



ESCUELA DE MÚSICA

MISQUILLA QUITIÑA: ANÁLISIS TÉCNICO-MUSICAL Y DEL ESTILO DE CUATRO OBRAS DE MÚSICA POPULAR PARA GUITARRA DE CARLOS BONILLA CHÁVEZ Y SU APLICACIÓN EN LA CREACIÓN DE CUATRO OBRAS

AUTOR

JUAN SANTIAGO GUERRÓN ARTEAGA

AÑO

2018



ESCUELA DE MÚSICA

MISQUILLA QUITEÑA: ANÁLISIS TÉCNICO-MUSICAL Y DEL ESTILO DE CUATRO OBRAS DE MÚSICA POPULAR PARA GUITARRA DE CARLOS BONILLA CHÁVEZ Y SU APLICACIÓN EN LA CREACIÓN DE CUATRO OBRAS.

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

PROFESOR GUÍA

Lenin Guillermo Estrella Aráuz

AUTOR

Juan Santiago Guerrón Arteaga

AÑO

2018

## DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

“Declaro haber dirigido este trabajo, Misquilla Quiteña: Análisis técnico-musical y del estilo de cuatro obras de música popular para guitarra de Carlos Bonilla Chávez y su aplicación en la creación de cuatro obras, a través de reuniones periódicas con el estudiante Juan Santiago Guerrón Arteaga, en el semestre 2018-2, 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”

---

Lenin Guillermo Estrella Aráuz

17119336795

## DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

“Declaro haber revisado este trabajo, Misquilla Quiteña: Análisis técnico-musical y del estilo de cuatro obras de música popular para guitarra de Carlos Bonilla Chávez y su aplicación en la creación de cuatro obras, del estudiante Juan Santiago Guerrón Arteaga, en el semestre 2018-2, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”.

---

César Santos Tejada

0601901093

## 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.”

---

Juan Santiago Guerrón Arteaga

171883552-1

## RESUMEN

El presente trabajo se enfoca en la música popular ecuatoriana. A partir del análisis estilístico de cuatro obras para guitarra popular del compositor Carlos Bonilla Chávez se realizó la creación de cuatro obras. Las obras seleccionadas para el estudio fueron: el pasillo *Solo tú*, el sanjuanito *Paisanito*, el pasillo *Tus delicias* y el aire típico *Ponchito al hombro*. Como primer objetivo se analizó la vida de Bonilla en el contexto histórico musical de la época. Como segundo objetivo, mediante el análisis formal, armónico y melódico se extrajo información como el manejo de secciones, progresiones armónicas y dirección melódica. A partir de la información obtenida se realizó la composición de cuatro obras: el pasillo *Y de pronto*, una variación del sanjuanito *Paisanito* que se titula *Chao guambrita*, el aire típico *Tercera vuelta* y, finalmente, el albazo *Rabo de paja*. El trabajo hace parte del énfasis de composición, por lo cual el producto final consta del presente documento escrito junto a los audios de las composiciones.

## **ABSTRACT**

The following study approaches Ecuadorian popular music. The main target of this research is the creation of four guitar compositions based on the four Bonilla's popular guitar composition analysis. The musical pieces selected are: *Solo tú*, *Paisanito*, *Tus delicias* and *Ponchito al hombro*. In first place, a brief historical review about Bonilla's life. Later, an analysis of formal, harmonic and melodic, all based on: sections handling, harmonic progressions and melodic direction. Lastly, according the collected information, the compositions of this research's author are: *Y de pronto*, *Chao guambrita*, *Tercera vuelta* and *Rabo de paja*. This dissertation belongs to composition emphasis; therefore, the final result is demonstrated through the written document and the composition audios.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
1 Capítulo 1: Escuela Quiteña de la Guitarra .....	2
1.1 Nacimiento de la Escuela Quiteña de la Guitarra .....	2
1.2 Contexto histórico .....	4
1.3 Misquilla o mishquilla .....	5
1.4 La guitarra y sus funciones .....	7
1.4.1 La guitarra de acompañamiento .....	7
1.4.2 La guitarra puntera o primera guitarra .....	8
1.5 Exponentes .....	8
1.5.1 Marco Tulio Hidrobo .....	8
1.5.2 Nativos Andinos.....	9
1.5.3 Bolívar Ortiz Freire.....	11
1.5.4 Segundo José Guaña Acuña “Guañita” .....	12
1.5.5 Carlos Bonilla Chávez (Quito 1923 – Quito 2010).....	13
1.6 Obras de guitarra escritas por Carlos Bonilla .....	17
2 Capítulo 2: Análisis de cuatro obras de Carlos Bonilla .	19
2.1 Selección de obras.....	19
2.2 Análisis de las obras seleccionadas .....	19
2.2.1 Solo tú.....	20
2.2.1.1 Forma: .....	20
2.2.1.2 Armonía: .....	21
2.2.1.3 Melodía:.....	22
2.2.2 Paisanito .....	23
2.2.2.1 Forma .....	23
2.2.2.2 Armonía .....	25
2.2.2.3 Melodía .....	27



2.2.3	Tus delicias .....	30
2.2.3.1	Forma .....	30
2.2.3.2	Armonía .....	33
2.2.3.3	Melodía .....	35
2.2.4	Ponchito al hombro .....	39
2.2.4.1	Forma .....	39
2.2.4.2	Armonía .....	42
2.2.4.3	Melodía .....	45
2.3	Elementos de estilo .....	46
2.3.1	Estilemas formales.....	47
2.3.2	Estilemas armónicos.....	47
2.3.3	Estilemas melódicos .....	47
3	Capítulo 3: Creación de un portafolio de cuatro obras inéditas. ....	49
3.1	Primer tema, <i>Y de pronto</i> . ....	49
3.1.1	Recursos compositivos .....	49
3.2	Segundo tema, <i>Chao guambrita</i> . ....	52
3.2.1	Recursos compositivos .....	52
3.3	Tercer tema, <i>Tercera vuelta</i> . ....	54
3.3.1	Recursos compositivos .....	54
3.4	Cuarto tema, <i>Rabo de paja</i> . ....	56
3.4.1	Recursos utilizados.....	56
	CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES .....	59
4	GLOSARIO .....	61
5	REFERENCIAS.....	63
	ANEXOS .....	65

## INTRODUCCIÓN

La elaboración del siguiente trabajo de titulación nace de la necesidad de profundizar en el trabajo compositivo de Carlos Bonilla Chávez, músico y compositor popular ecuatoriano de mediados del siglo XX, conocido por haber sido un personaje predominante en la llamada Escuela Quiteña de la Guitarra (Guerrero, 2010, p. 20).

El objetivo general de este trabajo es analizar técnica y estilísticamente cuatro de sus obras para guitarra popular y aplicar los resultados en la composición de cuatro obras.

En primer lugar, se realizó un levantamiento de información histórica de la vida y obra de Bonilla en contexto con la Escuela Quiteña de la Guitarra y se seleccionaron cuatro de sus obras para extraer los rasgos compositivos más predominantes.

En segundo lugar, se analizaron aspectos como: la melodía, el uso de voces internas para la disposición de acordes y el bordoneo con el fin de identificar que vuelve especial la obra de Bonilla.

Finalmente, el portafolio de cuatro obras compuestas se creó en base a los elementos encontrados en el análisis. Por otra parte, también se usaron guiños de sonoridades actuales con el fin de proponer un sonido alternativo a la sonoridad tradicional de la guitarra ecuatoriana. Este trabajo es un aporte a la creciente tendencia de rescatar las raíces musicales del Ecuador, esta propuesta busca alternar y romper la tradición de la guitarra popular mediante un aporte académico musical sin descuidar la naturaleza popular de la música ecuatoriana.

## **Capítulo 1: Escuela Quiteña de la Guitarra**

El presente capítulo aborda información histórica sobre el estilo interpretativo de guitarra en la música del sector centro-norte del Ecuador, se discuten puntos de vista de algunos investigadores consultados, como el intérprete y profesor Julio Andrade; el musicólogo y profesor universitario Lenin Estrella; y los investigadores Pablo Guerrero y Juan Mullo. Además, se realiza un análisis de las generalidades musicales en cuanto a las vertientes históricas del nacimiento de la Escuela Quiteña de la Guitarra y su contexto histórico. Se mencionan las posibles raíces del término misquilla, se habla acerca de la escala ecuatoriana y la influencia del yaraví en la música ecuatoriana. Finalmente, se mencionan aspectos característicos en cuanto a la interpretación de la guitarra quiteña, y, por ende, el rol que jugaron algunos de sus máximos exponentes.

### **1.1 Nacimiento de la Escuela Quiteña de la Guitarra**

La guitarra ha sido un instrumento interiorizado por gran parte de la cultura ecuatoriana, constituyendo uno de los de mayor relevancia dentro de la creación popular mestiza. Desde la época colonial comienza un proceso de sincretismo cultural indígena, afro-ecuatoriano y europeo, donde la guitarra es la base angular para todo tipo de composición y ejecución de la mayor parte del repertorio de la primera mitad del siglo XX (Andrade, Suárez, & Saavedra, 2011, p. 3).

Durante los años treinta, los discos de pizarra contaban con gran difusión y la música popular mestiza adoptó erróneamente el concepto de “música nacional”, acto que excluye a la música de las demás culturas ecuatorianas y crea ambigüedad con la música perteneciente a otros países o “naciones”. Dicho concepto se reafirma en los años cuarenta, época en que la radio presenta programaciones de música popular en vivo, haciendo recurrencia al término “nacional” (Andrade, Suárez, & Saavedra, 2011, p. 3).

La misma época, primera mitad del siglo XX, fue el semillero donde germina un estilo técnico-ejecutorio de la guitarra, particularmente en la ciudad de Quito, que como ciudad capital contaba como uno de los centros más importantes para la creación y difusión tanto de arte, como de cultura en el Ecuador (Andrade, Suárez, & Saavedra, 2011, p. 3).

Varios estudiosos del tema han sistematizado este momento en la historia de la música del Ecuador, surgiendo así la denominación de “Escuela Quiteña de la Guitarra”. Término propuesto principalmente por los investigadores Juan Mullo Sandoval y Pablo Guerrero Gutiérrez en la obra *El pasillo en Quito*:

Comprendemos a la Escuela Quiteña de la Guitarra, no solo a la cultura guitarresca surgida en el espacio urbano y ciudadano, sino a un área cultural que acogió las tendencias musicales e interpretativas de quienes emigraron a la ciudad de Quito, de los músicos mestizos que provinieron de otras provincias que limitan con esta ciudad y que aportaron con su propia cosmovisión y cultura (Guerrero & Mullo, 2005, p. 59).

Además, el repertorio de los primeros grupos de guitarristas pertenecientes a la Escuela Quiteña comprendía géneros, ritmos, y melodías que se interpretaban con un estilo y técnica específicos y propios (Guerrero & Mullo, 2005, p. 59).

Dichas agrupaciones comienzan en formato de dúos, tríos o cuartetos para después llegar a organizarse en ensambles de mayor número y complejidad musical, dando lugar a la introducción de nuevos instrumentos de cuerda para su formato, como: bandolines, bandolas, bandurrias, entre otros instrumentos que comienzan a ser parte del devenir tradicional gracias a la presencia de las estudiantinas en las reuniones sociales desde el siglo XIX (Andrade, Suárez, & Saavedra, 2011, p. 4).

Quito se vuelve un lugar donde la estudiantina toma protagonismo y relevancia:

La ciudad de Quito se convierte en un espacio donde afloran varias expresiones dentro de la identidad popular. Al convertirse en un lugar de confluencia cultural provincial, especialmente serrana, donde las primeras décadas del siglo XX florecen representativos conjuntos como las bandas musicales y las estudiantinas principalmente (Mullo, 2014, p. 14).

La estudiantina quiteña surge desde finales del siglo XIX, pero cobra incidencia en los años veinte del siguiente siglo donde toma un lugar protagónico dentro de la cultura y debate político. Organizaciones laicas, nacidas de la confluencia social entre obreros y artesanos, hacen acto de presencia en el debate liberal-conservador con denominaciones como Gremio de Zapateros, la Independencia, la Lira Quiteña, entre otras; mientras que, por su lado, cabe destacar que la oligarquía conservadora en respuesta a este movimiento

promocionó la formación de estudiantinas con nombres como Santa Cecilia, Buena Esperanza, etc. (Mullo, 2014, p. 14).

En aquella época, era común encontrar a la guitarra “puntera” alternando la interpretación de sus pasajes melódicos con instrumentos de viento como: flautas, pífanos, rondadores. O a su vez con otros instrumentos de cuerda (Andrade, Suárez, & Saavedra, 2011, p. 4).

## **1.2 Contexto histórico**

La época pre-republicana, con campañas por la Independencia, dio lugar a la presencia de las bandas militares, cuya música marcial cumplía un rol preponderante. Bandas que con el pasar del tiempo fueron transformándose en bandas populares, y estas a su vez constituyeron el medio más expedito de divulgación musical de la época, no está demás decir que la composición en su mayoría estaba dirigida para las estudiantinas (Andrade, Suárez, & Saavedra, 2011, p. 5).

El piano, a mediados del siglo XIX, tomó lugar en el sector aristocrático; la guitarra por su parte, de consideración menos sofisticada, se incrusta en los sectores populares. Para este entonces, el “alza que te han visto” y el pasillo conformaban los géneros de auge (Andrade, Suárez, & Saavedra, 2011, p. 5).

