - tos
 tu - ta tu - ta - man - ta per - las - cha - lla - y Kau - sas -

Figura 47. Tema A de *Adiós pueblo de Ayacucho*

La B también tiene un inicio anacrúsico y una terminación masculina en el primer tiempo del 3/4. De hecho, el motivo rítmico melódico es muy parecido, con bordaduras y apoyaturas, pero la armonía es distinta, por lo que la altura de las notas está transpuesta de igual manera. La mayor parte de B está en G, el relativo mayor de Em, por lo que da la sensación de estar en esa tonalidad, hasta el último compás del consecuente que regresa a Em, y se repite. Ver Fig. 48

B

23 G Relativo mayor de Em Apoyaturas en óvalo rojo

Bordaduras en óvalo morado

ma - les que yo ten - go per - las - cha - llay ha - cen
 pay - qa ku - ti - mu - sak per - las - cha - llay wa - ñus -

26 Cambios de compás Em

que yo me re - ti - re per - las - cha - lla - y cier - tos
 - pay ka ma - na - ña cha per - las - cha - lla - y Kau - sas

29 G

ma - les que yo ten - go per - las - cha - llay ha - cen
 pay - qa ku - ti - mu - sak per - las - cha - llay wa - ñus -

32 Em

que yo me re - ti - re per - las - cha - lla - y
 pay ka ma - na - ña cha per - las - cha - lla - y

Figura 48. Tema B de *Adiós pueblo de Ayacucho*

Luego viene el puente, que es igual a la segunda parte de la introducción; y como se mencionó en la macroforma, A, B y puente se repiten cuatro veces hasta pasar a la segunda parte de la pieza.

El tema C es el más contrastante con todo el huayno, pues su densidad métrica es menor y su duración es solo de seis compases. Además, trae una nueva melodía con un motivo de tres compases que se repite de forma variada en los siguientes tres. Esta sección también inicia en anacrusa, en el último compás del puente, y su terminación es masculina, en el primer tiempo del 2/4 del consecuente. El tercer y último compás del antecedente cambia de 2/4 a 3/4, y regresa al 2/4 del consecuente. La direccionalidad de la C es libre, pero al terminar es descendente, tanto en el antecedente como en el consecuente. Sin embargo, lo más llamativo del tema C, es la efímera cadencia dórica que se da en el antecedente, del IV7 al Im. Entonces, la progresión es G – A7 – Em. En consecuente cambia esta progresión a G – C – Em. Ver Fig. 49

C

38 G A7 Em

Cadencia dórica

pay - qa chay - lla ku - ti - mu saq wa - ñus -

41 G C Em

Apoyaturas en óvalo rojo

Cambios de compás

pay - qa ma - na - ña - raq - cha

Figura 49. Tema C de *Adiós pueblo de Ayacucho*

La D sube nuevamente la densidad métrica y la intensidad de la melodía con algunas acentuaciones. Inicia de forma tética, en el primer tiempo del antecedente y su terminación es masculina, en el tiempo fuerte del 2/4, cuarto compás del consecuente. La direccionalidad de la melodía es libre, con algunos saltos que enfatizan ciertas sílabas de la letra. Su progresión es C – G – B7 – Em, por lo que tiene cadencias auténticas. Ver Fig. 50

D

44 C G

Chay su-maq si-mi-chay-ki - ray - ku ne - gra-chay may-man-ta-pas ku-ti - mu-saq sam - ba-lLAY

48 G Apoyaturas en óvalo rojo B7 Em G B7 Em

mu-chay - ku - tay - ray - ku ne - gra-lLAY ka-chuy - ku - tay - ray - ku

52 C G

Chay su-mac si-mi-chay-ki - ray - ku ne - gra-chay may-man-ta-pas ku-ti - mu-saq sam - ba-lLAY

56 G B7 Em G B7 Em

Cadencia auténtica

mu-chay - ku - tay - ray - ku ne - gra-lLAY ka-chuy - ku - tay - ray - ku

Figura 50. Tema D de *Adiós pueblo de Ayacucho*

2.9 Conclusiones del análisis

A partir del análisis realizado a cada una de las piezas, se procederá a enumerar las cualidades musicales más representativas de los géneros huayno y sanjuanito. Es necesario aclarar que los aspectos a ser mencionados, son descripciones que pertenecen únicamente a las obras que se encuentran en el capítulo dos de esta investigación. Sin embargo, estas son populares tradicionales de gran relevancia en Ecuador y Perú.

