



ESCUELA DE MÚSICA



EN LOS CANTARES DEL ALMA: COMPOSICIÓN DE UN TEMA INÉDITO Y DOS ARREGLOS PARA CUARTETO DE GUITARRAS, EN BASE AL ANÁLISIS DE LOS TEMAS "CANTARES DEL ALMA" , "BEATRIZ" , "ATAHUALPA", DEL DISCO INSTRUMENTAL SELECCIONES DE CARLOS BONILLA DEL GUITARRISTA QUITAÑO CARLOS BONILLA CHÁVEZ.



AUTOR

Andrés Patricio Tipán Cueva

AÑO

2018



ESCUELA DE MÚSICA

EN LOS CANTARES DEL ALMA: COMPOSICIÓN DE UN TEMA INÉDITO Y
DOS ARREGLOS PARA CUARTETO DE GUITARRAS, EN BASE AL
ANÁLISIS DE LOS TEMAS “CANTARES DEL ALMA”, “BEATRIZ”,
“ATAHUALPA”, DEL DISCO INSTRUMENTAL *SELECCIONES DE CARLOS
BONILLA* DEL GUITARRISTA QUITAÑO CARLOS BONILLA CHÁVEZ.

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

Profesor Guía
Diego Carlisky

Autor
Andrés Tipán Cueva

Año
2018

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, En los Cantares del Alma: Composición de un tema inédito y dos arreglos para cuarteto de guitarras, en base al análisis de los temas "Cantares del Alma", "Beatriz", "Atahualpa", del disco instrumental *Selecciones de Carlos Bonilla* del guitarrista quiteño Carlos Bonilla Chávez, a través de reuniones periódicas con el estudiante Andrés Patricio Tipán Cueva, en el semestre Marzo-Julio 2018-02, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

Diego Mario Carlisky Seldes

C.I. 1755854419

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, En los Cantares del Alma: Composición de un tema inédito y dos arreglos para cuarteto de guitarras, en base al análisis de los temas "Cantares del Alma", "Beatriz", "Atahualpa", del disco instrumental *Selecciones de Carlos Bonilla* del guitarrista quiteño Carlos Bonilla Chávez, del estudiante Andrés Patricio Tipán Cueva, en el semestre Marzo-Julio 2018-02, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

Lenin Guillermo Estrella Aráuz

C.I. 1711933695

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

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

Andrés Patricio Tipán Cueva

C.I. 1722465661

AGRADECIMIENTOS

A los maestros y profesores que me han impartido el amor y conocimiento por la música a lo largo de mi carrera. A mi familia por su apoyo incondicional. Y a la música, por hacerme parte de su universo infinito.

DEDICATORIA

Dedico el presente trabajo a los grandes maestros de la música ecuatoriana, cuyo legado permanece vigente. A los profesores, jóvenes músicos y gestores culturales, que preservan y difunden el patrimonio musical, de valor inmensurable, de nuestro país.

RESUMEN

El presente trabajo de investigación gira entorno a la música popular ecuatoriana. A partir de los elementos técnico-musicales encontrados en los temas “Atahualpa”, “Cantares del Alma”, “Beatriz”, pertenecientes al disco instrumental *Selecciones de Carlos Bonilla* del compositor y guitarrista quiteño Carlos Bonilla Chávez, se compuso un tema inédito y dos arreglos para un formato de cuarteto de guitarras.

Como primer objetivo, se definió el contexto socio-musical del compositor Carlos Bonilla Chávez mediante recopilación bibliográfica. Como segundo objetivo, se analizó las obras propuestas en base a métodos de análisis: estructurales, de forma, melódicos, armónicos y orquestales inicialmente; en búsqueda de características esenciales del compositor, sus obras y la música ecuatoriana. Con la información obtenida, se definió los elementos técnicos-musicales de los temas analizados y se detalló las partes en común encontradas, para su uso en la composición y arreglo de tres temas.

Esta investigación aporta al conocimiento biográfico de un gran artista nacional y el uso de técnicas compositivas específicas en la creación de obras populares, arreglos y por supuesto su adaptación a diferentes formatos. El trabajo pertenece al énfasis de composición popular, por lo que el producto final incluye el documento escrito y los arreglos con formato de cuarteto de guitarras producidos y grabados profesionalmente.

ABSTRACT

The present investigation revolves around Ecuadorian popular music. From the technical-musical elements found in the songs "Atahualpa", "Cantares del Alma", "Beatriz", belonging to the instrumental album *Selecciones de Carlos Bonilla* by composer and Quito's guitarist, Carlos Bonilla Chávez; it was composed as a unpublished song, and two arrangements for a guitar's quartet format.