El general Eloy Alfaro, en el año 1900, reabre el Conservatorio Nacional de Música por decreto presidencial. Tiempos de la Revolución Liberal con cambios trascendentales para el país en donde la música no fue punto de exclusión, gracias a lo cual nace una importante corriente musical nacionalista impulsada por el italiano Domingo Brescia, director en aquel entonces del Conservatorio. (Andrade, Suárez, & Saavedra, 2011, p. 6)

Surge la tendencia nacionalista que tuvo por principales exponentes a Segundo Luis Moreno y Francisco Salgado, discípulos del anteriormente mencionado Brescia, para luego sumarse a este grupo, Sixto María Durán Cárdenas y Pedro Traversari. El cotacachense Segundo Luis Moreno (1882-1972), uno de los principales forjadores de la música ecuatoriana, plasma sus conceptos nacionalistas en sus estudios etnomusicológicos y en su obra cumbre *La Historia de la música en el Ecuador*, publicada en el año de 1972 (Andrade, Suárez, & Saavedra, 2011, p. 6).

A comienzo del siglo XX, hasta los sesentas del mismo siglo, paralelamente al desarrollo de la música nacionalista académica, se fue forjando también la tradición o composiciones no académicas. Composiciones que toman representación en las ya mencionadas estudiantinas, en bandas populares, en ensambles de guitarras, o en dúos como el Dúo Ecuador (Nicasio Safadi y Enrique Ibáñez Mora), entre otros; agrupaciones musicales de corte popular, en las cuales la guitarra tiene presencia inherente y omnipresente. Es en este proceso donde se va desarrollando la técnica y propuesta musical que posteriormente desembocaría en un caso particular en la ciudad de Quito, dando lugar a la creación y desarrollo de la Escuela Quiteña de la Guitarra (Andrade, Suárez, & Saavedra, 2011, p. 7).

Durante la segunda y tercera década del siglo XX, el disco de pizarra, el fonógrafo, y las emisoras de radio (1930), potencian la cobertura productora de música de aquel entonces. Entre las principales emisoras de radio encontramos a las siguientes: El Prado de Riobamba, HCJB la Voz de los Andes, Radio Quito, Radio Gran Colombia, entre otras de la época (Andrade, Suárez, & Saavedra, 2011, p. 7).

Existían espacios de “música nacional” donde se realizaban presentaciones de los artistas de mayor connotación de la época como: Carlota Jaramillo, las Hermanas Mendoza Suasti, el dúo Benítez y Valencia, etcétera, todos estos generalmente acompañados por músicos de sesión contratados de planta, tal es el caso del emblemático ensamble de guitarras “Nativos Andinos” (Andrade, Suárez, & Saavedra, 2011, pp. 7-8).

### **1.3 Misquilla o mishquilla**

Para hacer referencia al término misquilla, o mishquilla, es necesario recalcar que no existe mayor información formal ni detallada sobre su uso y procedencia, por lo cual es necesario destacar la referencia que se hizo al término en el trabajo de titulación de la Maestría en Musicología en la Universidad de Cuenca, del profesor Lenin Estrella, en el cual se abarca el término mediante traducciones del quichua al español, y desde posiciones personales de diferentes exponentes de la música ecuatoriana.

Según Luis Cordero Crespo (2010, p.160), la palabra quichua *mishqui* significa dulce, azúcar, miel, raspadura, almíbar, pulque; a su vez, misquilla significa algo dulce o dulzaino.

Pablo Guerrero en el 2004 (p.917) afirma que Arturo Mena define la palabra misquilla como dulzura, dulzura musical, ya que se refiere a la intención del intérprete al ejecutar una obra.

Lenin Estrella Arauz (2017, p.11) por su parte, enmarca al término por medio de entrevistas, las cuales dan forma al mismo según cada entrevistado. Por ejemplo, el bajista y compositor Enrique Sánchez define a la mishquilla como:

[...] el conocimiento técnico que debe tener un músico para poder interpretar las melodías y dentro de los estilos de la música ecuatoriana, es la ciencia de hacer música ecuatoriana (Estrella Arauz, 2016, p. 11).

Del mismo proceso de entrevistas el guitarrista quiteño Julio Andrade afirma:

[...] es la manera de tocar la música con sabor porque la palabra “mishqui” es dulce en quichua. Quiere decir que la música se toque con sabor, que la música tenga swing, que tenga capricho, que suene interesante (Estrella Arauz, 2016, p. 11).

El compositor Leonardo Cárdenas por su parte aporta con esto:

La mishquilla es el estilo, es el gusto. En cada género pueden haber distintas características específicas que configuran la mishquilla. Por ejemplo en el pasillo puede estar en las introducciones lloronas, pueden ser los mordentes o apoyaturas [...] el juego de los bajos (Estrella Arauz, 2016, p. 12).

El etnomusicólogo Juan Mullo acota:

[...] La mishquilla es el toque yaravizado. Tienes algunos elementos culturales que la van formando. Son las diversidades, sonoridades, [...] por supuesto, toques, ejecuciones, prácticas, y por supuesto construcciones simbólicas de los músicos (Estrella Arauz, 2016, p. 12).

Aparte de su definición citada en el párrafo anterior, Mullo adhiere la idea de la música “nacional”, es decir, características que configuran la música y ritmos nacientes de una clase media “emergente”, en entornos políticos como el liberalismo, dando paso a la consolidación de un conglomerado emergente, urbano, ciudadano, que busca dar su aporte en la nacionalidad (Estrella Arauz, 2016, p. 12)

La misquilla o mishquilla no es una definición que haga énfasis a un

género determinado. Posiblemente, por su origen, el término es utilizado en géneros donde esté presente la influencia indígena (Estrella Arauz, 2016, p. 12).

#### **1.4 La guitarra y sus funciones**

En este apartado se mencionan algunos rasgos propios en cuanto a la interpretación y técnica, adoptados y desarrollados por guitarristas de música ecuatoriana durante el siglo XX.

##### **1.4.1 La guitarra de acompañamiento**

El fundamento en cuanto a lo relacionado a la guitarra de acompañamiento en la Escuela Quiteña es el bordoneo. El bordón en la guitarra está a cargo de las tres cuerdas entorchadas, es decir, las más graves que son: D o cuarta cuerda en Re, A o quinta cuerda en La, y E o sexta cuerda en Mi. Cuerdas con las cuales el guitarrista está a cargo de interpretar líneas melódicas en forma de contracanto, que viene a ser el contrapunto, o de bajos obligados (Andrade, Suárez, & Saavedra, 2011, p. 17).

En el caso de los estribillos, el bordoneo por lo general toma la naturaleza de un ostinato. El bordoneo está omnipresente en todo el tema y se refiere a una forma más estructurada de acompañamiento, jugando un rol armónico-rítmico durante la exposición del tema (Andrade, Suárez, & Saavedra, 2011, p. 17).

La guitarra de acompañamiento ejecuta el bordoneo aplicando como recurso principal el *staccato*, con la finalidad de que los acentos rítmico-melódicos puedan ser marcados con claridad y precisión. Así, se imprime un carácter particular en cada género musical ecuatoriano como en el albazo, la tonada, el sanjuanito, el pasillo, etc. (Andrade, Suárez, & Saavedra, 2011, p. 17).

Es importante ser meticuloso al momento de ejecutar cada género, debido a que en la música popular el acompañamiento armónico-rítmico es el que determina el género. Por ello es importante no eliminar o cambiar los acentos sin tener interiorizado el género que se interpreta, ya que se estaría afectando la naturaleza, esencia y particularidad del mismo. Un ejemplo de esto está en el albazo, género que ha sufrido transformaciones en cuanto a sus acentos, lo cual deriva en semejanzas con la chacarera (género argentino) (Andrade, Suárez, & Saavedra, 2011, p. 17).



### **1.4.2 La guitarra puntera o primera guitarra**

La guitarra puntera es la que se conoce como primera guitarra y tiene la característica de abordar una ejecución más libre, denotando la personalidad musical de quien la interpreta, y es ejecutada con técnica de púa o vitela. Es la encargada de tocar las introducciones, melodías principales, estribillos, contracantos, según la naturaleza del arreglo. Desde principios del siglo XX, la guitarra puntera utiliza adornos como trinos, trémolos, y varios patrones *clichés* utilizados con frecuencia que son signos característicos del estilo (Andrade, Suárez, & Saavedra, 2011, p. 18).

En el punteo se busca tomar como referencia las disposiciones de los acordes en las tres primeras cuerdas, tomando en cuenta que, por lo general, las notas de la melodía corresponden a notas que forman acordes perfectos, en triadas, o al modo pentafónico que corresponde, para acordes menores, utilizaremos el modo pentafónico menor, y para acordes mayores, el mayor (Andrade, Suárez, & Saavedra, 2011, pp. 18-19).

El uso de diferentes inversiones en un acorde provee de un amplio rango interpretativo, para poder ejecutar la melodía añadiendo tensiones. En el caso de la música ecuatoriana es común ver que la trecena aplique para acordes mayores, mientras que la oncena para acordes menores. Del mismo modo se forman los contracantos que contestan los motivos de la melodía principal (Andrade, Suárez, & Saavedra, 2011, p. 19).

## **1.5 Exponentes**

En este tema se hace referencia a los músicos más influyentes en el estilo, los mismos que marcaron un antes y un después en el desarrollo de la Escuela Quiteña, entre ellos: Marco Tulio Hidrobo, el cuarteto Los Nativos Andinos, Bolívar Ortiz, Segundo Guaña, Carlos Bonilla.

### **1.5.1 Marco Tulio Hidrobo**

Nace en Cotacachi, el 12 de mayo del 1906; muere en Quito el 21 de octubre del 1961. Fue compositor y director de bandas y conjuntos musicales. Los primeros instrumentos con los que participaba en la banda de su pueblo natal eran el flautín y el cornetín. Posteriormente también aprendió guitarra, bandolín y violín (Guerrero, 2002, p.737).

Una vez radicado en Quito ingresa al Conservatorio Nacional de Música y trabaja como músico de sesión y director en radiodifusoras importantes de la ciudad como Radio Quito, HCJB La Voz de los Andes, entre otras (Guerrero, 2002, p.737).

Marco Tulio Hidrobo es considerado como el precursor y principal figura de la Escuela Quiteña debido a su relevante participación en la producción guitarrística de la primera mitad del siglo XX (Andrade, Suárez, & Saavedra, 2011, p. 8).

Desde joven adquiere conocimientos profundos sobre las costumbres y música de poblaciones cercanas a su lugar natal. Su proceso de investigación consistía en documentar líneas melódicas de aproximadamente cuatro a ocho compases, crear temas de estructura formal, es decir con introducción, secciones (A, B, C...), interludios, codas y giros melódicos. Este proceso fue el punto clave que, junto al conservatorio, potenció su creación de repertorio en lo académico y popular. (Andrade, Suárez, & Saavedra, 2011, pp. 8-9).

Forma parte de uno de los principales grupos de la música indigenista ecuatoriana llamado Los Corazas. Junto a Arturo Mena en la flauta y Arturo Aguirre en el rondador, Hidrobo fusiona la técnica guitarrística del momento con la sonoridad de instrumentos ancestrales: “Uno de los hechos clave, en el desarrollo de nuestra música popular fue la incorporación de instrumentos indígenas, a los cuales Marco Tulio Hidrobo dio preponderancia cuando formó parte del grupo Los Corazas [...]” (Andrade, Suárez, & Saavedra, 2011, p. 10).

Entre los artistas que Marco Tulio preparó, encontramos al Dúo Benítez y Valencia, las Hermanas Mendoza Suasti, Carlota Jaramillo, Los Corazas y Los Nativos Andinos.

### **1.5.2 Nativos Andinos**

Cuarteto instrumental constituido por guitarras que nace con el nombre de Alma Nativa en el año de 1939, para luego adoptar el nombre de Los Nativos, y finalmente de Nativos Andinos (Guerrero, 2004, p.986).



*Figura 1.* Funda de disco de pizarra del conjunto Alma Nativa. Tomado de Guerrero, 2010.

El grupo comienza bajo la dirección del otavaleño Guillermo Garzón Ubidia para luego pasar a la dirección de Marco Tulio Hidrobo, quien al contar con formación académica, aportaba con arreglos y enseñaba a leer a sus compañeros, tanto cantantes como instrumentistas (Guerrero, 2004, p.986).



*Figura 2.* Afiche de presentación del grupo Los Nativos Andinos y el Dúo Benítez Valencia. Tomado de Guerrero, 2010.

Interpretaron y grabaron en radios como acompañamiento instrumental de diversos artistas de la época, entre ellos el Dúo Benítez y Valencia, Carlota Jaramillo, Hermanas Rivadeneira, Hermanas Mendoza Suasti, Dúo Villavicencio-Páez, Hermanas Fierro (Guerrero, 2004, p.986).

Fueron contratados en los años cuarenta por Radio Quito y Radio Comercial, para en los cincuenta extender contrato con radio HCJB (Guerrero, 2004, p.986).

El grupo estuvo conformado por excelentes intérpretes del repertorio popular ecuatoriano como:

- Bolívar “Pollo” Ortiz – Guitarra.
- Marco Tulio Hidrobo (Director, compositor) – Guitarra, bandola.
- Carlos “El pavo” Carrillo – Guitarra.
- Gonzalo de Veintimilla – Guitarra.

(Andrade, Suárez, & Saavedra, 2011, p. 11)

### 1.5.3 Bolívar Ortiz Freire

Nace en Quito en 1920 y muere en EEUU en julio de 1974. Cantante y guitarrista de renombre en la época. Fue uno de los principales exponentes de la Escuela Quiteña de la Guitarra, explorador de nuevas formas de interpretación, de formación no académica con influencia directa de su abuelo, el compositor Carlos Amable Ortiz (Andrade, Suárez, & Saavedra, 2011, p. 13).



*Figura 3.* Bolívar Ortiz en la década de 1940. Tomado de Guerrero, 2010.

Acompañó a los más prestigiosos intérpretes de la época, formó parte del cuarteto Alma Nativa (luego Nativos Andinos), y del grupo Los Corazas. Participó también como cantante en proyectos junto a Gonzalo Benítez y a Héctor Haro. Su producción más representativa es el disco *Oye mujer* donde se puede apreciar su calidad interpretativa junto a Segundo Guaña y Carlos Bonilla (Guerrero, 2004, p. 1048).