1. La tonalidad de todas las composiciones es menor. Inclusive, los tres huaynos transcritos están en Em.
2. En la melodía, las notas que más se utilizan son de la escala pentatónica, aunque si hay ciertas partes en que se utilizan notas de las escalas menor natural, armónica o melódica.
3. La armonía no es muy compleja en ninguno de los géneros. Ambos tienden a finalizar los temas con cadencias auténticas, V7 – Im; y las progresiones involucran acordes diatónicos en su mayoría. Hay pasajes en que el sexto grado mayor o el tercer grado mayor, relativo de la tonalidad, se mantienen durante varios compases, puede ser en todo un tema, por lo que da la sensación de un nuevo centro tonal. Sin embargo, la melodía y las cadencias siempre regresan a la tonalidad menor al final de cada tema. En el caso del huayno *Valicha* hay una cadencia frigia, G – F – Em, en el tema A; y en el huayno *Adiós pueblo de Ayacucho*, hay una cadencia dórica, A7 – Em, en el tema C. Sin embargo, no es algo que defina al huayno, pues la frecuencia de estos intercambios modales es limitada.
4. Los dos géneros son de compás binario, los sanjuanitos se encuentran en 2/4; los huaynos también están en 2/4, pero es muy común que surjan cambios de compás de forma esporádica al 3/4 o 1/4 y regresen nuevamente al 2/4. Estos cambios se dan, sobretodo, al finalizar una frase melódica.
5. En cuanto a la forma, tanto los sanjuanitos como los huaynos tienden a ser muy repetitivos. Sus melodías o motivos rítmicos en muchos casos se

dan en el antecedente y varían solo un poco en el consecuente, e inclusive en *Pobre corazón*, el motivo rítmico se presenta en casi toda la pieza.

Los temas, A, B, C, etc. Son conectados por puentes que se repiten. En el caso de los sanjuanitos, estos puentes son conocidos popularmente como estribillos.

6. Los huaynos peruanos se caracterizan por agrupar sus compases cada tres o cinco compases. Esto se debe a que, hay cambios en la progresión armónica o la misma se repite, la frase melódica termina, se completa la línea de la letra, entre otras cosas.
7. El uso de ciertas articulaciones en la melodía como bordaduras, doble bordaduras, notas de paso y apoyaturas es muy común en los dos géneros, tanto en las interpretaciones instrumentales, como al ser cantadas. También se evidencia el uso de contrapunto, sobre todo en los sanjuanitos.
8. Otro aspecto a considerar es el inicio y final de frase que, según los análisis, puede distinguirse entre el sanjuanito y el huayno, puesto que los sanjuanitos tienden a terminar la melodía en tiempos débiles, la mayor parte del tiempo, es decir, terminación femenina; y en los huaynos es más común terminar la melodía en tiempos fuertes, es decir, terminación masculina.

Capítulo 3: Composición de una suite de cuatro movimientos

Una vez realizado el análisis de tres sanjuanitos ecuatorianos y tres huaynos peruanos, se procede a componer una suite de cuatro danzas o movimientos que ponen en relieve los recursos musicales comprendidos en el capítulo anterior. Para esto, son tomados algunos aspectos propios de los géneros. Entre estos la armonía, compás, tonalidad, articulaciones y elementos de la forma, que son las características que definen mayormente a los dos estilos. Por este motivo, la suite está en Em que es la tonalidad más frecuente en las composiciones analizadas, y tiene como base el compás de 2/4, aunque se realizan cambios de compás como característica propia de los géneros.

Se eligió la forma suite, propia de la escuela clásica, puesto que la música popular precolonial, aún vigente, se ha adaptado a muchas tendencias de la música europea, por lo que hoy está compuesta por características musicales de las dos escuelas, sin jerarquizarlas.