As a first goal, was defined the socio-musical context of the composer Carlos Bonilla Chávez through a bibliographic compilation. As a second objective, were analyzed Carlos Bonilla Chávez's proposed works, based on analysis methods as: structural, form, melodic, harmonic and orchestral in the beginning; in search of essential characteristics of the composer, his works and Ecuadorian music. With the information obtained, were defined the technical-musical elements of the analyzed topics, also were detailed the common parts found for their use in the composition and arrangement of three themes.

Finally, this research contributes to the biographical knowledge of a great national artist and the use of specific compositional techniques in the creation of popular works, and of course the adaptation to different formats. The work belongs to the emphasis of popular composition, for that reason, the final product includes the written document and the arrangements with quartet format of guitars produced and recorded professionally.

INDICE

Introducción.....	1
Capítulo 1: Contexto músico-social de Carlos Bonilla	
Chávez	2
1.1 Inicios e influencias en la música	2
1.2 La guitarra y su aporte a la música nacional.....	3
1.2.1 Características del instrumento.....	3
1.2.2 Mestizaje Musical.....	4
1.2.2.1 La Vihuela.....	4
1.2.2.2 La Guitarra nacional.....	4
1.2.3 Carlos Bonilla y la guitarra nacional.....	6
1.2.3.1 Creaciones	6
1.2.3.2 Difusión radiofónica y fonográfica	6
1.2.4 La guitarra quiteña.....	7
1.3 Etnomusicología, música nacional, nacionalismo	7
1.3.1 Etnomusicología	7
1.3.2 La música nacional	8
1.3.3 Nacionalismo en el Ecuador.....	8
1.4 Pasillo ecuatoriano	9
1.5 Péntafonía y <i>Yaravización</i> de la música nacional.....	10
1.6 Legado de Carlos Bonilla	11
Capítulo 2: Análisis de las obras pertenecientes al álbum	
“Cantares del alma” de Carlos Bonilla Chávez.	12
2.1 Metodologías.....	13
2.1.1 Metodología basada en el autor Guillo Espel	13
2.1.2 Método de Alejandro Martínez.....	13
2.2 Análisis formal del tema Cantares del alma.....	14
2.2.1 Descripción.....	14

2.2.2 Macroforma.....	14
2.2.2.1 Tonalidad, métrica, campases, tempo.....	14
2.2.2.2 Esquema.....	14
2.2.2.3 Motivo, subfrase	14
2.2.2.4 Tema	15
2.2.2.4.1 Antecedentes y consecuentes	15
2.2.2.4.2 Simetría-Asimetría	16
2.2.3. Oración tipo SDRC.....	18
2.2.4 Análisis Armónico.....	20
2.2.5 Análisis melódico (Microforma).....	22
2.2.5.1 Direccionalidad	22
2.2.5.2 Relación melodía-armonía e Inteválica	23
2.2.5.3 Inicio y fin de frase.....	24
2.2.6 Conclusiones	25
2.3 Análisis formal de la obra Beatriz	26
2.3.1 Descripción.....	26
2.3.2 Macroforma.....	26
2.3.4 Oración tipo SRDC en la obra Beatriz.....	28
2.3.5 Análisis Armónico	28
2.4 Análisis formal de la obra Atahualpa.....	30
2.4.1 Descripción.....	30
2.4.2 Macroforma.....	30
2.4.3 Análisis armónico	32
2.5 Análisis funcional-instrumental de las transcripciones	32
Capítulo III: Arreglo y composición de obras	35
3.1 Arreglo de la obra <i>Cantares del Alma</i>	36
3.1.1 Estructura instrumental	36
3.1.2 Articulación y dinámicas.....	36
3.1.3 Guitarra Cuatro.....	37
3.1.4 Apoyaturas y notas de adorno.....	37
3.1.5 Contramelodías	38

3.2 Arreglo de la obra Atahualpa	39
3.2.1 Uso de armónicos.	39
3.2.2 Nota pedal	39
3.2.3 Guitarra cuatro.....	39
3.2.4 Acordes con tensiones	40
3.2.5 Melodía armonizada.....	40
3.3 Composición de la obra inédita Vibraciones	41
3.3.1 Armonía	41
3.3.2 Melodía	42
3.3.3 Armonización.....	42
3.3.4 Rol instrumental y Tambora junto a acordes con tensión	44
3.3.5 Grabación de las obras	45
Conclusiones.....	46
Recomendaciones	47
Referencias	48
Anexos	50

INTRODUCCIÓN

La música popular, como expresión socio-cultural de cada país, resulta un valioso patrimonio cultural intangible que muestra la identidad y rasgos más característicos de determinado grupo social, heredados a través del tiempo. Ecuador no está extenso de este principio, sino por el contrario, posee un extenso legado cultural enriquecido por grandes artistas, que sin embargo en su mayoría, permanecen anónimos entre la población.