En su repertorio como compositor se encuentran obras como la tonada *Tú y mi corazón*; el albazo *Ausencia*; el albazo *Ambateñita*; el pasacalle *Desolación*; la tonada *Linda mujer*; el pasillo *Duda*; el sanjuanito *Caminando*; el pasillo *La vida* (Guerrero, 2004, p. 1048).

#### **1.5.4 Segundo José Guaña Acuña “Guañita”**

En la Enciclopedia de Guerrero (2002, p.697) consta su nacimiento en Quito en el año 1923, mas no la fecha de su muerte ya que fallece durante el proceso de este trabajo, el día “martes 21 de marzo de 2017, a los 94 años” (Castillo, 2017, secc. Tendencias).

Guitarrista y pilar fundamental de la Escuela Quiteña en la segunda mitad del siglo XX. En cuanto a su interpretación cabe destacar el uso de vitela, ampliando así el rango dinámico y la sonoridad en *staccato* (Andrade, Suárez, & Saavedra, 2011, p. 15). Guerrero (2004, p.697) añade: “Su técnica de ejecución la efectúa con vitela, posee un gran volumen y sonoridad depurada”.

Desde sus doce años “Guañita” aprende a tocar sin educación formal. En su adolescencia se incorpora al grupo de músicos acompañantes de la emisora HCJB. También trabajó como músico de sesión en Radio Quito, Gran Colombia, La Voz de la Democracia, Nacional del Ecuador, y en la Casa de la Cultura (Guerrero, 2004, p. 697).

Durante su trayectoria formó parte de las agrupaciones Los Corazas y Los Barreros. Compartió escenario con personajes como Marco Tulio Hidrobo, Bolívar Ortiz, Carlos Bonilla, Guillermo Rodríguez, Segundo Bautista. Su trayectoria comienza desde los años cuarenta con artistas de renombre en el país (Guerrero, 2004, p. 697).

Algunos guitarristas como Francisco Mena (1961) y Julio Andrade (1969) destacan como sus alumnos, de los cuales quien más preeminencia ha tenido dentro de la escena cultural del país ha sido Julio Andrade.

#### **1.5.5 Carlos Bonilla Chávez (Quito 1923 – Quito 2010)**

Carlos Galo Bonilla Chávez, guitarrista, contrabajista y compositor quiteño, época en que liberales y conservadores disputaban el mando de la pequeña ciudad y la corriente de la filosofía artística demandaba su libertad hacia el indigenismo. Pilar fundamental de la Escuela Quiteña de la Guitarra junto a Bolívar “El Pollo” Ortiz y Segundo Guaña “Guañita” (Guerrero, 2010, p.15-21).

Bonilla fue parte de la tropa de músicos radiales, con prestigio y repertorio de solista o acompañante de cantantes y otros instrumentistas. Perteneció al cuarteto guitarrístico más famoso de la historia de la música ecuatoriana del siglo XX, Los Nativos Andinos, quienes realizaban interpretaciones instrumentales, además de acompañar al Dúo Benítez Valencia, Hermanas Mendoza Suasti, entre otros, que actuaron exitosamente en Radio Quito (Guerrero, 2010, p. 20).



*Figura 4.* Carlos Bonilla en su niñez. Tomado de Guerrero, 2010.

Nació en la ciudad de Quito el 21 de marzo de 1923. El modernismo artístico de los poetas decapitados iba quedando en el pasado y comenzaba a

perfilarse el rasgo indigenista, tanto en el campo pictórico como en el literario. La sociedad vivía su presente artístico de la mano de personajes como Jorge Icaza, José De la Cuadra, Nicolás Kingman, Oswaldo Guayasamín, Camilo Egas entre otros (Guerrero, 2010, p. 15).

Como en algunas familias de la época, sus padres mantenían el gusto por la interpretación musical, en especial su madre, quien aprendió a temprana edad a tocar guitarra y bandolín. Carlos fue el primer hijo de la familia y aprendió guitarra observando a su madre y aprovechando momentos en que nadie más se encontraba en casa, pues no estaba en el plan de sus padres el hecho de que su hijo se convirtiera en músico (Guerrero, 2010, p. 15).

Bonilla creció siendo el mayor de un hogar de cuatro hermanos bajo el cuidado exclusivo de la madre, motivo por el cual debió cuidar de sus hermanos y se vió obligado a buscar alternativas de trabajo para contribuir con los gastos familiares (Guerrero, 2010, pág. 15).



*Figura 5.* Carlos Bonilla junto a su madre. Tomado de Guerrero, 2010.

En entrevistas refiere que, desde temprana edad, a los once o trece años, empezó con sus primeros ensayos de composición musical. Como parte de este repertorio tenemos al tema 'Quiteñitas', aire típico que llegó a ser conocido



también como Fin de fiesta, puesto que era la pieza perfecta para cerrar eventos con la más alta emoción (Guerrero, 2010, p. 16).

Bonilla destacó de manera sobresaliente con sus habilidades de intérprete, así que finalmente su familia tuvo que acceder con la continuación de su aprendizaje musical. Dicho aprendizaje fue en un principio de manera intuitiva, pero después, con la ayuda de algunos métodos y el trajín diario fue adquiriendo mayor comprensión de su instrumento (Guerrero, 2010, p. 16).



Figura 6. Segundo Guaña, Carlos Bonilla y Bolívar Ortiz. Quito, 1963. Tomado de Guerrero, 2010.

Músico de varias facetas (compositor, arreglista, intérprete, profesor de conservatorio, contrabajista y guitarrista), de tendencia nacionalista tanto en el campo popular como en el académico. Pese a que Bonilla utilizaba la técnica clásica de dedos, su influencia en la Escuela Quiteña de la Guitarra no tiene discusión. Sus aportes en cuanto a recursos expresivos como *trémolos* en contracantos, así como el uso de armonías académicas sumaron en el desarrollo del lenguaje técnico-interpretativo de los guitarristas de la época (Andrade, Suárez, & Saavedra, 2011, p. 16).

A pesar de su formación académica en el contrabajo, la guitarra de Bonilla es el instrumento fundamental de su vida, pues, no fue solo el primer instrumento que aprendió, sino que de él hizo gran parte de su obra creativa, por lo cual, bajo



estos argumentos y muchos otros, la guitarra es para Bonilla el fundamento musical de su existencia y de su concepción nacionalista (Guerrero, 2010, p. 29).



*Figura 7.* Carlos Bonilla ejecutando el contrabajo. Tomado de Guerrero, 2010.



*Figura 8.* Bonilla ejecutando la guitarra en vivo. Tomado de Guerrero, 2010.

Bonilla, en su faceta de compositor compuso para diversos formatos, entre las cuales tenemos:

Tabla 1. Formatos para los cuales escribió Bonilla

• Orquesta Sinfónica (2 Flautas, 2 Oboes, 2 Clarinetes, Fagot; 4 Cornos, 2 Trompetas, Trombón, Tuba; Percusión; Arpa; Violín I, II, Viola Cello, Contrabajo).
• Guitarra y Orquesta Sinfónica.
• Quinteto de cuerdas y guitarra: (Violín I, II; Viola; Cello; Bajo; Guitarra).
• Cuarteto de cuerdas (Violín I, Violín II, Viola y Cello).
• Cuarteto mixto (Flauta, Viola, Cello, Guitarra).
• Flauta y Guitarra.
• Flauta y Piano.
• Coro mixto a 4 voces.
• Canto y piano.
• Piano concierto.
• Guitarra concierto.

Adaptado de Guerrero, 2010.

### 1.6 Obras de guitarra escritas por Carlos Bonilla

En el repertorio de guitarra concierto de la autoría de Bonilla están las siguientes obras:

Tabla 2. Catálogo de partituras para guitarra escritas por Bonilla recolectadas por Guerrero.

• Acuarela – Acuarela
• Allegro – Allegro
• Atahualpa – Yumbo
• Cantares del Alma – Pasillo
• Guitarreando – Pasillo
• Meditación – Pasillo
• Pinceladas – Pasillo
• Solo tú – Pasillo

• Subyugante – Pasillo
• Sueña mi bien – Pasillo
• Tres capullitos (Canción de cuna) – Pasillo
• Tus delicias – Pasillo
• Ximena - Pasillo
• Chasqui – Danza indígena
• Elegía y danza – Danza
• Felicidad – Danza
• Tambores Shirys - Danza
• Paisanito – Sanjuanito
• Enamorado – Vals
• Ponchito al hombro – Aire típico
• Preludio – Preludio
• Preludio y Yumbo – Yumbo
• Vida de mi vida – Tonada
• Zapateado ecuatoriano - Zapateado
• Rumiñahui - TEMA
• Pregón al albazo – (Género no consta)
• Ocaso de raza – (Género no consta)
• TEMA – (Género no consta)

Adaptado de Guerrero, 2010.

## Capítulo 2: Análisis de cuatro obras de Carlos Bonilla

En el presente capítulo se procede a seleccionar las obras de Bonilla que servirán para realizar el análisis de cada uno de los elementos compositivos del autor en las mismas. Dicho análisis se dividirá en tres partes que son: Análisis de forma, armonía, y melodía.

En cuanto al análisis de la forma, o formal, se mencionan aspectos como las secciones de la obra (Introducción, sección A, sección B, Interludio, Coda), para luego fragmentarlo en frases (antecedente y consecuente), estas divididas a su vez en subfrases, y finalmente llegar al motivo.

En cuanto al análisis de la armonía, se toma en cuenta el movimiento armónico por grados representados en notación romana, por ejemplo: I, II<sup>m</sup>, III<sup>m</sup>, IV, V, etc. En donde las cadencias resolutivas toman un rol fundamental para esta sección.

La tercera parte cuenta con el análisis de la melodía, por lo cual se toma aspectos de análisis melódico tomados del libro *Escuchar y escribir música popular*, escrito por Guillo Espel, donde se presenta a la direccionalidad como punto de partida para analizar una melodía. Cabe destacar que en esta sección se adicionan elementos interpretativos como articulaciones y efectos encontrados en las distintas obras, dentro y fuera del portafolio de análisis para este trabajo de titulación.

El análisis de las obras está en base a transcripciones recolectadas por el historiador Pablo Guerrero en su publicación *Carlos Bonilla Chávez: Mil años de música*, del año 2010.

### 2.1 Selección de obras

Los temas elegidos para su análisis son Solo tú, Paisanito, Tus delicias, y Ponchito al hombro. Estas cuatro obras son parte del repertorio más conocido del autor, por lo que sirven de gran apoyo para buscar características importantes del género.

### 2.2 Análisis de las obras seleccionadas

En esta sección se evidencian las características técnicas que Bonilla utilizó en sus obras mediante un análisis de forma, armonía y melodía, con el fin de extraer recursos compositivos para la creación del portafolio mencionado anteriormente.

## 2.2.1 Solo tú

*Solo tú* es un pasillo recolectado de entre el banco de obras escritas por Bonilla en la investigación de Guerrero: *Carlos Bonilla Chávez: Mil años de música*, publicada en el año 2010.

### 2.2.1.1 Forma:

El tema tiene dos partes: sección A y B. Se evidencia un motivo que abarca dos compases, el cual se repite por siete veces más durante la sección A. Estos motivos a su vez forman una frase de ocho compases, antecedente, en la cual hay dos subfrases de cuatro compases. Esto aplica tanto para la sección A, como B. El antecedente está compuesto por un motivo y tres variaciones de dos compases cada uno (2+2+2+2), lo mismo sucede en la frase consecuente (2+2+2+2), por lo cual se puede estar hablando de una cuadratura.

The image displays a musical score for 'Solo tú' in 3/4 time, divided into two main sections, A and B. Section A (measures 1-12) is labeled 'Antecedente' and contains two sub-phrases, 'Frase 1' and 'Frase 2', each consisting of four measures. The first measure of each sub-phrase is highlighted as a 'Motivo'. Section B (measures 13-24) is labeled 'Consecuente' and contains two sub-phrases, 'Frase 3 y 3'' and 'Frase 4 y 4'', each consisting of four measures. The first measure of the first sub-phrase in B is highlighted as a 'Variación de motivo'. The score includes various musical notations such as dynamics (piano, fortissimo), articulation (accents), and performance instructions like 'A la Coda' and 'D.C. al Coda'.

Figura 9. Análisis de la forma del pasillo *Solo tú*. Partitura extraída de Guerrero, 2010.

### 2.2.1.2 Armonía:

Entre los elementos compositivos que Bonilla usa en esta obra se evidencia el uso constante de cadencia perfecta (V – Im). Además, en cuanto al plano tonal de la sección A, todo se encuentra en el primer grado menor, mientras que en la sección B, pueden hallarse dos inflexiones modulatorias breves, la primera al relativo mayor C (bIII), y la segunda al quinto grado.

The figure shows a musical score with harmonic analysis. The score is in 3/4 time and features a melodic line with various chords and cadences. The analysis includes Roman numerals for chords and specific cadence types. Key annotations include 'Modulación al relativo mayor' (Modulation to the relative major) and 'Modulación' (Modulation).

The chords and cadences are labeled as follows:

- Measures 1-4: I<sub>m</sub>, IV<sub>m</sub>, V, I<sub>m</sub>
- Measures 5-8: I<sub>m</sub>, V, V, I<sub>m</sub>
- Measures 9-12: I<sub>m</sub>, IV<sub>m</sub>, IV<sub>m</sub>, I<sub>m</sub>
- Measures 13-16: I<sub>m</sub>, V, V, I<sub>m</sub>
- Measures 17-20: V/bIII, bIII, V, I<sub>m</sub>
- Measures 21-24: IV<sub>m</sub>, I<sub>m</sub>, V/V, I<sub>m</sub>
- Measures 25-28: V, I<sub>m</sub>

Additional annotations include 'A la Coda' and 'D.C. al Coda'.