El formato instrumental sobre el que se hace la composición es de tres voces, una quena, un charango, una guitarra, un bajo y un bombo. La composición es llevada a un recital final en el que se presenta como resultado de la investigación. La temática de esta suite gira en torno a los sonidos incaicos heredados en el territorio que antes perteneció al Tahuantinsuyo, por lo que la letra habla del cantar de indio y el sonido de las cañas que hoy dan forma a los instrumentos de viento andinos. Además, la voz del indio hace referencia a la importancia de estos géneros que han logrado sobrevivir hasta la actualidad, su voz no se apaga.

Una vez compuesta la suite, se realizan ensayos para ensamblar las partes de cada músico hasta el recital final. Estos son grabados en video para su observación. De esta manera se busca mejorar el performance y el sonido del ensamble.

Las partituras y audios de la composición se encuentran en los anexos.

3.1 Primer movimiento

3.1.1 Sinopsis

El primer movimiento se caracteriza por ser muy tradicional en cuanto a los recursos empleados. La finalidad es ubicar al oyente en el escenario andino y los sonidos del viento, de manera que pueda sentirlos a través de la música.

3.1.2 Estructura

La forma del primer movimiento es Intro – A – Puente – A – B – C – Puente – A – D – C – Puente A – D – C – Outro.

3.1.3 Recursos empleados

La melodía está mayormente en la escala pentatónica, aunque hay pocas veces en que se utilizan notas que no pertenecen a la escala. Ver Fig. 51

Primer movimiento 3

The musical score for the first movement is presented in a multi-staff format. The staves are labeled as follows: V1 1, V2 2, V3 3, Qna, Char., Ac.Gtr., A.B., and D. S. The key signature is one sharp (F#). The Qna staff features a highlighted section labeled 'Melodía pentatónica' and 'Bordaduras' with arrows pointing to specific notes. The Ac.Gtr. staff includes dynamic markings such as *mf* and *f*. The D. S. staff is marked with a double bar line and a repeat sign.

Figura 51. Tema A' del primer movimiento

También, se añadieron bordaduras como parte de las articulaciones para la quena y trémolos en el charango. La guitarra tiene partes arpegiadas y

partes rasgadas en que se presenta el patrón típico del huayno, un pie de corchea y dos semicorcheas.

La armonía es muy sencilla como se analizó en las composiciones del capítulo dos, usando el primer grado menor o en algunas secciones el sexto o tercero mayor. Las cadencias empleadas pueden ser Vm - Im o V7 – Im, aunque en algunos casos va directo del IIIImaj7 al Im. *Fig. 51*

Primer movimiento 11

D

Figura 52. Tema D del primer movimiento

El tempo en que se encuentra está en 90 bpms, lo que en nomenclatura clásica se clasificaría como Andante. El score y audio del primer movimiento están en los anexos 6 y 7.

3.2 Segundo movimiento

3.2.1 Sinopsis

El segundo movimiento tiene la intención de mostrarse festivo y alegre, por lo que el tempo en que se encuentra es de 110 bpms. Es decir, un tempo *Allegro*.

3.2.2 Estructura

La forma del segundo movimiento es: Intro – A – B – Puente – C – Puente – A – B – Puente – C – Puente – Outro. Para escuchar y ver score, ver anexos 8 y 9

3.2.3 Recursos empleados

Además de las características musicales mencionadas en el primer movimiento, incorpora cambios de compás, aspecto propio de los géneros. Ver Fig. 53

4 Segundo movimiento

Puente

Cambios de compás

The musical score for the bridge of the second movement is presented for six instruments: V1 1, V2 2, V3 3, Qna, Char., Ac. Gtr., A.B., and D. S. The score begins at measure 14. The time signature starts in 2/4 and changes to 3/4, then back to 2/4, and finally to 3/4 again. The key signature is one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *f* and *mf*. Annotations include 'Intercambio con Modo dórico' and 'V7m - Im'. Chord symbols are provided for the guitar part: A7, Bm7, Em7, A7, Bm7, Em7, B7, Em7, and V7- Im.

Figura 53. Puente del segundo movimiento

En la figura 53 se puede ver un intercambio modal con dórico, pues el acorde del cuarto grado se hace mayor, A7.