Es el caso del maestro Carlos Bonilla Chávez, guitarrista, compositor y contrabajista, originario de la ciudad de Quito. Se destaca su trabajo como compositor y guitarrista especialmente, siendo conocido como el “Padre de la guitarra académica” en el Ecuador, fundando incluso, la cátedra de este instrumento en el Conservatorio Nacional de Música de Quito. Es importante señalar su aporte dentro de entidades importantes como la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador y en la dirección de innumerable coros de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

A pesar de poseer conocimiento de música académica, gracias al estudio formal del contrabajo en el conservatorio, su instrucción inicial siempre fue de origen empírico y autodidacta desde temprana edad, siempre orientando su gusto hacia la música popular e indigenista principalmente. Es por ello que gran parte de la obra de Carlos Bonilla Chávez refleja el nacionalismo musical y el orgullo de la herencia indígena que poseía, haciendo giras internacionales con repertorio exclusivo con este tipo de música.

Por ello, el presente trabajo de investigación plantea tres objetivos específicos: el primero es identificar el contexto socio-cultural del compositor y guitarrista quiteño Carlos Bonilla Chávez. El segundo consiste en analizar y definir elementos técnicos y compositivos característicos de las obras “Cantares del Alma”, “Beatriz”, “Atahualpa”, del disco “Cantares del Alma”. Por último, aplicar las técnicas compositivas encontradas en la creación de un tema inédito y dos arreglos, adaptados a un cuarteto de guitarras, instrumento predilecto y de mayor afinidad del maestro Carlos Bonilla Chávez, cumpliendo así el tercer objetivo.

Capítulo 1: Contexto músico-social de Carlos Bonilla Chávez

En presente capítulo narra la vida y obra de compositor y guitarrista quiteño Carlos Bonilla Chávez, además del aporte de la guitarra como elemento fundamental para la creación de las obras del músico y también como un instrumento clave en el desarrollo de la música nacional ecuatoriana. El mestizaje musical es otro de los puntos tratados, junto a términos de música nacional, nacionalismo musical y legado de Carlos Bonilla Chávez.

1.1 Inicios e influencias en la música

Carlos Galo Raúl Bonilla Chávez nació en Quito el 21 de marzo de 1923, esta ciudad estaba encaminada hacia el nacionalismo y el indigenismo, reflejado principalmente en las artes pictóricas y literarias. Su madre, quien interpretaba la guitarra y el bandolín, contribuyó a que Carlos Bonilla, siendo un niño, adquiriera gusto musical y especial afinidad por la guitarra. (Guerrero Gutiérrez, 2010, p. 4-5).

Se sabe, gracias a una entrevista realizada por el diario *Últimas Noticias*, que a muy temprana edad interpretaba regularmente la guitarra y compuso a manera empírica su primera melodía llamada *Quiteñitas*

A los 11 años empecé a dar clases de guitarra y a esa misma edad hice mi primera composición, una melodía muy popular que se oye y toca en todas partes, bautizada como 'Quiteñitas'; el maestro Ricardo Becerra había pasado la música al papel cuando me la escuchó tocar y me hizo saber de que se había conservado tal alcance infantil mío, cuando yo era ya un profesional de la música. (Stornaiolo, 1987, p. 38)

De la entrevista realizada, concluimos que Carlos Bonilla Chávez poseía una clara afinidad y sensibilidad por la música, que desde su niñez, la condujo hacia la práctica regular de la guitarra y a la composición de sus primeras obras.