Figura 10. Análisis armónico del pasillo *Solo tu*. Partitura extraída de Guerrero, 2010.

### 2.2.1.3 Melodía:

Se encuentra una extensión superior a dos octavas, que va desde el D3 hasta el E5, lo cual hace referencia a que es una obra escrita para guitarra, mas no con intenciones de que sea cantada.

Durante la sección A, la direccionalidad del motivo es alternada, porque la melodía va hacia arriba y en el siguiente compas, hacia abajo para resolver en el acorde del segundo compás del motivo.

Durante la sección B, la direccionalidad es horizontal ya que la melodía tiene notas repetitivas.

Usualmente, el motivo y sus variaciones empiezan con un arpeggio ascendente, y regresan nuevamente por notas del arpeggio de forma descendente para descansar en el siguiente acorde que está en el compás contiguo, porque el motivo se compone de dos compases.

En cuanto al uso de escalas, el tema recurre a la escala menor armónica de Am y a la escala jónica de C. La melodía usa arpeggios, por lo que constantemente tiene intervalos de terceras y cuartas.



Figura 11. Arpeggio en la primera sección del pasillo *Solo tú*.

Extraído de Guerrero, 2010.

En cuanto al uso de adornos se observa la presencia de apoyaturas, bordaduras y *glissandos*, recursos existentes en la mitad del desarrollo del motivo.

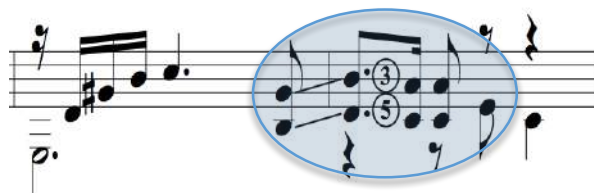


Figura 12. Uso de *glissandos* y *apoyaturas*. Extraído de Guerrero, 2010.

Se evidencia uso de bordaduras en acordes *plaqué* al inicio de los motivos en la sección B.



Figura 13. Bordaduras en acordes *plaqué*. Extraído de Guerrero, 2010.

Por otro lado, en la misma sección se puede ver que el autor utiliza notas fuera de la triada a manera de tensiones melódicas.

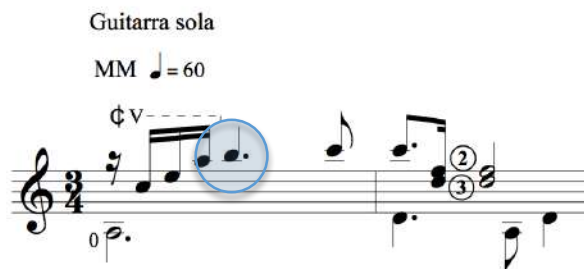


Figura 14. Primera sección del pasillo *Solo tú*. Extraído de Guerrero, 2010.

## 2.2.2 Paisanito

*Paisanito* es un sanjuanito recolectado de entre el banco de obras escritas por Bonilla en la investigación de Guerrero: *Carlos Bonilla Chávez: Mil años de música*, publicada en el año 2010.

### 2.2.2.1 Forma

El tema presenta cuatro partes: Introducción, sección A, interludio y sección B. Es necesario recalcar que tanto la introducción como el interludio sirven solamente para refrescar al oyente antes de comenzar la obra o en el cambio de sección, mas no cumplen el rol fundamental en la obra. Ambas secciones son lo mismo y contienen un arpeggio ascendente en el acorde de Em (simulando el rasgado tradicional del sanjuanito), y acento al final (simulando el acento *papacho* en la interpretación otavaleña).



Figura 15. Introducción e interludio de *Paisanito*. Adaptado de Guerrero, 2010.

Durante la sección A se evidencia un motivo que abarca tres compases (azul), al igual que su variación (verde). Estos motivos a su vez forman la frase antecedente de seis compases, por su parte, en la frase consecuente se encuentra una segunda variación que se repite y, finalmente, un nuevo motivo de tres compases. Entonces, se puede decir que en la sección A se encuentran dos frases: el antecedente de seis compases (3+3), y el consecuente de nueve compases (3+3+3).

Figura 16. Introducción y sección A. Adaptado de Guerrero, 2010.

Lo mismo sucede durante la sección B, el motivo abarca dos compases, el cual presenta una repetición y tres variaciones, las cuales forman la frase antecedente de diez compases, sin embargo, en la frase consecuente se encuentran tres variaciones del motivo principal, las cuales están dispuestas en seis compases. La frase antecedente está compuesta por diez compases que están divididos en 2+2+2+2+2, mientras que en la frase consecuente 2+2+2+1.

The image displays a musical score for Section B of the piece "Paisanito". It begins with an "INTERLUDIO" starting at measure 18, which includes a highlighted "Motivo 1". This is followed by a section labeled "B" starting at measure 21, which contains a "Repetición M.1" and six variations labeled "Var. 1" through "Var. 6". The variations are grouped into two sections: "Frase 1" (measures 24-30) and "Frase 2" (measures 33-36). The score concludes with a double bar line and the instruction "Al § repite todo y sigue".

Figura 17. Sección B, *Paisanito*. Adaptado de Guerrero, 2010.

### 2.2.2.2 Armonía

En el análisis armónico, entre los elementos compositivos que Bonilla usa en esta obra, se puede encontrar al Vm en la Introducción e Interludio.

This figure shows the harmonic structure of the introduction and interlude of "Paisanito". The introduction is marked with a tempo of quarter note = 110 and a key signature of one sharp (F#). The harmonic progression is indicated as Vm / Em. The interlude section is also marked with Vm / Em.

Figura 18. Introducción e interludio de *Paisanito*. Adaptado de Guerrero, 2010.

Por otra parte, durante la sección A, la armonía cambia entre el relativo mayor y el primer grado menor.

Figure 19 shows the harmonic analysis of section A of the piece "Paisanito". The score is divided into four staves. The first staff (measures 5-7) is highlighted in blue and contains the annotation "Relativo mayor a Primer grado menor" in blue text. Chord symbols C, C/B, E7/B $\flat$ , and A m are written above the notes. The second staff (measures 8-10) continues the melody with the same chord symbols. The third staff (measures 11-13) features chords Em, G5, and Am, with the annotation "bIII - Im" in blue text below. The fourth staff (measures 14-16) includes a first ending bracket and chords C, A m, and Em, with a blue box highlighting the C and A m chords.

Figura 19. Análisi armónico, sección A. *Paisanito*. Adaptado de Guerrero, 2010.

Durante la sección B, se incorpora la presencia del grado Vm para resolver al Im, así también como una inflexión moduladora al grado bVI con su respectivo relativo menor IVm, comúnmente encontrados en la llamada “vuelcita” del sanjuanito tradicional.

Figure 20 shows the harmonic analysis of section B, part 1. The score is divided into two staves. The first staff (measures 21-23) is highlighted in blue and contains the annotation "Inflexión moduladora al bVI o 'vuelcita'" in blue text. Chord symbols A m and A m are written above the notes. The second staff (measures 24-26) features chords Em and Im, with the annotation "Vm (acorde de paso)" in blue text below the Em chord and "Im" in blue text above the Im chord.

Figura 20. Análisi armónico, sección B. Parte 1. Adaptado de Guerrero, 2010. Finalmente, vuelve a la introducción mediante un V7/Vm.

Inflexión moduladora al bVI o 'vueltila' y su relativo menor

V7/Vm B7

Em Vm

Em(6)

Al % repite todo y sigue

Figura 21. Análisis armónico, sección B. Parte 2. Adaptado de Guerrero, 2010.

### 2.2.2.3 Melodía

Durante la sección A, la direccionalidad de los motivos es alternada ya que empiezan de forma ascendente y en la mitad descienden para resolver en el acorde del primero menor. El desarrollo motivico se caracteriza por tener finales iguales e iguales comienzos, que podrían verse como anacrusas.

Arpeggio

INTRODUCCION

Arpeggio

Arpeggio

Alternada

Oscilaciones

Final igual o anacrusa

Alternada

Alternada

Arpeggio

Figura 22. Análisi melódico de introducción y sección A. *Paisanito*. Adaptado de Guerrero, 2010.

Una observación es que al principio de la sección A, hay un movimiento contrario de notas entre la melodía y el bajo.

The musical score for the introduction and section A of 'Paisanito' is presented in a single system with four staves. The first staff is the introduction, marked with a tempo of 110 and a key signature of one flat (Em). The second and third staves represent section A, with a key signature of C major. The fourth staff continues section A with a key signature of one flat (Em). Annotations in orange highlight the 'Melodía Alternada' (alternating melody) and the 'Línea de bajo descendente' (descending bass line). Chords are indicated above the staves: Em, C, Am, G5, and Am 1.

Figura 23. Análisi melódico, movimiento contrario. Sección A, *Paisanito*. Adaptado de Guerrero, 2010.

Durante la sección B, se encuentran motivos rítmicos con notas del acorde, en este caso el antecedente es más corto que el consecuente. La direccionalidad en el antecedente tiende a ser mayormente horizontal, sin embargo, en la primera frase del consecuente la direccionalidad es descendente.

The musical score for section B of 'Paisanito' is presented in a single system with two staves. The first staff is section B, marked with a key signature of F major. The second staff is 'Mot. Rítmicos', marked with a key signature of G major. Annotations in orange highlight the 'Melodía horizontal' (horizontal melody) and the 'Mot. Rítmicos' (rhythmic motifs). Chords are indicated above the staves: F, G, and Am.

Figura 24. Análisi melódico sección B. *Paisanito*, parte 1. Adaptado de Guerrero, 2010.

Figura 25. Análisis melódico sección B. *Paisanito*, parte 2. Adaptado de Guerrero, 2010.

Durante el desarrollo de la sección B de la obra es común ver el uso de ligaduras en el fraseo que sirven para destacar la primera nota de cada ligación.

Figura 26. Uso de ligaduras, sección B. Extraído de Guerrero, 2010.

Durante la Introducción, que en este caso viene a ser la misma del Interludio, se encuentra un marcado uso de arpeggios.





Figura 27. Uso de acordes arpegiados, introducción del sanjuanito *Paisanito*.

Extraído de Guerrero, 2010.

Es común ver que Bonilla haga uso de apoyaturas, pero a su vez, aparte de usar las notas como apoyaturas, también hace uso de las mismas simultáneamente generando la sonoridad de un intervalo en segunda mayor.



Figura 28. Uso de apoyatura e intervalo de segunda mayor en la Introducción del sanjuanito *Paisanito*. Extraído de Guerrero, 2010.

### 2.2.3 Tus delicias

*Tus delicias* es un pasillo recolectado de entre el banco de obras escritas por Bonilla en la investigación de Guerrero: *Carlos Bonilla Chávez: Mil años de música*, publicada en el año 2010.

#### 2.2.3.1 Forma

El tema tiene cuatro secciones: A – B – C - Coda. Se evidencian motivos que abarcan dos compases, estos a su vez forman una frase de ocho compases, las cuales forman las secciones A y B, que contienen dos frases con un total de 16 compases, menos la sección C, que contiene 14 compases.

Durante la sección A, se evidencia un motivo que abarca dos compases, estos a su vez forman a la frase antecedente y consecuente de ocho compases. Tanto el antecedente como el consecuente presentan subfrases de inicio similares, pero subfrases de diferentes finales. El antecedente cuenta con dos motivos y una variación cada uno (2+2+2+2); el consecuente (2+2+4) cuenta con

variaciones de los motivos principales del antecedente y con un nuevo motivo (Motivo 3) al final.

The image shows a musical score for section A of 'Tus delicias'. It is divided into two phrases: Frase 1 (measures 6-9) and Frase 2 (measures 10-13). Frase 1 contains Motivo 1 (measures 6-7), Motivo 2 (measures 8-9), and Var. 1 (measures 6-9). Frase 2 contains Var. 1 (measures 10-11), Var. 2 (measures 12-13), and Motivo 3 (measures 10-11). The score includes chord symbols (E m, A m, B 7, E 7) and dynamics (Allegro, tem).

Figura 29. Análisis formal sección A, *Tus delicias*. Adaptado de Guerrero, 2010.

Durante la sección B, el antecedente (3+1+3+1) presenta ocho compases con dos subfrases de cuatro compases cada una, al principio de cada subfrase se encuentra un motivo rítmico que dura dos compases; el consecuente (1+1+1+1+5) presenta nueve compases, con dos subfrases de cuatro y cinco compases.



The image shows a musical score analysis for section B of 'Tus delicias'. The score is divided into two main phrases: Frase 1 (Antecedente) and Frase 2 (Consecuente). Frase 1 (Antecedente) starts at measure 19 and includes Motivo 1 (measures 19-22), Motivo 2 (measures 23-24), and Anacrusas (measures 25-26). Frase 2 (Consecuente) starts at measure 27 and includes five variations of Motivo 2 (Var. 1-5) and a variation of Motivo 3 (Var de Mot.3 (sección A)) from measure 31. Chord symbols (D7, Am, G, B, C7, Em, D, C, B) and performance markings (ten) are present throughout the score.

Figura 30. Análisis formal sección B, *Tus delicias*. Adaptado de Guerrero, 2010.

Durante la sección C, el antecedente presenta un motivo de un compas con siete variaciones distribuidos en ocho compases (1+1+1+1+1+1+1), el consecuente (1+5) presenta una variacion del Motivo 2 de la sección B y una tercera variación del Motivo 3 de la sección A, cabe destacar que este motivo se repite en todos los finales de las tres secciones.