El segundo movimiento también hace un intercambio con frigio en el tema C, puesto que el acorde del séptimo grado se hace menor, Dm. Ver Fig. 54

6 Segundo movimiento

C

V1 1 *f* Can-tar del in - dio him-no del fri-o voz del sen - tir Vien-toal-ca-li - no queen-tre las ca-ñas va tu flu - ir

V2 2 *mp* Can-tar del in - dio *mp* Vien-toal-ca - li - no

V3 3 *mp* Can-tar del in - dio *mp* Vien-toal-ca - li - no

Qna

Char.

Ac.Gtr. *mp* Intercambio modal con frigio Dm Em Dm Em

A.B.

D. S.

Figura 54. Tema C del segundo movimiento

3.3 Tercer movimiento

3.3.1 Sinopsis

El tercer movimiento tiene la intención de ser una danza que resalte sentimientos de ternura y dulzura, de manera que la letra esté ligada a la música con el fin de conmover al escuchante.

3.3.2 Estructura

La forma del tercer movimiento es: Intro – A – B – Puente – A – B – Puente – B – B – Outro.

3.3.3 Recursos empleados

El inicio de la pieza es de intensidad mínima y va creciendo a medida que la misma se va desarrollando. Además, las articulaciones empleadas tienen el fin de que el instrumentista se apropie del tema para crear sensaciones en la interpretación. Ver Fig. 55 y 56

Tercer movimiento

Daniela Aguirre

Intro

Voz 1

Voz 2

Voz 3

Quena

Charango

Acoustic Guitar

Acoustic Bass

Drum Set

Uso de bordaduras y apoyaturas

mp

Cmaj7

G

E7

Am7

Figura 55. Introducción del tercer movimiento, 1

2

Tercer movimiento

V 1

V 2

V 3

Qna

Char.

Ac.Gtr.

A.B.

D. S.

Cmaj7

G

B7

Gmaj7

p

Figura 56. Introducción del tercer movimiento, 2

En esta danza, también se añadieron contramelodías con las voces, dando como resultando un colchón armónico.

Tercer movimiento

5

The musical score for the third movement is presented in a multi-staff format. It includes the following parts:

- V 1:** Vocal part with the main melody, marked *mp*. A green box highlights this staff, labeled "Melodía principal".
- V 2:** Vocal part providing harmonic support, marked *p*. A green box highlights this staff, labeled "Colchón de voces".
- V 3:** Vocal part providing harmonic support, marked *p*. A green box highlights this staff, labeled "Colchón de voces".
- Qna:** Quena part, starting at measure 33.
- Char:** Charango part, starting at measure 33.
- Ac.Gtr:** Acoustic guitar part, marked *mp*, with chord changes: G maj7, F maj7, G maj7, and B m7.
- A.B.:** Bass part, marked *mp*.
- D. S.:** Double bass part, starting at measure 33.

Figura 57. Tema A' del tercer movimiento

También hay uso de contramelodías en forma de fills con la quena. En cuanto a la armonía, es muy sencilla y en ocasiones hay intercambios modales con frigio.

12 Tercer movimiento

A'

V 1 *mp*

V 2 *p*

V 3 *p*

Fla. *mp* Fills de la quena

Char. *p* G maj7 Intercambio con frigio F maj7 G maj7 B m7

Ac. Gtr. *mp* G maj7 F maj7 G maj7 B m7

A.B. *mp*

D.S. *mp*

Figura 58. Tema A', tercer movimiento.

El tempo de esta danza está entre Adagio y Adagietto, en 70 bpm. Ver anexo 10 y 11

3.4 Cuarto movimiento

3.4.1 Sinopsis

El cuarto movimiento es de cierre de la suite, por lo que es una danza en *Allegro* con la intención de reflejar felicidad.

3.4.2 Estructura

La forma de el cuarto movimiento es: Intro – A – B – Puente – A – B – B – Outro.