Dado su talento innato en la ejecución de la guitarra, su familia, que hasta ese entonces se había opuesto al estudio formal de la música, optó por

apoyar al joven Bonilla en la continuación de la formación musical que hasta ese entonces había sido netamente intuitiva. Se dice incluso, que la existencia del Conservatorio Superior de Música, le era totalmente desconocido. (Guerrero Gutiérrez, 2010, p. 7)

1.2 La guitarra y su aporte a la música nacional

1.2.1 Características del instrumento

Samuel Adler nos dice que la guitarra posee una resonancia asombrosa y que dentro de la música popular se ha expandido globalmente. Puede ser utilizada para la ejecución de melodías, acordes y el acompañamiento. Al ser diestro, se presiona los trastes del instrumento con cuatro dedos de la mano izquierda, ocasionalmente cinco (pulgar), y cinco dedos de la mano derecha para rasgar o puntear, produciendo sonido en la guitarra. (Adler, 2002, p. 101)

EXAMPLE 4-21. Tuning



Figura 1. Afinación de la guitarra. Tomado de Adler, 2002, p. 101.

EXAMPLE 4-22. Range (all pitches sound an octave lower than notated)



Figura 2. Rango de la guitarra. Tomado de Adler, 2002, p. 101.

Complementando a la información de Adler se dice que: La guitarra posee grandes posibilidades melódicas, armónicas y rítmicas. Sus características morfológicas permiten la fácil movilidad del instrumento, su comercialización permite adquirir el instrumento a un precio moderado para el público aficionado o inicial. (Guerrero Gutiérrez, 2010, p. 8)

1.2.2 Mestizaje Musical

1.2.2.1 La Vihuela

La vihuela es un instrumento musical de cuerda rasgada, similar en forma a la guitarra, que fue introducida en América Latina en la época de la colonización. Constituye un claro elemento para el mestizaje entre la herencia española y el uso del instrumento para la ejecución de música religiosa, y entre los ritmos y danzas de origen hispánico donde se utilizó el instrumento a manera de acompañamiento, aportando de esta forma, al desarrollo del repertorio nacional. (Mullo, 2009, p. 204)

Un dato importante es que Santa Marianita de Jesús (1618-1645) interpretaba hábilmente la vihuela. El instrumento original, perteneciente a la devota, se conserva hasta la actualidad y está en permanente exposición en la Iglesia de la Compañía de Jesús de Quito, ahora célebremente conocida como *La Vihuela de Quito*. El luthier español, Carlos Gonzáles, realizó una réplica facsímil de *La Vihuela de Quito*, que puede ser observada en el Museo Del Carmen Alto en la ciudad del mismo nombre. (Adaptado de Mullo, 2009, p. 204 & FEMAS, 2012).



Figura 3. La Vihuela de Quito, perteneciente a Mariana de Jesús. Tomado de OCAS, 2012.

1.2.2.2 La Guitarra nacional

Gerardo Guevara (1930) plantea puntos y/o hipótesis importantes para comprender el rol de la guitarra, instrumento llevado a nuestro territorio durante la conquista española en el siglo XVI, en la constitución de géneros musicales

nacionales dentro del llamado “mestizaje musical”; en *El advenimiento de la guitarra* (1992). (Mullo, 2009, p. 205)

Los puntos importantes que resume Juan Mullo son los siguientes

El autor señala a la ciudad como el espacio cultural en donde se reproduce la práctica de este instrumento y aporta a la concreción de un “mestizaje musical”. El concepto de tonalidad, que la guitarra tiene con su lenguaje armónico, realizando a la vez un ejercicio de aprehensión de las melodías indígenas pentafónicas, a la que la guitarra “añadía los acordes” El autor completa esta idea mencionando: “De esta manera el ámbito sonoro de nuestra música se acrecentó”. (Mullo, 2009, p. 205).

Según la cita anterior, se destaca a la guitarra como un instrumento ideal para el desarrollo del mestizaje musical.

De igual manera, Pablo Guerrero ratifica la importancia de la guitarra y la vihuela: La aparición de la guitarra en América Latina junto la vihuela, se remonta a la época Colonia, cuando fue introducida por los españoles y colonizadores y que se ha mantenido a los largo de los siglos formando parte de la cultura indígena y mestiza desde el siglo XVII. (Guerrero Gutiérrez, 2010, p.8)

Ya en la época de Independencia el rol de la guitarra dentro del público quiteño se situó como el instrumento favorito para la interpretación de música popular. En el siglo XIX y comienzos del siglo XX, este instrumento cumple un papel protagónico, donde ayuda a definir de manera más clara los rasgos y ritmos característicos de la música popular ecuatoriana, que gracias a la aparición de fonogramas y radios, impulsó la escucha y difusión tanto de la música como del instrumento. (Guerrero Gutiérrez, 2010, pp. 8-9)

1.2.3 Carlos Bonilla y la guitarra nacional

1.2.3.1 Creaciones

Gran parte del portafolio compositivo de Carlos Bonilla tuvo origen en su guitarra, por lo cual sus melodías reflejan un pensamiento guitarrístico. Para él, sus composiciones no eran el resultado de determinados pasajes de su vida o de momentos de inspiración específicos, sino más bien, fueron melodías que emergían naturalmente de su guitarra.