**Frase 1 (Antecedente)**

**Frase 2 (Consecuente)**

Var. 6 de Mot 2 (sec B)

Var 2 de Mot 3 (sección A)

Anacrusa

D.S. al Coda

Figura 31. Análisis formal sección C, *Tus delicias*. Adaptado de Guerrero, 2010.

### 2.2.3.2 Armonía

La obra se encuentra en la tonalidad de Em, en la sección A se encuentra una breve inflexión moduladora al IVm, para luego volver al primer grado menor.

**A**

*Allegro*

Im IVm Im

V7 Im

V7/IVm Inflexion Moduladora IVm

Im V Im

Figura 32. Análisis armónico sección A, *Tus delicias*. Adaptado de Guerrero, 2010.

Durante la sección B, existen modulaciones al bIII, y al V para luego volver al Im.

Figura 33. Análisis armónico sección B, *Tus delicias*. Adaptado de Guerrero, 2010.

Finalmente, durante la sección C, se pueden encontrar progresiones de IIIm – V que resuelven al Im, bIII, IVm, y V grado respectivamente. Además, se encuentra un sustituto tritonal que resuelve al quinto grado, para posteriormente volver al primer grado menor. El antecedente presenta ocho compases, mientras que el consecuente seis, y toda la C se repite.

Figura 34. Análisis armónico sección C, *Tus delicias*. Adaptado de Guerrero, 2010.

Finalmente, durante la sección coda se vuelve a repetir el motivo que finaliza en todas las secciones anteriores.

Figura 35. Análisis armónico sección coda, *Tus delicias*. Adaptado de Guerrero, 2010.

### 2.2.3.3 Melodía

Durante la sección A, se encuentra que la direccionalidad motivica es alternada tanto en el antecedente como en el consecuente de las dos frases. El motivo de la primera subfrase es de un compás, es un arpeggio ascendente que varía en cada compás según el acorde. La segunda subfrase también tiene un motivo de dos compases con direccionalidad descendente que lleva a la resolución de la sección B que se repite.

Figura 36. Análisis melódico sección A, *Tus delicias*. Adaptado de Guerrero, 2010.

Durante la sección B, se comienza con un motivo rítmico con direccionalidad horizontal, después se presenta un descenso en grado conjunto para luego desembocar en ascensos en arpeggios.

Figura 37. Análisis melódico sección B, *Tus delicias*. Adaptado de Guerrero, 2010.

Durante la sección C, el motivo del antecedente es rítmico e intercala notas, según el acorde, en registro agudo y otras en grave con direccionalidad alternada. El consecuente no tiene motivo.

The musical score for section C of 'Tus delicias' is presented in four staves. The first staff (measures 37-40) is labeled 'C' and 'Alternada', with chords F#m(11), Em, Am(11), D7, and G. The second staff (measures 41-44) is also labeled 'Alternada', with chords Bm(11), E7, Am, C#m(11), F7, and B. The third staff (measures 45-48) is labeled 'Arpeggio' and 'Alternada rit.', with chords C, B, and B7, and includes markings for 'ten' and 'arm 7' and 'arm 12'. The fourth staff (measures 49-52) is labeled 'Em' and 'a tempo', with a 'D.S. al Coda' instruction.

Figura 38. Análisis melódico sección C, *Tus delicias*. Adaptado de Guerrero, 2010.

Adicionalmente, se puede evidenciar el uso de *tenutos*, *apoyaturas*, armónicos, bordaduras, armónicos, *ritardandos*, y calderones.

The musical score fragment shows a trill (calderón) on a note in measure 13. The trill is indicated by a wavy line above the note, and the notes are numbered 1, 2, and 3.

Figura 39. Uso de calderón en fragmento del pasillo *Tus delicias*. Extraído de Guerrero, 2010.



25 CIII *p p p p*

29 CVIII CVII *ten* Pulgar

33 *ten* 1. 2.

37 2 4 6 5 6 6 5 6 6 6 *a a*

41 CV CVII 3 6 5 6 3 3 6 5 6

45 CVIII *ten ten* *rit.* arm 7 arm 12

49 *a tempo a tempo* D.S. al Coda *rit. poco a poco*

54 arm 12 *ten ten*

Figura 40. Articulaciones y efectos, pasillo *Tus delicias*, fragmento.  
Extraído de Guerrero, 2010.

## 2.2.4 Ponchito al hombro

*Ponchito al hombro* es un aire típico recolectado de entre el banco de obras escritas por Bonilla en la investigación de Guerrero: *Carlos Bonilla Chávez: Mil años de música*, publicada en el año 2010.

### 2.2.4.1 Forma

El tema presenta la siguiente forma: Introducción, sección A, Interludio, sección B y coda. Se evidencian motivos que abarcan dos compases, estos a su vez forman frases de ocho compases las cuales forman a las secciones A como B.

Tanto la introducción, como el interludio, sirven solamente para refrescar al oyente antes de comenzar la obra o en el cambio de sección, no juegan un rol fundamental en la obra y ambas secciones se parecen entre sí.

The image shows a musical score for the introduction of 'Ponchito al hombro'. It is titled 'INTRODUCCIÓN' in a box. The score is for two guitars, labeled 'Guitarra 1' and 'Guitarra 2'. Guitarra 1 is in the treble clef and has a key signature of one flat (Bb). The introduction starts with a repeat sign. The first two measures of the introduction are marked with 'Am' and 'Em' chords. The second two measures are also marked with 'Am' and 'Em' chords. The score shows a melodic line for Guitarra 1 and a rhythmic accompaniment for Guitarra 2.

Figura 41. Sección de introducción, aire típico *Ponchito al hombro*, fragmento.

Adaptado de Guerrero, 2010.

The image shows a musical score for the interlude of 'Ponchito al hombro'. It is titled 'INTERLUDIO' in a box. The score is for two guitars, labeled 'Gt. 1' and 'Gt. 2'. Gt. 1 is in the treble clef and has a key signature of one flat (Bb). The interlude starts with a repeat sign. The first two measures of the interlude are marked with 'Am' and 'Em' chords. The second two measures are also marked with 'Am' and 'Em' chords. The final measure is marked with 'Em' and 'C' chords. The score shows a melodic line for Gt. 1 and a rhythmic accompaniment for Gt. 2.

Figura 42. Sección de interludio, aire típico *Ponchito al hombro*, fragmento.

Adaptado de Guerrero, 2010.

Durante la sección A, se evidencian dos motivos que abarcan dos compases cada uno formando la frase antecedente y consecuente de ocho compases. El antecedente (2+2+2+2) presenta ocho compases con dos subfrases muy parecidas de cuatro compases. El consecuente (2+2+2+2), por su parte, presenta ocho compases con dos subfrases de cuatro compases que varían melódicamente.



Toda la sección A se repite después con la Introducción.

The image displays a musical score for a guitar piece, divided into two main sections: Frase 1 (Antecedente) and Frase 2 (Consecuente). Each section is written for two guitar parts (Gt. 1 and Gt. 2).

- Frase 1 (Antecedente):** This section starts at measure 1 and ends at measure 12. It is divided into three measures:
  - Measure 1: Labeled 'Motivo 1' (blue box), with chords Am7 and C.
  - Measure 2: Labeled 'Motivo 2' (green box), with chords Asus(7) and C.
  - Measure 3: Labeled 'Rep. Mot 1' (blue box), with chords Am7 and C.
- Frase 2 (Consecuente):** This section starts at measure 13 and ends at measure 20. It is divided into four measures:
  - Measure 13: Labeled 'Var. 1' (blue box), with chords F and C.
  - Measure 14: Labeled 'Rep. Mot 2' (green box), with chords C and Dm.
  - Measure 15: Labeled 'Var. 1' (green box), with chords Dm(6) and Am7.
  - Measure 16: Labeled 'Var. 2' (blue box), with chords Am7 and C.
  - Measure 17: Labeled 'Var. 2' (green box), with chords C and Dm(6).
  - Measure 18: Labeled 'Var. 2' (green box), with chords Dm(6) and Am7.
  - Measure 19: Labeled 'Var. 2' (green box), with chords Am7 and C.
  - Measure 20: Labeled 'Var. 2' (green box), with chords C and Am7.

Figura 43. Sección de sección A, aire típico *Ponchito al hombro*, fragmento.

Adaptado de Guerrero, 2010.

Durante la sección B, el antecedente presenta ocho compases con dos subfrases de cuatro compases cada una y un motivo de dos compases rítmico. Las dos subfrases son muy parecidas debido a que la melodía casi no cambia, lo que cambia es el acompañamiento.

The image shows a musical score for guitar, divided into two main sections: Frase 1 (Antecedente) and Frase 2 (Consecuente). Frase 1 consists of two systems of staves (Gt. 1 and Gt. 2). The first system contains Motivo 1, Var. 1, and Var. 2. The second system contains Var. 3 and Var. 4. Frase 2 also consists of two systems. The first system contains Var. 3 and Var. 4. The second system contains Var. 5. The score includes chord symbols such as Dm, Bb, Am, F, and C. A 'D.S. al Coda' instruction is present at the end of the Frase 2 section.

Figura 44. Sección de sección B, aire típico *Ponchito al hombro*, fragmento.

Adaptado de Guerrero, 2010.

La Coda tiene el mismo motivo rítmico de la B y es una melodía que se expone en un principio en el registro agudo, luego en el registro grave.

The image shows the Coda section of the musical score. It consists of two systems of staves (Gt. 1 and Gt. 2). The first system shows the Motivo in the treble clef (Gt. 1) and the bass clef (Gt. 2). The second system shows Var. Grave in the bass clef (Gt. 2) and the treble clef (Gt. 1). The score includes chord symbols such as Am, Am7, F7, and D#dim. A 'Fine' instruction is present at the end of the section.

Figura 45. Sección coda, aire típico *Ponchito al hombro*, fragmento.

Adaptado de Guerrero, 2010.

### 2.2.4.2 Armonía

En el análisis armónico, entre los elementos compositivos que Bonilla usa en esta obra, se puede encontrar al primer grado menor (Im) y al quinto grado menor (Vm) en la sección de Introducción e Interludio.

**INTRODUCCIÓN**

Figura 46. Sección de introducción, aire típico *Ponchito al hombro*, fragmento.

Adaptado de Guerrero, 2010.

**INTERLUDIO**

Figura 47. Sección de interludio, aire típico *Ponchito al hombro*, fragmento.

Adaptado de Guerrero, 2010.

Durante la sección A, la segunda frase se diferencia de la primera ya que incorpora la presencia del acorde F (bVI), y C (bIII), ambos al inicio de las subfrases (compás 13 y 17) del consecuente.

**A**

Gt. 1  
Gt. 2

Gt. 1  
Gt. 2

Gt. 1  
Gt. 2

Gt. 1  
Gt. 2

Figura 48. Sección A, aire típico *Ponchito al hombro*, fragmento.

Adaptado de Guerrero, 2010.

Durante la sección B, se puede evidenciar que la armonía expone resoluciones en cadencia fría con los acordes Bb a Am, es decir (bII-Im).

Figure 49 shows the musical score for Section B of the piece "Ponchito al hombro". It consists of four systems of guitar notation, each with a treble clef (Gt. 1) and a bass clef (Gt. 2). The score is marked with a box labeled 'B' at the beginning. The first system (measures 25-28) features chords: F bVI, Dm IVm, Bb bIII, and Am Im F bVII. The second system (measures 29-32) features: F bVI, Dm IVm, Bb bIII, Bb, Am Im, and C bIII. The third system (measures 33-36) features: C bIII, F bVI, Bb bIII, Bb, Am Im, and C bIII. The fourth system (measures 37-40) features: C bIII, F bVI, Bb bIII, Bb, Am Im, and concludes with "D.S. al Coda".

Figura 49. Sección B, aire típico *Ponchito al hombro*, fragmento.

Adaptado de Guerrero, 2010.

Para finalizar se encuentra el uso de una Coda que se mantiene en el primer grado menor (Im).

Figure 50 shows the musical score for the Coda section of "Ponchito al hombro". It consists of two systems of guitar notation. The first system (measures 47-50) is labeled "CODA" and "Coda". It features chords: Am Im, Am7 Im7, F7 bVII7, and Am7 Im7. The second system (measures 51-54) features: F#dim Vldim, A m7/G, Im7, F7/A, bVII7, A m7/G, Im7, D#dim IV#dim, and Am7 Im. The section concludes with "Fine".

Figura 50. Sección coda, aire típico *Ponchito al hombro*, fragmento.

Adaptado de Guerrero, 2010.

### 2.2.4.3 Melodía

Durante la sección A, la direccionalidad de la melodía es alternada ya que asciende y desciende. Pero en este tipo de obra se puede evidenciar el uso de cromatismos, notas de paso y notas tenidas para formar la melodía.

The image displays a musical score for Section A of the piece 'Ponchito al hombro', featuring two guitar parts (Gt. 1 and Gt. 2) across four systems. The score is annotated with various melodic techniques:

- System 1 (Measures 1-4):** Gt. 1 has a melodic line with a blue bracket labeled 'Cromatismo' (chromaticism) over measures 1-2 and an orange bracket labeled 'Alternada' (alternating) over measures 3-4. Chords are Am7, C, Asus(7), and C.
- System 2 (Measures 5-8):** Gt. 1 has a blue bracket labeled 'Cromatismo' over measures 5-6 and an orange bracket labeled 'Alternada' over measures 7-8. Chords are Am7, C, Dm, and Em.
- System 3 (Measures 9-12):** Gt. 1 has blue brackets labeled 'Nota tenida' (sustained note) over measures 9-10 and 'Nota de paso' (passing note) over measures 11-12. Chords are F, C, Dm(6), and Am7. Gt. 2 has a blue bracket labeled 'Alternada' over measures 9-12.
- System 4 (Measures 13-16):** Gt. 1 has blue brackets labeled 'Nota tenida' over measures 13-14 and 'Nota de paso' over measures 15-16. Chords are C, Dm(9), and Am7. Gt. 2 has a blue bracket labeled 'Alternada' over measures 13-16.