3.4.3 Recursos empleados

La característica musical particular de este movimiento es que hay agrupaciones de compases de 5, lo que es muy común en estos géneros, pero bastante inusual en otros tipos de música. Ver *Fig. 59*

8
B Agrupación de 5 compases

Cuarto Movimiento

V1 *f*

V2 *f*

V3 *f*

Qna *f*

Mdn. *f* Gmaj7 B7 Em7

Ac.Gtr. *f* Gmaj7 B7 Em7

A.B. *f*

D.S. *f*

Figura 59. Tema B del cuarto movimiento

El tempo de esta danza es de 110 bpm. Ver anexo 12 y 13.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

El sanjuanito ecuatoriano y el huayno peruano son géneros con características que los asemejan, pero algunas que los diferencian de igual forma. Ambos son muy importantes para los dos países y tienen una gran carga indígena en ellos, por lo que es importante mantenerlos y cultivarlos con el desarrollo de la música nacional para reforzar la identidad nacional y compartida. A continuación, se mencionan los aspectos más relevantes del proyecto:

1. El huayno y el sanjuanito son géneros precolombinos de Perú y Ecuador, cuya función social estaba enmarcada en la danza y que han logrado sobrevivir hasta la actualidad por su versatilidad para adaptarse a las nuevas tendencias musicales.
2. Existen dudas acerca del origen de estos dos géneros, con algunas hipótesis que sugieren que el sanjuanito deriva del huayno. Sin embargo, este proyecto no toma partido en ninguna teoría, sino que los relaciona y diferencia a través del análisis.
3. Según este análisis, ambos géneros tienen algunas características musicales que los asemejan. Entre estas, estar en tonalidad menor, usar mayormente la escala pentatónica menor y tener una armonía sencilla que emplea el tercer o sexto grado en algunas secciones o utiliza la cadencia auténtica para terminar frases.
4. Algunas diferencias son, en cuanto a la forma, que los sanjuanitos tienden a usar mayormente estribillos entre secciones, algo que no sucede en todos los casos de los huaynos. Y, en cuanto a su compás, que a pesar de que los dos suelen encontrarse en 2/4, es más común que los huaynos hagan cambios de compás dentro de una misma frase melódica.
5. Los recursos que obtenidos del análisis son el resultado de la investigación realizada y la composición de la *suite* es la puesta en práctica del mismo proyecto.
6. En la suite se amalgaman los recursos obtenidos del análisis y al final logran un producto compacto, por lo que se deduce que, a pesar de que la investigación no confirme el origen exacto de ellos, son los aspectos musicales los que los aproximan.

7. Los objetivos del proyecto son alcanzados en su totalidad, sin mayor complicación en ellos. La información disponible para hacer el marco teórico es un poco limitada, pero al final se solventa con libros en línea y la ayuda de algunos guías.
8. Es importante continuar con la investigación de la música sudamericana, pues muchos ritmos tienen denominaciones distintas con características semejantes. Al continuar con la investigación, pueden ser delimitados para su mejor comprensión y enriquecer el conocimiento de la cultura autóctona, de manera que logre un mayor desarrollo y promoción.

REFERENCIAS

- Arte Amauta. (s.f.). *Costumbres y tradiciones del antiguo Perú*. Recuperado de <http://arteamautino.blogspot.com/p/las-capullanas.html>
- Arte manifiesto. (2015). *Ascensión. Hanan Pacha*. Recuperado de <http://www.artemanifiesto.com/user/juanco/work/ascension-hanan-pacha-20381/works>
- Avilés. (s.f.) *Tahuantinsuyo. Historia del Ecuador*. Recuperado de <http://www.encyclopediadelecuador.com/historia-del-ecuador/tahuantinsuyo/>
- Bendezú. E. (1993). *Los textos de d'Harcourt*. Lima: Centro de estudios literarios "Antonio Cornejo Polar" – CELACP
- Benítez. G. (2010). *Breve historia del dúo Benítez Valencia: una visión personal*. Recuperado de <https://gonzalobenitez.wordpress.com/tag/san-juanito/>
- Canciones ecuatorianas. (2010). *El sanjuanito*. Recuperado de <http://cancionesecuatorianas.blogspot.com/2010/04/sanjuanitos.html>
- Carpeta pedagógica. (2014). *El ayllu*. Recuperado de <http://incasdeltahuantinsuyo.carpetapedagogica.com/2012/07/el-ayllu.html>
- Carrión. O. (2002). *Lo mejor del siglo XX. Música ecuatoriana*. Quito: Ediciones Duma
- Cevallos. A. (2006). *Guía Didáctica. Pasacalle, Sanjuanito y Bomba*. Ibarra: Creadores gráficos
- d'Harcourt. M. y d'Harcourt. R. (1990). *La música de los incas y sus supervivencias*. Lima: Occidental petroleum corporation of Peru.
- Espel. G. (2009). *Escuchar y escribir música popular. Escritos sobre forma, diseño y técnicas en composición*. Buenos Aires: Melos
- Guerrero. P. (2012). *Cancionero Ecuador: Antología musical indispensable*. Tomo 1. Quito: Archivo equinoccial de la música ecuatoriana.
- Guerrero. P. (2013). *Cancionero Ecuador: Antología musical indispensable*. Tomo 2. Quito: Archivo equinoccial de la música ecuatoriana.
- Guerrero. P. (2013). *Cancionero Ecuador: Antología musical indispensable*. Tomo 5. Quito: Archivo equinoccial de la música ecuatoriana.