La única inspiración conocida por Bonilla, era la otorgada por la herencia indígena prehispánica, representada por la música indígena pentafónica del Nuevo Mundo y la música que llegó, junto a la guitarra, del Viejo Mundo. Todo esto configuraba la intrínseca fisiología del compositor; le gustaba señalar que había nacido el mismo día que Johan Sebastian Bach, que poseía una deformación auditiva similar a la de Beethoven y que era músico desde el vientre de su madre, la ya conocida ejecutante de guitarra. . (Guerrero Gutiérrez, 2010, pp. 11-12)

1.2.3.2 Difusión radiofónica y fonográfica

Entre los tantos acontecimientos que se destacan en el siglo XX, el surgimiento y difusión de la radio y las producciones discográficas, marcan un hito dentro del desarrollo de la música nacional ecuatoriana. Bonilla, entre tantos otros, fue parte de los músicos que iniciaban su aparición en la radio y de la cual poco a poco, extendían su nombre y su conocimiento. (Guerrero Gutiérrez, 2010, p. 9)

Carlos Bonilla compitió con grandes artistas de la época, los cuales buscaban protagonismo en la radio y en la escena de Quito especialmente, se menciona a los grupos y solistas más importantes: Dúo Benítez-Valencia junto a sus acompañantes oficiales llamados Los Nativos Andinos, el cuarteto de guitarras más importante del siglo XX del Ecuador; Hermanas Mendoza-Suasti; Homero Hidrobo; Plutarco Huquillas; Guillermo Rodríguez, entre muchos más. (Guerrero Gutiérrez, 2010, p. 9)

Bonilla formó parte, además, del trío de guitarras más memorable, virtuoso y destacado de la época conformado por los instrumentistas: Carlos Bonilla Chávez, Bolívar "Pollo" Ortiz y Segundo Guaña. Queda evidenciado el gran trabajo de Bonilla y sus colegas en pocas, pero invaluable grabaciones

de la época, que con el paso del tiempo llegaron a formar parte de la cultura quiteña y del patrimonio cultural nacional. (Guerrero Gutiérrez, 2010, p. 12)



Figura 4. Trío de guitarras: Carlos Bonilla (al centro); Segundo Guaña, izquierda y Bolívar “El Pollito” Ortiz. Tomado de Guerrero Gutiérrez, 2010, p. 12

1.2.4 La guitarra quiteña

La sierra ecuatoriana es sinónimo de virtuosismo instrumental, reflejado especialmente en la guitarra, con nombre como: Marco Tulio Hidrobo, Bolívar Ortiz, Guillermo Rodríguez, Carlos Bonilla Chávez, Segundo Guaña, Rosalino Quintero, Segundo Bautista, Julio Andrade, entre otros. Estos instrumentistas desarrollaron una particular forma de tocar la guitarra y que tuvo un fuerte impacto en la popularización de la música nacional. (Wong, 2013, p. 86)

Según Guerrero y Mullo (2005), estos virtuosos instrumentistas, a pesar de tener diferentes orígenes natales, ejercían su actividad artística en la capital, denominada entonces “La escuela de guitarra en Quito” o “La guitarra quiteña. Los guitarristas de esta escuela, utilizaban principalmente cuerdas de acero y una vitela para delinear líneas de bajo (bajo bordón) y melodías armonizadas de compleja construcción. (Guerrero Gutiérrez & Mullo, El pasillo en Quito, 2005)

1.3 Etnomusicología, música nacional, nacionalismo

1.3.1 Etnomusicología

Inicialmente, la etnomusicología comprendía el estudio de la música viva de las tradiciones orales, incluyendo los instrumentos y danzas de los pueblos ágrafos, dentro de lo denominado “folclore rural”. Se definía, además, como la

“otra” música o la música “ajena”, que conlleva todo lo distinto o impropio a la ideología musical, de corte europea, de los siglos XVI al XX.

Ya en la actualidad, se considera a la etnomusicología, como el estudio científico de la música en su entorno o en su cultura, centrado en la práctica social; donde la música genera o representa hechos, eventos e interacciones. (Mullo, 2009, p. 12).