Figura 51. Sección A del aire típico *Ponchito al hombro*.

Adaptado de Guerrero, 2010.

Durante la sección B, es importante mencionar el uso de melodías horizontales con notas de paso y notas tenidas armonizadas con acordes *plaqué*.



Figure 52 shows the musical score for Section B of the piece "Ponchito al hombro". It consists of four systems of guitar notation (Gt. 1 and Gt. 2). The first system (measures 25-28) features a "Nota tenida" (sustained note) in the first system and a "Horizontal" line above the staff. The second system (measures 29-32) also features a "Nota tenida" and a "Horizontal" line. The third system (measures 33-36) features a "Nota tenida" and a "Nota de paso" (passing note) in the first system. The fourth system (measures 37-40) features a "Nota tenida" and a "Nota de paso" in the first system. The score ends with "D.S. al Coda".

Figura 52. Sección B del aire típico *Ponchito al hombro*.  
Adaptado de Guerrero, 2010.

Durante el Coda, se encuentra la presencia de un motivo rítmico con direccionalidad alternada que intercala notas según el acorde.

Figure 53 shows the musical score for the Coda of the piece "Ponchito al hombro". It consists of two systems of guitar notation (Gt. 1 and Gt. 2). The first system (measures 47-50) is labeled "CODA" and features an "Alternada" (alternating) rhythm. The second system (measures 51-54) features an "Alternada" rhythm and ends with "Fine".

Figura 53. Coda del aire típico *Ponchito al hombro*.  
Adaptado de Guerrero, 2010.

### 2.3 Elementos de estilo

Partiendo del análisis efectuado a cada una de las obras, se procederá a enumerar las cualidades musicales más representativas de las mismas. Cabe

recalcar que dichas cualidades a ser mencionadas son descripciones que pertenecen únicamente a las obras que se encuentran en este capítulo de esta investigación.

### **2.3.1 Estilemas formales**

1. Las cuatro obras están escritas en tonalidad menor.
2. Los motivos hallados en tres de las obras de Bonilla abarcan dos y tres compases. Las obras *Paisanito*, *Tus Delicias* y *Ponchito al Hombro* comienzan en anacruza y terminan en la mitad del siguiente compás, mientras que la obra *Solo tú* es la única donde el motivo comienza en el tiempo fuerte del primer compás y termina al final del compás siguiente.
3. Generalmente las frases analizadas tienen una duración de ocho compases.
4. En los dos pasillos analizados no existe introducción.
5. Tanto en el aire típico, como en el sanjuanito, la introducción se repite posteriormente como interludio.

### **2.3.2 Estilemas armónicos**

1. Las obras de estudio poseen pequeñas inflexiones modulatorias en ciertos cambios de sección.
2. Se puede evidenciar acordes cuatriadas, rasgo que para su época no era común.
3. Se evidencia el uso de la cadencia frigia (bII – Im), la cadencia eólica (Vm – Im), y cadencias perfectas (V – Im).

### **2.3.3 Estilemas melódicos**

Se evidencian diferentes direccionalidades, entre ellas: horizontal, alternada, ascendente y decendente.

1. Cuando desarrolla la melodía con direccionalidad alternada, los recursos generalmente son notas de paso, cromatismos y arpeggios.
2. Cuando desarrolla la melodía de forma horizontal, el recurso más utilizado es el uso de acordes cuya nota más aguda es parte de la melodía, por otro lado, también hay ocasiones donde utiliza notas tenidas con una segunda melodía en registro grave. También se encuentra el uso de apoyaturas.



3. Cuando el desarrollo de la melodía es ascendente, es común ver el uso de arpeggios, notas de paso, cromatismos y en ocasiones (como en los pasillos *Solo tú* y *Tus delicias*) suelen llegar hasta las tensiones y notas fuera de la triada.
4. Cuando el desarrollo melódico es descendente, se encuentra el uso de notas en grado conjunto, cromatismos y notas de paso.

### Capítulo 3: Creación de un portafolio de cuatro obras inéditas.

En esta sección se desarrolla la composición de un portafolio de cuatro obras inéditas con base en los recursos recopilados y analizados en el capítulo 2.

#### 3.1 Primer tema, *Y de pronto*.

La primera obra desarrollada está en base al pasillo *Solo tú*, y se titula *Y de pronto*. Véase anexo 5.

##### 3.1.1 Recursos compositivos

Presenta la forma Introducción, sección A, Interludio, sección B, sección C, Interludio II, sección C. La métrica esta en  $\frac{3}{4}$ , el tiempo está en 100bpm, con una duración de 2:27min. La composición se divide en cuatro momentos y para diferenciarlos entre sí se hace uso de diferentes densidades rítmicas, contexto armónico y motivico, tensiones y dinámicas.

En la Introducción se utilizó una progresión de acordes en tonalidad mayor con poca densidad rítmica cuyas apoyaturas (Ap.) son tensiones como novenas y oncenas. El bordoneo se mantiene estático en las raíces de los cambios armónicos. Finalmente se utiliza notas de paso y cromatismos.

Figura 54. Introducción de la obra *Y de pronto*.

La sección A expone al tema ya en tonalidad menor. La primera voz desarrolla la melodía, la cual está armonizada en terceras y cuartas. El bordón utiliza poca densidad rítmica y se encargará de delinear la armonía con raíces y notas de paso. También se puede evidenciar el uso de arpeggios con direccionalidad alternada de melodía, cromatismos y tensiones en acordes *plaqué*.

Figura 55. Sección A de la obra *Y de pronto*.

El Interludio re expone cuatro compases de la introducción.

Figura 56. Interludio de la obra *Y de pronto*.

En la sección A' se vuelve a exponer la misma armonía de la sección A, pero con desarrollo motivico en la melodía y bordoneo. Se va incrementando la dinámica y el uso de articulaciones. La melodía busca picos en notas más agudas desarrollas por la primera voz, mientras que la segunda voz crea un colchón armónico para delinear tanto a notas del acorde, como a notas de paso y aproximaciones.

Figura 57. Sección B de la obra *Y de pronto*.

Durante la sección C, donde se encuentra el punto de mayor intensidad del tema, el bordón presenta una figuración rítmica acentuada dando mayor carácter de pasillo tradicional. Para reflejar la armonía se hace uso de inversiones que acompañan a la figuración rítmica de la melodía. Se encuentra el uso de tensiones, notas tenidas, oscilaciones y repentinos cambios de dinámica.

Figura 58. Sección C de la obra *Y de pronto*.

Se entra en un segundo Interludio tras el clímax, mismo que sirve para refrescar la re exposición de la sección C. Presenta acordes con oscilaciones en la nota más aguda de la inversión para denotar el estilo interpretativo de Bonilla.

Figura 59. Sección Puente de la obra *Y de pronto*.

### 3.2 Segundo tema, *Chao guambrita*.

La segunda obra es una variación del sanjuanito *Paisanito* y adopta el nombre de *Chao guambrita*. Véase anexo 6.

#### 3.2.1 Recursos compositivos

La forma está distribuida de la siguiente manera: Introducción, sección A, Interludio, sección B, Interludio, sección B' y Coda. La métrica esta en 2/4, el *tempo* está en 90bpm, con una duración de 2:05min.

Para comenzar el tema se expone la Introducción, donde se encuentran arpeggios con la misma célula rítmica de rasgado tradicional de sanjuanito, así como también acentos en notas que van creando un *line cliché* descendente con apoyaturas. Cabe destacar que en esta obra se procedió a utilizar células rítmicas que comienzan en anacrusa y terminan en medio del compás siguiente, por lo cual surgió el problema de no tener compases con distribución simétrica (Cinco compases en vez de cuatro por sistema). El Interludio y la Coda presentan la misma información.

Figura 60. Introducción de *Chao guambrita*.

Figura 61. Interludio de la obra *Chao guambrita*.

*Line cliché descendente*

Figura 62. Coda de la obra *Chao guambrita*.

Durante la sección A del tema se expone la melodía con notas del acorde en bloque en el cambio armónico, con lo que presenta una sonoridad moderna haciendo uso de cuatriadas y tensiones. La densidad rítmica en el acompañamiento se ajusta al sanjuanito, aunque no siempre cuenta con el mismo patrón, sino que varía conforme cambia la melodía.

Figura 63. Sección A de la obra *Chao guambrita*.

La sección B, y sección B', llevan los momentos de mayor intensidad en la obra, se armoniza la melodía con acordes en plancha, lo cual ayuda al guitarrista a mantener un solo ataque que abarque tanto melodía como armonía. Este tipo de fenómeno sucede con las afinaciones Galindo y, por ende, muestra una particular sonoridad característica del sanjuanito tradicional. En cuanto al uso de los recursos empleados de Bonilla tenemos: oscilaciones en la melodía con direccionalidad horizontal, notas tenidas, notas de paso, acordes con tensiones.



Figura 64. Sección B' de la obra *Chao guambrita*.

Figura 65. Sección B' de la obra *Chao guambrita*.

### 3.3 Tercer tema, *Tercera vuelta*.

La tercera obra es un aire típico y adopta el nombre de *Tercera vuelta*. Véase anexo 7.

#### 3.3.1 Recursos compositivos

El esquema formal empleado en esta obra es: Sección A, sección B, sección A y, finalmente, sección C. La métrica está en  $\frac{3}{4}$ , el *tempo* está en 147bpm, con una duración de 2:02min. La obra carece de Introducción exponiendo directamente la sección A mediante un ascenso melódico con uso de cromatismos y notas de paso. La direccionalidad predominante es ascendente y cabe destacar que comienza en anacrusa, por lo cual el motivo también termina en la mitad del compás siguiente.

Figure 66 shows the musical score for Section A of the piece 'Tres vueltas'. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a tempo of 130. The music is in 3/4 time. The score is divided into four staves. The first staff starts with a tempo marking of 130 and a dynamic marking of *p*. It features an ascending melodic line with chromatic passing notes, indicated by red arrows and the word 'Ascendente' in orange. A box labeled 'A' highlights a specific measure. The second staff continues the melodic line with a dynamic marking of *mf* and an ascending line. The third staff features a held note ('Nota tenida') and a dynamic marking of *f*. The fourth staff concludes the section with a dynamic marking of *f* and an ascending line. Chord symbols include G, G13, D, Dmaj, D7(11), D7, and G. The score includes various annotations such as 'Cromatismo Nota de paso' and 'Ascendente'.

Figura 66. Sección A de la obra *Tres vueltas*.

En la sección B se armoniza la melodía con acordes en plancha, lo cual ayuda al guitarrista a mantener un solo ataque que abarque tanto melodía como armonía. La direccionalidad predominante en la melodía es horizontal con recursos como nota tenida.

Figure 67 shows the musical score for Section B of the piece 'Tres vueltas'. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a tempo of 130. The music is in 3/4 time. The section is marked with a box labeled 'B' and starts at measure 20. The score is divided into four staves. The first staff starts with a dynamic marking of *mf*. The second staff features a horizontal melodic line with a dynamic marking of *f*. The third staff features a held note ('Nota tenida') and a dynamic marking of *f*. The fourth staff concludes the section with a dynamic marking of *pp*. Chord symbols include G9, Cmaj, Am9, D7, G, G13, and G. The score includes various annotations such as 'Horizontal' and 'Nota tenida'.

Figura 67. Sección B de la obra *Tres vueltas*.

Durante la sección C el tema se vuelve un pasillo ligero para contrastar con las anteriores secciones. La direccionalidad se vuelve alternada y el recurso más utilizado es el arpeggio.



Figura 68. Sección C de la obra *Tercera vuelta*.

### 3.4 Cuarto tema, *Rabo de paja*.

La cuarta obra está basada en el aire típico *Ponchito al hombro* y adopta el nombre de *Rabo de paja*. Véase anexo 8.

#### 3.4.1 Recursos utilizados

La forma utilizada es la siguiente: Introducción, sección A, Interludio, sección B, Interludio, sección C, Interludio y sección C. La métrica está en 6/8, el *tempo* está en 80bpm y dura 2:42min.

Durante la Introducción se puede observar dos motivos diferentes de dos compases cada uno, el uno con direccionalidad ascendente, el otro con direccionalidad alternada. Los recursos utilizados son: notas de paso y una apoyatura.

Figura 69. Introducción de la obra *Rabo de paja*.

Durante la sección A la melodía predomina con direccionalidad alternada, en este tema se utilizó motivos que comienzan al principio del acorde, y no en anacrusa, de modo que no alteran el número de compases al final de la sección. Existen leves inflexiones modulatorias hasta La mayor (5to grado).

Figure 70 shows the musical score for Section A of the work *Rabo de paja*. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of four staves of music. The first staff (measures 10-12) features a melodic motif labeled 'Motivo' in a blue box, with a dynamic marking of *mf*. The second staff (measures 13-16) shows a melodic line with a dynamic marking of *f* and a section labeled 'Alternada' in orange. The third staff (measures 17-20) continues the melodic line with a dynamic marking of *p* and another 'Alternada' section. The fourth staff (measures 21-24) shows the bass line with a dynamic marking of *p*. The score includes various chords: Dm, E7, Bdim, Am, Dm7, F, Bb, and Am. A vertical label 'Inf. Modulatorias' is positioned on the right side of the score.

Figura 70. Sección A de la obra *Rabo de paja*.

Aparece el Interludio donde se nota un claro ejemplo del rasgado de aire típico. En este caso, el interludio difiere de la Introducción.

Figure 71 shows the musical score for the Interlude of the work *Rabo de paja*. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of a single staff of music (measures 26-30) with a dynamic marking of *mp*. The score includes the chord Am. The interlude is characterized by a typical 'rasgado de aire' (air rasgueo) pattern.

Figura 71. Interludio de la obra *Rabo de paja*.