- Historia del Perú. (s.f.). *Imperio inca o Tahuantinsuyo*. Recuperado de <http://historiaperuana.pe/periodo-autoctono/imperio-inca-tahuantinsuyo/>
- Infórmate y punto. (2016). *El tradicional sanjuanito tiene origen precolombino*. Recuperado de <http://informateypunto.com/index.php/2-intercultural/9724-el-tradicional-sanjuanito-tiene-origen-precolombino>
- Mayma. N. (2011). *El baúl de la historia de Perú. Los cuatro suyos del imperio incaico*. Recuperado de <http://nestorhistoriaperu.blogspot.com/2011/12/los-cuatro-suyos-del-imperio-incaico.html>
- Mendívil. J. (2004). *Huaynos híbridos: Estrategias para entrar y salir de la tradición*. Lima: Universidad de Lima
- Mendoza. Z. (2004). *Crear y sentir lo nuestro: La Misión Peruana de Arte Incaico y el impulso de la producción artístico-folklórica en Cusco*. Texas: University of Texas Press
- Mendoza. Z. (2006). *Crear y sentir lo nuestro: folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú
- Moreno. S. (1957). *La música de los Incas: Rectificación a la obra intitulada Le musique des Incas et ses survivances por Raúl y Margarita d'Harcourt*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Mullo. J. (2009). *Música patrimonial del Ecuador*. Quito: Ministerio de cultura del Ecuador.
- Muñoz. X. (2011). *Estudio semántico y sociológico del sanjuanito*. Cuenca: Universidad de Cuenca
- Pérez. J. (2015). *Pacha Samy difunde las danzas autóctonas*. El comercio. Recuperado de http://www.elcomercio.com/app_public_pro.php/tendencias/pachasamy-difusion-danzasautoctonas-balletfolcricosantodomingodelostsachilas.html
- Pilco. (2014). *El Tahuantinsuyo. Los incas*. Recuperado de <https://es.slideshare.net/pilco10/el-tahuantinsuyo-34035859>

- Proyecto los incas. (s.f.). *La dualidad en el mundo andino*. Recuperado de <http://losincas.wikifoundry.com/page/La+dualidad+en+el+mundo+andino>
- Rap travel Perú. (s.f.). *Danza el huayno*. Recuperado de <http://www.raptravel.org/danzas-del-peru/danza-huayno-baile-andino-popular-del-peru.php>
- Roleg. (2008). *Música andina*. Recuperado de <http://roleg-musicaandina.blogspot.com/2008/12/>
- Sanjuanito ecuatoriano. (2009). *Sanjuanito ecuatoriano*. Recuperado de <http://sanjuanitoecuatoriano.blogspot.com/2009/06/actualmente-se-interpreta-con-la-mezcla.html>
- Sanjuanito de Ecuador. (2011). *Tutay tutay*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=OI9sjoQi4u8>
- Severo. D. (2013). *El imperio incaico*. Recuperado de <http://quechuasenred.blogspot.com/2013/10/musica-inca.html>
- Sonidos ecuatorianos. (s.f.). *Sanjuanito*. Recuperado de <https://sites.google.com/site/sonidoecuatoriano/ritmos/san-juanito>
- Todas las sangres. (s.f.). *Huayno*. Recuperado de <http://www.todaslassangres.com/huayno.htm>
- El universo. (2015). *La danza y el sanjuanito también tienen festejos*. Recuperado de <http://www.eluniverso.com/vida-estilo/2015/06/23/nota/4979551/danza-sanjuanito-tambien-tienen-festejos>