1.3.2 La música nacional

Según la investigadora Ketty Wong, el término *música nacional* y *música ecuatoriana*, son sinónimos entre la población del Ecuador. Generalmente se describe a la música nacional como aquel género que representa el sentimiento nacional de un pueblo; a su vez, la *música nacional ecuatoriana* es el término que se utiliza para nombrar a una serie de canciones compuestas entre el período 1920-1950 y que representan el sentimiento nacional ecuatoriano.

La serie de canciones, también llamada antología, comprende versiones estilizadas de géneros musicales de origen indígena (yaraví, danzante, yumbo, sanjuanito); y mestizo (fox incaico, albazo, pasacalle, pasillo). El pasillo es considerado el símbolo musical por excelencia del Ecuador, por lo que los términos *música nacional* y *pasillo* son frecuentemente nombrados como sinónimos, entre las élites ecuatorianas especialmente. (Wong, 2013, pp. 60-61)

1.3.3 Nacionalismo en el Ecuador

A pesar de que el nacionalismo muestra prematuros indicios de aparición desde el siglo XVII, no es hasta el siglo XX, donde sus rasgos son más evidentes y preciados. Se habla especialmente de su auge en los años treinta. El nacionalismo surge como una necesidad moral, política y cultural por rescatar y difundir lo que desde ese entonces se denomina “lo nacional”. Una idea que intenta sobreponer “lo propio” por sobre la construcción cultural “colonial” y religiosa impuesta inicialmente. (Mullo, 2006)

Se dice que Carlos Bonilla perteneció a la corriente nacionalista musical del Ecuador gracias a sus obras compuestas para guitarra, entre las cuales destacan: *Chasqui*; *Atahualpa*; *Ponchito al hombro*; *Tambores Shyris*, *Ocaso*

de raza, Elegía y danza; Preludio y Yumbo. Los nombres de estas composiciones hacen clara referencia a un contexto y sentido indígena principalmente. En su libro, Guerrero (2010, p. 2) nos dice: Bonilla forma parte de los creadores nacionalistas de línea tradicional. Carlos Bonilla Chávez fue el nacionalista de la guitarra en el Ecuador. Con esta cita se reafirma que el compositor tenía un claro lineamiento hacia el nacionalismo musical que se manifiesta notoriamente en su repertorio.

En cuanto al nacionalismo musical en nuestro país, Pablo Guerrero nos dice el tipo de trabajo que se realizó en aquella época

Los nacionalistas que emergen más nítidamente en las primeras décadas del siglo XX eran generalmente pianistas y sus obras además de hacerlas para aquel instrumento apuntaban al ideal del nacionalismo de la época, la orquesta sinfónica y el uso de historias gloriosas con materiales indianos, costumbristas e indigenistas; dentro de este marco se hicieron óperas fantasías y poemas sinfónicos. (Guerrero Gutiérrez, 2010, p. 40).

Como se ve en la cita anterior, gran parte del material fonográfico del siglo XX con propuesta nacionalista, era compuesto o ejecutado por músicos académicos, estos músicos tenían como objetivo aportar su conocimiento en el desarrollo de la música de tipo nacionalista, tal es el caso de Carlos Bonilla.

1.4 Pasillo ecuatoriano

El pasillo como género de música popular ecuatoriana, muestra un gran desarrollo desde las primeras décadas del siglo XX. Ya en los años treinta, el repertorio nacional, se ve copado de los temas más representativos con el estilo de pasillo ecuatoriano. Uno de los grandes aportes del pasillo a la música nacional es haber generado un número sin precedentes de composiciones y compositores, a más de formar parte de la cultura y vida cotidiana de la sociedad de ese entonces. Es en este período donde los pasillos abarcan la mayor parte de obras nacionales y cuyos melodías son parte de la herencia cultural del país. (Mullo, 2006, pp. 33-34).

A su vez, el pasillo constituye un género musical fundamental para el desarrollo y consolidación de la música nacional ecuatoriana. Bonilla forma parte de la generación de compositores de este género, que junto a su repertorio nacionalista; el pasillo abarca gran parte de su obra. (Mullo, 2009, p.34).