En las siguientes figuras se puede observar las secciones B y C, donde predomina el uso de melodías con direccionalidad alternada, recursos como notas de paso, apoyaturas y armonizaciones en terceras.

Figure 72 shows the musical score for Section B of the work *Rabo de paja*. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of four staves of music. The first staff (measures 30-33) features a melodic line with a dynamic marking of *p* and a section labeled 'Apoyatura' in blue. The second staff (measures 34-37) shows a melodic line with a dynamic marking of *f* and a section labeled 'Notas de paso' in blue. The third staff (measures 38-40) continues the melodic line with a dynamic marking of *p* and another 'Notas de paso' section. The fourth staff (measures 41-44) shows the bass line with a dynamic marking of *ff*. The score includes various chords: Dm, E7, Bdim, Am, Dm, Dm7, F, Bb, and Am. A vertical label 'Inf. Modulatorias' is positioned on the right side of the score.

Figura 72. Sección B de la obra *Rabo de paja*.

Notas de paso

The image shows a musical score for Section C of the piece 'Rabo de paja'. It consists of three staves of music in a key signature of one flat (B-flat major or F minor). The first staff begins at measure 65 with a *ff* dynamic and includes the annotation 'Notas de paso' above a B-flat note. The second staff starts at measure 69 with a *ff* dynamic and includes the annotation 'Arm. 3ras' above an F chord. The third staff starts at measure 73 and includes annotations for '2<sup>a</sup> Dm', 'B $\flat$ ', 'Am', and 'Am' above various chords. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chord symbols.

Figura 73. Sección C de la obra *Rabo de paja*.

## CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Carlos Bonilla hizo un aporte a la sonoridad de la música ecuatoriana para guitarra. Esta investigación realiza un estudio sobre los recursos compositivos que usaba con la finalidad de que su legado musical llegue a ser mayormente conocido y puesto en práctica por otros músicos que buscan promocionar la música ecuatoriana. A continuación, se mencionan los aspectos más relevantes del proyecto:

- El proyecto realiza un análisis de partituras de guitarra de Carlos Bonilla, puesto que la guitarra es uno de los instrumentos más relevantes de la cultura popular mestiza ecuatoriana.
- La formación académica de Bonilla permitió que registre la influencia de la música popular en la creación de sus obras con aspectos técnicos académicos mediante la escritura musical para guitarra.
- En cuanto a las características musicales, la armonía utilizada por Bonilla está basada en las progresiones armónicas propias de la música ecuatoriana, con algunas tensiones ocasionales e inflexiones moduladoras.
- El compositor utiliza estructuras formales similares entre los temas estudiados, por lo general se incluyen dos frases dentro de la sección A y dos frases en la sección B. La sección C aparece en un solo tema, *Tus delicias*.
- Basado en análisis de las obras de Bonilla se halló que presenta motivos irregulares, tal es el caso de los motivos hallados en las obras *Paisanito*, *Tus Delicias* y *Ponchito al Hombro*, que comienzan en anacrusa y terminan en la mitad del siguiente compás. Se exceptúa la obra *Solo tú* que es la única donde el motivo es regular.
- En cuanto a los aspectos formales del producto de esta investigación, en tres de las obras escritas predomina tonalidad menor, no obstante, la introducción e interludio de la obra *Y de pronto* se encuentran en la paralela mayor, y la obra *Tercera vuelta* se encuentra en tonalidad mayor.
- En cuanto a aspecto armónico del producto de este trabajo, se toma en consideración el uso de cuatriadas basándose en la obra de Bonilla, rasgo que para su época no era común. Cabe destacar que no se toma en consideración

el uso de la cadencia frigia (bII – Im) ni la cadencia eólica (Vm – Im), pero sí se hace uso de cadencias perfectas (V – Im).

- En el aspecto melódico del producto de esta obra se evidencian diferentes direccionalidades, entre ellas: horizontal, alternada, ascendente y descendente, con elementos de desarrollo motivico como: notas de paso, cromatismos, arpeggios, notas tenidas y apoyaturas.

- Se recomienda utilizar un portafolio más extenso, cuyas obras demuestren los distintos recursos armónicos, melódicos y formales, los cuales mediante un análisis integral permitan comprender a fondo el estilo del compositor.

- El estudio de los géneros ecuatorianos debe tener la misma o mayor importancia que el estudio de géneros extranjeros dentro de la carrera de música, por lo que es recomendable contar con una malla que incluya el estudio exclusivo de la música ecuatoriana en clase de instrumento y en materias teóricas.

- La escritura de obras populares es complicada ya que no puede ser plasmada con fidelidad la interpretación deseada, pues, existen elementos interpretativos característicos de la música popular que la escritura no puede solventar.

- Delimitar con claridad la metodología para realizar el análisis de las obras.

- La interpretación difiere un poco de lo que se escribe en el papel ya que cada interprete tiene su propia cosmovisión musical y estilística, esto se dio al momento de grabar el producto final.

## GLOSARIO

**Apoyatura.** Nota ornamental situada al comienzo de la parte, esto es, una nota que reemplaza a la principal en el momento de su ataque para más tarde resolver en esa misma nota (Randel, 2009, p. 95).

**Armónico.** Sonido producido al rozar la cuerda en un punto que esté a un tercio de la distancia desde un extremo, dicho sonido producirá el armónico con una frecuencia tres veces mayor que su cuerda al aire, con una altura de una octava o una quinta más alta que de la cuerda al aire (Randel, 2009, p. 112).

**Arpeggios.** Acorde cuyas notas suenan sucesivamente, por lo general de la más grave a la más aguda, en lugar de simultáneamente (Randel, 2009, p.118).

**Bordón.** La voz más grave de un conjunto polifónico (Randel, 2009, p. 221).

**Calderón.** Símbolo sobre una nota o silencio que indica la prolongación más allá de su duración normal (Randel, 2009, p. 237).

**Ceja/Cejilla.** Tira saliente al extremo del mástil que eleva las cuerdas por encima del diapasón (Randel, 2009, p. 274). Sin embargo, el uso que se da a este término en esta investigación es de la cejilla que se utiliza en la música popular para transportar los acordes de manera sencilla.

**Chacarera.** Danza tradicional argentina cantada con coplas o interpretada solo con instrumentos con influencia andina debido a su pentafonía en la línea melódica. Su centro tonal oscila entre el relativo mayor y menor (Randel, 2009, p. 286).

**Contracanto/Contrapunto.** Combinación lineal de dos o más líneas melódicas (Randel, 2009, p. 349).

**Nacionalista.** Que hace empleo de materiales de carácter regional a la música culta, entre ellos: la música folklórica o religiosa asociada a una nacionalidad concreta (Randel, 2009, p. 765).

**Rallentando.** Moderando el *tempo* (Randel, 2009, p. 930).

**Riff.** Motivo breve que se repite sobre armonías cambiantes (Randel, 2009, p. 954).

**Staccato.** Duración de nota que se acorta resueltamente, de modo que su sonido se separa de la nota siguiente (Randel, 2009, p. 1048).

**Tenuto.** Retraso de la siguiente parte (Randel, 2009, p. 1094).

***Time feel.*** Manera en que el cerebro humano interpreta el *tempo* y lo hace encajar en la ejecución del estilo que interpreta. Se debe tener cuidado de no confundir tener un buen *time feel* con tocar a *tempo* (Maldonado, 2017).

***Vibrato.*** Ligera alteración u oscilación de la altura de la nota utilizada por el intérprete para enriquecer o intensificar el sonido (Randel, 2009, p. 1170).

## REFERENCIAS

- Andrade, J., Suárez, X., & Saavedra, P. (2011). *Escuela quiteña de la guitarra y flautas tradicionales*. (FONSAL, Ed.) Quito, Ecuador: Instituto Metropolitano de Patrimonio.
- Castillo, P. (22 de Marzo de 2017). *El Comercio*. Obtenido de [www.elcomercio.com](http://www.elcomercio.com): <http://www.elcomercio.com/tendencias/guitarrista-segundoguana-fallecimiento-quito-musicanacional.html>
- Cordero Crespo, L. (2010). *Diccionario Quichua - Castellano, Castellano - Quichua*. Quito: Corporación Edotora Nacional.
- Estrella Arauz, L. (2016). *Composiciones musicales en manuscritos originales de Alfonso Aráuz e interpretaciones editadas: estudio comparativo para una definición de las manifestaciones rítmicas de la “mishquilla” en el aire típico y el albazo*. . Cuenca, Azuay, Ecuador: Universidad de Cuenca.
- Guerrero, P. (2002). *Enciclopedia de la música ecuatoriana, Tomo I*. Quito: CONMUSICA.
- Guerrero, P. (2004). *Enciclopedia de la música ecuatoriana, Tomo II*. Quito: CONMUSICA.
- Guerrero, P. (2010). *Carlos Bonilla Chávez: Mil años de música*. Quito: FONSAL.
- Guerrero, P. (10 de Agosto de 2010). *Memoria musical del Ecuador*. Obtenido de [Soymusicaecuador.blogspot](http://soymusicaecuador.blogspot.com/): <http://soymusicaecuador.blogspot.com/>
- Guerrero, P. (Julio de 2010). *Mil años de música*. DVD. (FONSAL, Ed.) Quito, Pichincha , Ecuador.
- Guerrero, P., & Mullo, J. (2005). *El pasillo en Quito*. Quito: Museo de la ciudad.
- Guerrero, P. (2010). *Soy musica Ecuador*. Recuperado de <http://soymusicaecuador.blogspot.com/search?q=nativos+andinos>
- Guerrero, P. (2010). *Soy música Ecuador*. Recuperada de <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/04/breve-historia-de-benitez-valencia-una.html>.
- Guerrero, P. (2010). *Soy música Ecuador*. Recuperada de <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/08/carlos-bonilla-chavez-mil-anos-de.html>.



Maldonado, D. (2017). Learn jazz standards. Recuperado de <https://www.learnjazzstandards.com/blog/learning-jazz/rhythm/tempo-vs-time-feel-tips-improving>

Mullo, J. (2014). *La Estudiantina Quiteña*. Quito: Quito Turismo.

Randel, D. M. (2009). *Diccionario Harvard de música*. (L. C. Bádenas, Trad.) Madrid, Madrid, España: Alianza Editorial S.A. .

Valdivieso, H. (28 de Agosto de 2016). *Horacio Valdivieso*. Obtenido de Horacio Valdivieso/Blog: <http://www.horaciovguitar.com/blog/>

## **ANEXOS**

Anexo 1. Pasillo *Solo tú*. Extraído de Guerrero, 2010.

*Solo tú*

Guitarra

Pasillo ecuatoriano

Carlos Bonilla Chávez

**A**

**B**

♩=60

Am(9) Dm E7(b13) Am

Am(b13) E7 E7(b13) Am

Am(9) Dm Dm Am arm. 12 arm. 12

Am(b13) E7 E7(b13) Am A la Coda

G C E Am

Dm Am F#dim E7

E7 Am D.C. al Coda

Anexo 2. Sanjuanito *Paisanito*. Extraído de Guerrero, 2010.

***Paisanito***  
Sanjuanito

Guitarra Carlos Bonilla Chávez  
(Quito, 1923-2010)

**INTRODUCCIÓN**

**A**

5  $\text{C}$   $\text{C/B}$   $\text{E7/Bb}$   $\text{Am}$

8  $\text{C}$   $\text{C/B}$   $\text{E7/Bb}$   $\text{Am}$

11  $\text{Em}$   $\text{G5}$   $\text{Am}^1$

14 2.  $\text{C}$   $\text{Am}$   $\text{Em}$

**INTERLUDIO**

18  $\text{Em}$

**B**

21  $\text{Am}$   $\text{Am}$

24  $\text{Em}$   $\text{Am}$

Musical score for Paisanito, measures 27-36. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music consists of four staves of music. The first staff (measures 27-29) features a melody with chords F, F, and Am7. The second staff (measures 30-32) features a melody with chords Dm, Dm, and Dm. The third staff (measures 33-35) features a melody with chords F, F, and B7. The fourth staff (measures 36) features a melody with chord Em. A double bar line is placed after measure 36, followed by the instruction *Al  $\infty$  repite todo y sigue*. To the right of this instruction is a chord diagram for Em(6) with a finger number 7 and an accent (>) above it.

27 F F Am7

30 Dm Dm Dm

33 F F B7

36 Em

*Al  $\infty$  repite todo y sigue*

Em(6) 7 >

Anexo 3. Pasillo *Tus delicias*. Extraído de Guerrero, 2010.

*Tus delicias*

Guitarra

Pasillo ecuatoriano

Carlos Bonilla Chávez

*Allegro*

**A**

Em Am Em Em

6 B7 Em

10 E7 *ten* Am Am

14 Em B Em 1 2

**B** D7 Am G G

23 D7 G

27 *B B C7 B*

31 *Em D C B ten B Em*

**C** *F#m(11) Em Am(11) D7 G*

41 *Bm(11) E7 Am C#m(11) F7 B*

45 *C C ten ten B B7 rit.*

49 *Em Em a tempo Em a tempo*

D.S. al Coda

**Coda** *rit. poco a poco*

53 *Em D C B Em arm 12*

Anexo 4. Aire típico *Ponchito al hombro*. Extraído de Guerrero, 2010.