La línea compositiva de Carlos Bonilla Chávez, es resumida por Pablo Guerrero, de la siguiente forma

A esta línea indigenista a cuyas piezas proclamaba como “estilizadas” se sumaban los temas que él denominaba “románticos”, en donde estaban reunidos sus *pasillos*, sin duda el género más abordado en su catálogo compositivo. Los de mayor divulgación han sido *Cantares del alma* y *Subyugante*, ambos con muy buenas versiones en la voz de un cantante que preparó él mismo, Eduardo Brito. (Guerrero Gutiérrez, 2010, p. 28)

Queda claro entonces, que Carlos Bonilla Chávez poseía dos líneas compositivas principalmente, la nacionalista-indígena y la del pasillo, que es el género más presente en su repertorio.

1.5 Péntafonía y Yaravización de la música nacional

Los compositores nacionalistas empiezan a utilizar el sistema modal pentafónico (cinco sonidos), característico de las poblaciones andinas. La pentafonía fue la base melódica de gran parte del repertorio nacional. Su uso está ligado a la mezcla cultural entre lo indígena y lo europeo (indo-hispano), lo que Luis Humberto Salgado denomina “criollismo”. (Mullo, 2009, pp. 33-35 & Salgado, 1952).

En la música nacional, el uso de esta escala constituye un proceso importante en lo que se conoce como la *yaravización* o *indigenización* de la música ecuatoriana. He aquí donde el pasillo cumple un rol importante en este proceso, ya que este ritmo mestizo, originario de las danzas de salón europeos, empieza a implementar giros melódicos pentafónicos propios del yaraví andino.

Su importancia, según Mullo, constituye un hito histórico para la nueva generación de compositores ecuatorianos. (Mullo, 2006, pp. 33-34)

1.6 Legado de Carlos Bonilla

Carlos Bonilla Chávez deja un extenso legado musical, algunos de sus hijos siguieron los pasos de su padre y ejercen la práctica musical profesional. Gracias al trabajo investigativo del musicólogo Pablo Guerrero, gran parte del catálogo compositivo de Bonilla, ha sido categorizado, etiquetado, transcrito y publicado correcta y oportunamente, para el beneficio de la presente investigación y fines comunes de otros investigadores e instrumentistas. Carlos Bonilla Chávez muere en la ciudad de Quito el 10 de enero del 2010.

Gracias a la recopilación bibliográfica de la vida y obra del compositor y guitarrista Carlos Bonilla Chávez, sumado al contexto músico-social alrededor del mismo, se ha establecido el punto de partida inicial para el análisis de los tres temas propuestos en la presente investigación, que se realizará en el siguiente capítulo.


Capítulo 2: Análisis de las obras pertenecientes al álbum “Cantares del Alma” de Carlos Bonilla Chávez.

En el presente capítulo se realiza el análisis de las tres obras propuestas, con métodos de análisis que van desde la macroforma, hasta la microforma. Así mismo, se realizó un análisis del rol instrumental, es decir la función que cumple cada instrumento dentro cuarteto instrumental, para lo cual se sumó al análisis una obra más, llama *Indiecito Otavaleño*.

Las tres obras de estudio pertenecen al disco *Selecciones de Carlos Bonilla* del guitarrista quiteño Carlos Bonilla Chávez, los temas fueron escogidos por tratarse de composiciones, primero: escritas por el autor; segundo: se tratan de obras emblemáticas y representativas del mismo. Los temas *Cantares del Alma; Beatriz; Atahualpa*, fueron grabados en el año de 1977 con un cuarteto instrumental donde las tres guitarras son interpretadas por: Carlos Bonilla, Milton Estévez, Rodrigo Báez; en el contrabajo: René Bonilla, hijo del maestro Carlos Bonilla.

Tabla 1. Ficha técnica del Disco *Selecciones de Carlos Bonilla*. Tomado de (FONSAL, 2010)

Nombre del Disco	Selecciones de Carlos Bonilla Chávez
Formato de grabación	Disco estéreo de vinilo 33 rpm
Sello	CB (Carlos Bonilla)
Año	1977
Instrumentación	Trío de Guitarras + Contrabajo
Intérpretes	<ul style="list-style-type: none"> • Guitarras: Carlos Bonilla, Milton Estévez, Rodrigo Báez • Contrabajo: René Bonilla
Composiciones	Todas las obras del disco son de autoría de Carlos Bonilla Chávez
Obras	<ul style="list-style-type: none"> • Lado A: 1. <i>Cantares del alma</i> (pasillo); 2. <i>Vida de mi vida</i> (tonada); 3. <i>Soledad de madre</i> (yumbo); 4. <i>Crepúsculo andino</i> (aire típico); 5. <i>Adiós a la tierra</i>; 6. <i>Ponchito al hombro</i> (aire típico). • Lado B: 1. <i>Solo tú</i> (pasillo); 2. <i>Atahualpa</i> (yumbo); 3.