*Ponchito al hombro*

2 Guitarras

Aire típico ecuatoriano

Carlos Bonilla Chávez

INTRODUCCIÓN

Musical notation for the introduction of *Ponchito al hombro*. It features two guitars in 6/8 time. The first guitar (Guitarra 1) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second guitar (Guitarra 2) has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The introduction consists of four measures. The first measure is a whole rest for both guitars. The second measure has a treble clef for Gt. 1 and a bass clef for Gt. 2. Gt. 1 has a whole note F#4. Gt. 2 has a whole note chord of A m (A2, C3, E3). The third measure has a treble clef for Gt. 1 and a bass clef for Gt. 2. Gt. 1 has a whole note F#4. Gt. 2 has a whole note chord of E m (E2, G2, B2). The fourth measure has a treble clef for Gt. 1 and a bass clef for Gt. 2. Gt. 1 has a whole note F#4. Gt. 2 has a whole note chord of A m (A2, C3, E3). The fifth measure has a treble clef for Gt. 1 and a bass clef for Gt. 2. Gt. 1 has a whole note F#4. Gt. 2 has a whole note chord of E m (E2, G2, B2).

Musical notation for the first system of *Ponchito al hombro*, starting with section A. It features two guitars in 6/8 time. The first guitar (Gt. 1) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second guitar (Gt. 2) has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The system consists of four measures. The first measure has a treble clef for Gt. 1 and a bass clef for Gt. 2. Gt. 1 has a whole note chord of A m7 (A2, C3, E3, G3). Gt. 2 has a whole note chord of C (C2, E2, G2). The second measure has a treble clef for Gt. 1 and a bass clef for Gt. 2. Gt. 1 has a whole note chord of C (C2, E2, G2). Gt. 2 has a whole note chord of A sus(7) (A2, C3, E3, G3). The third measure has a treble clef for Gt. 1 and a bass clef for Gt. 2. Gt. 1 has a whole note chord of C (C2, E2, G2). Gt. 2 has a whole note chord of C (C2, E2, G2). The fourth measure has a treble clef for Gt. 1 and a bass clef for Gt. 2. Gt. 1 has a whole note chord of C (C2, E2, G2). Gt. 2 has a whole note chord of C (C2, E2, G2).

Musical notation for the second system of *Ponchito al hombro*. It features two guitars in 6/8 time. The first guitar (Gt. 1) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second guitar (Gt. 2) has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The system consists of four measures. The first measure has a treble clef for Gt. 1 and a bass clef for Gt. 2. Gt. 1 has a whole note chord of A m7 (A2, C3, E3, G3). Gt. 2 has a whole note chord of C (C2, E2, G2). The second measure has a treble clef for Gt. 1 and a bass clef for Gt. 2. Gt. 1 has a whole note chord of C (C2, E2, G2). Gt. 2 has a whole note chord of C (C2, E2, G2). The third measure has a treble clef for Gt. 1 and a bass clef for Gt. 2. Gt. 1 has a whole note chord of D m (D2, F2, A2). Gt. 2 has a whole note chord of D m (D2, F2, A2). The fourth measure has a treble clef for Gt. 1 and a bass clef for Gt. 2. Gt. 1 has a whole note chord of E m (E2, G2, B2). Gt. 2 has a whole note chord of E m (E2, G2, B2).

Musical notation for the third system of *Ponchito al hombro*. It features two guitars in 6/8 time. The first guitar (Gt. 1) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second guitar (Gt. 2) has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The system consists of four measures. The first measure has a treble clef for Gt. 1 and a bass clef for Gt. 2. Gt. 1 has a whole note chord of F (F2, A2, C3). Gt. 2 has a whole note chord of F (F2, A2, C3). The second measure has a treble clef for Gt. 1 and a bass clef for Gt. 2. Gt. 1 has a whole note chord of C (C2, E2, G2). Gt. 2 has a whole note chord of C (C2, E2, G2). The third measure has a treble clef for Gt. 1 and a bass clef for Gt. 2. Gt. 1 has a whole note chord of D m(6) (D2, F2, A2). Gt. 2 has a whole note chord of D m(6) (D2, F2, A2). The fourth measure has a treble clef for Gt. 1 and a bass clef for Gt. 2. Gt. 1 has a whole note chord of A m7 (A2, C3, E3, G3). Gt. 2 has a whole note chord of A m7 (A2, C3, E3, G3).

Musical notation for the fourth system of *Ponchito al hombro*. It features two guitars in 6/8 time. The first guitar (Gt. 1) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second guitar (Gt. 2) has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The system consists of four measures. The first measure has a treble clef for Gt. 1 and a bass clef for Gt. 2. Gt. 1 has a whole note chord of C (C2, E2, G2). Gt. 2 has a whole note chord of C (C2, E2, G2). The second measure has a treble clef for Gt. 1 and a bass clef for Gt. 2. Gt. 1 has a whole note chord of D m(9) (D2, F2, A2, B2). Gt. 2 has a whole note chord of D m(9) (D2, F2, A2, B2). The third measure has a treble clef for Gt. 1 and a bass clef for Gt. 2. Gt. 1 has a whole note chord of A m7 (A2, C3, E3, G3). Gt. 2 has a whole note chord of A m7 (A2, C3, E3, G3). The fourth measure has a treble clef for Gt. 1 and a bass clef for Gt. 2. Gt. 1 has a whole note chord of A m7 (A2, C3, E3, G3). Gt. 2 has a whole note chord of A m7 (A2, C3, E3, G3).



## INTERLUDIO

21

Gt. 1

Gt. 2

Am Em Am Em C

B

Gt. 1

Gt. 2

F Dm Bb Am F

29

Gt. 1

Gt. 2

F Dm Bb Bb Am C

33

Gt. 1

Gt. 2

C F Bb Bb Am C

37

Gt. 1

Gt. 2

C F Bb Bb Am

*D.S. al Coda*

**CODA**

The musical score is divided into two systems. The first system, starting at measure 42, is labeled 'Coda'. It features two staves: Gt. 1 (treble clef) and Gt. 2 (treble clef). The Gt. 1 staff contains a melodic line with eighth notes and quarter notes. The Gt. 2 staff contains a bass line with chords. Chords are indicated below the Gt. 2 staff: Am, Am7, F7, and Am7. The second system, starting at measure 46, is marked with a 'rit.' (ritardando) above the first measure. It also features two staves: Gt. 1 and Gt. 2. The Gt. 1 staff contains a melodic line with chords. The Gt. 2 staff contains a bass line with chords and some eighth notes. Chords are indicated below the Gt. 2 staff: F#dim, Am7/G, F7/A, Am7/G, D#dim, and Am7. The piece concludes with a 'Fine' marking at the end of the second system.

Anexo 5. Primera obra del portafolio. *Y de pronto* (pasillo).

## *Y de pronto*

Guitarra

Pasillo

Santiago Guerrón

### INTRO

$\text{♩} = 100$

*p* *mf*

*mf* *pp*

### A

*p*

*mf*

### INTERLUDIO

*A* *G* *Fmaj*

A'

25 *mp* Am E7(9) Am

Musical notation for measures 25-28. Measure 25 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line consists of quarter notes G2, F#2, and E2. Chords are indicated as Am above the staff. Measure 26 features a treble clef with a dotted quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The bass line has quarter notes G2, F#2, and E2. The chord is E7(9). Measure 27 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line has quarter notes G2, F#2, and E2. The chord is Am. Measure 28 contains a treble clef with a triplet of eighth notes G4, A4, and B4, followed by a quarter rest. The bass line has quarter notes G2, F#2, and E2. The chord is Am.

29 *mf* Am G7(9) C

Musical notation for measures 29-32. Measure 29 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line consists of quarter notes G2, F#2, and E2. The chord is Am. Measure 30 features a treble clef with a dotted quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The bass line has quarter notes G2, F#2, and E2. The chord is G7(9). Measure 31 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line has quarter notes G2, F#2, and E2. The chord is C. Measure 32 contains a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line has quarter notes G2, F#2, and E2. The chord is C.

33 *f* E7 Am A

Musical notation for measures 33-36. Measure 33 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line consists of quarter notes G2, F#2, and E2. The chord is E7. Measure 34 features a treble clef with a dotted quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The bass line has quarter notes G2, F#2, and E2. The chord is Am. Measure 35 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line has quarter notes G2, F#2, and E2. The chord is A. Measure 36 contains a treble clef with a triplet of eighth notes G4, A4, and B4, followed by a quarter rest. The bass line has quarter notes G2, F#2, and E2. The chord is A.

B

37 *mf* G C E7 C *f*

Musical notation for measures 37-40. Measure 37 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line consists of quarter notes G2, F#2, and E2. The chord is G. Measure 38 features a treble clef with a dotted quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The bass line has quarter notes G2, F#2, and E2. The chord is C. Measure 39 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line has quarter notes G2, F#2, and E2. The chord is E7. Measure 40 contains a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line has quarter notes G2, F#2, and E2. The chord is C.

41 *mf* E7 Am *f*

Musical notation for measures 41-44. Measure 41 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line consists of quarter notes G2, F#2, and E2. The chord is E7. Measure 42 features a treble clef with a dotted quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The bass line has quarter notes G2, F#2, and E2. The chord is Am. Measure 43 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line has quarter notes G2, F#2, and E2. The chord is E7. Measure 44 contains a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line has quarter notes G2, F#2, and E2. The chord is Am.

2.  
45 E7 Am  
*mp*

C  
48 E7 Fmaj7  
*p*

52 G7 Am7(9)  
*f* *mf*

B  
56 G C E7 C  
*f*

60 E7 Am  
*mf*

63 Am E7 Am  
*f* *mp*

Anexo 6. Segunda obra del portafolio. *Chao guambrita* (sanjuanito).

# Chao guambrita

Guitarra

Sanjuanito

Santiago Guerrón

## INTRO

Musical notation for the Intro section. It begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 90$  and a dynamic marking of *mp*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The melody consists of eighth notes and quarter notes. Chords indicated above the staff are Em, Em(maj7), Em7, E5, and Am.

## A

Musical notation for section A, starting at measure 5. It features a dynamic marking of *mf*. The melody is primarily eighth notes. Chords indicated above the staff include D7, G, G#dim, Am, Am/G, Am/F#, B7, B7(#9), Am, and Em. A first ending bracket spans measures 11-12, and a second ending bracket spans measures 13-14.

## INTERLUDIO

Musical notation for the Interludio section, starting at measure 14. It begins with a dynamic marking of *mp*. The melody consists of eighth notes. Chords indicated above the staff are Em, Em(maj7), Em7, B7, and B7(#9). A first ending bracket spans measures 16-17, and a second ending bracket spans measures 18-19. The second ending concludes with a dynamic marking of *f*.

## B

Musical notation for section B, starting at measure 19. It features a dynamic marking of *f*. The melody consists of eighth notes. Chords indicated above the staff are Am, C, Fmaj7, F, and F. The section concludes with a melodic phrase in the final measure.



27 C C B dim 1. B7 B7(#9) 2.

**INTERLUDIO**

32 *p* Em Em(maj7) Em7 B7 B7(#9) E7 1. 2.

**B'**

37 *ff* F V C C F F F C C B dim 1. B7 B7(#9) 2.

**CODA**

50 *mf* Em Em(maj7) Em7 B7 1. B7(#9) Em B7(9) Em 2.

Nota: Durante la sección B y B' el patrón de rasgado se lo encuentra en el primer compás de las mismas.

Anexo 7. Tercera obra del portafolio. Aire típico *Tercera vuelta*.

Guitarra

## *Tercera vuelta*

Aire típico

Santiago Guerrón

$\text{♩} = 147$

**A** G

*p*

6 G13 Dmaj *mf*

10 D Dmaj

14 D7(11) D7 G 1. G 2.

**B** G9 *mf*

23 Cmaj Am9

27 D7 G9 *f*

31 G G13 G G9 G G *pp*



**A** 37 *f* G *p* Dmaj

41 G13

45 D Dmaj

49 D7(11) D7 G

**C** 55 *p* G9

59 Cmaj *mf* Am9 *f*

63 D7 G13 *p* G<sup>1</sup> G<sup>2</sup>

68 G11 G G9 G

Anexo 8. Cuarta obra para portafolio. Rabo de paja (albazo).

# Rabo de paja

Guitarra

Albazo

Santiago Guerrón

## INTRO

Musical notation for the Intro section, measures 1-5. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 6/8. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic. Chords are Dm and Am. The second staff starts at measure 6 with a piano (*p*) dynamic. Chords are Dm, E7, and Am.

## A

Musical notation for section A, measures 10-25. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 6/8. The first staff starts at measure 10 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Chords are Dm and E7. The second staff starts at measure 13 with a piano (*p*) dynamic. Chords are Bdim, Am, and A. The third staff starts at measure 17 with a piano (*p*) dynamic. Chords are Dm, Am, and A. The fourth staff starts at measure 21 with a piano (*p*) dynamic. Chords are F, Dm7, Bb, and Am.

## INTERLUDIO

Musical notation for the Interludio section, measures 26-29. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 6/8. The first staff starts at measure 26 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The chord is Am.

## B

Musical notation for section B, measures 30-33. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 6/8. The first staff starts at measure 30 with a piano (*p*) dynamic. Chords are Dm, E7, Bdim, and Am.

Cuarto tema

Musical notation for measures 34-46. Measure 34 starts with a *B dim* chord and an *Am* chord. Measure 38 begins with a *p* dynamic and an *Am* chord, followed by a *ff* dynamic. Measure 41 features a *F* chord, *Dm7* chords, a *Bb* chord, and an *Am* chord. The section concludes with a *v-o* marking.

INTERLUDIO

Musical notation for the first interlude (measures 47-50). It begins with an *Am* chord and a *pp* dynamic, ending with a *ff* dynamic.

C

Musical notation for measures 51-60. Measure 51 starts with a *Bb* chord and a *ff* dynamic, followed by a *mp* dynamic. Measure 55 features a *F* chord and an *A7* chord. Measure 58 includes a first ending with *Dm* chords and a second ending with a *Bb* chord.

INTERLUDIO

Musical notation for the second interlude (measures 61-64). It begins with an *Am* chord.

Cuarto tema

**C** 65 *ff* B $\flat$  *mp* F

69 *ff* F A7 1. Dm

73 2. Dm B $\flat$  Am Am