	<i>Beatriz (pasillo); 5. Canción de cuna (pasillo); 6. Indiecito otavaleño (sanjuanito); 7. La del estribo.</i>
Registro	Sello CB [Carlos Bonilla] Lp 338-0565 // S-5302-CBS-12. P1977.
Portada	 <p><i>Figura 5. Portada del disco. Tomado de (FONSAL, 2010)</i></p>

2.1 Metodologías

2.1.1 Metodología basada en el autor Guillo Espel

Si bien el libro *Escuchar y escribir música popular* del músico y compositor argentino Guillo Espel, no narra un método de análisis específico ni comprobado, sus capítulos contienen temas y subtemas perfectamente aplicables al análisis de obras musicales de corte popular, con principios que abarcan la macroforma y la microforma, fundamentales a la hora de analizar los temas propuestos. Además contiene ejemplos de análisis donde incluye las herramientas expuestas en su texto. Se eligió entonces este libro, como base, para el posterior análisis.

2.1.2 Método de Alejandro Martínez

Alejandro Martínez propone una simplificación, aplicada a la música popular, de varios métodos e investigaciones alrededor del término denominado la *oración*, propuesto inicialmente en el libro *Formenlehre* (La Oración) de Arnold

Schoenberg, cuyo trabajo continuó con los músico-teóricos William Caplin y Erwin Ratz. Martínez, en su escrito, considera ciertos *sub-tipos* de la oración, con ejemplos aplicados al repertorio popular de la música argentina. (Martínez, 2012)

2.2 Análisis formal del tema Cantares del alma

2.2.1 Descripción

En el género popular, el tema *Cantares del alma*, es uno de los más conocidos tanto del autor, como del repertorio nacional. Además es una de las obras más divulgadas entre el género popular gracias a múltiples versiones e interpretaciones instrumentales, cantadas y solistas. Está compuesta a manera de pasillo y su letra se le atribuye al mismo Carlos Bonilla Chávez. Es importante mencionar, que la versión que se utilizará para el análisis, será la que consta en el disco y cuya transcripción completa se encuentra en los anexos.

2.2.2 Macroforma

2.2.2.1 Tonalidad, métrica, compases, tempo

La obra *Cantares del alma* es un pasillo ecuatoriano, por lo cual su métrica es tres sobre cuatro (3/4) ; la tonalidad en la que se grabó la obra corresponde a la de Mi menor (Em); en la sección B, presenta una ligera modulación a la tonalidad de Sol mayor (G). Tiene treinta y ocho compases, donde la transcripción determinó un *tempo* igual a *allegro*, donde la negra tiene duración de ciento quince *beats per minute* (bpm).

2.2.2.2 Esquema

El esquema original de la obra es: Intro – A – A- Intro – B ; ya en la grabación y a manera de arreglo, el esquema sería el siguiente: Intro – A – A- Intro – B – Intro- B.

2.2.2.3 Motivo, subfrase

Para el presente análisis manejaremos dos tipos de conceptos planteados por el autor Guillo Espel en su libro. Definiremos entonces que el *motivo* es “la

unidad melódica y rítmica más breve que posee existencia propia. Puede ser de dos o más notas”. Nos referiremos de aquí en adelante al término *subfrase* o *inciso* de la siguiente manera: frase destacable de una pieza musical conformada por la unión y/o organización de motivos. (Espel, 2009, p. 39-40). Ya en la introducción de la obra *Cantares del Alma*, identificamos el *motivo* e *inciso* de la siguiente manera:

- a) Motivo: Inicia con una síncopa con duración de corchea, luego continúa con dos semicorcheas.

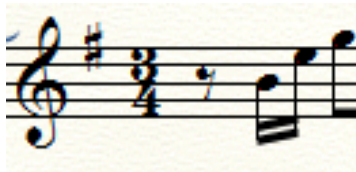


Figura 6. Motivo de la obra *Cantares del Alma*

- b) Inciso: Expone, repite y desarrolla el motivo principal en el primer compás y lo concluye en el segundo compás.



Figura 7. Inciso de la obra *Cantares del Alma*

2.2.2.4 Tema

2.2.2.4.1 Antecedentes y consecuentes

Definimos al antecedente y al consecuente como la unión de subfrases o incisos, generalmente de dos o más compases, que forman frases y funcionan a manera de pregunta y respuesta dentro de cada sección. Si organizamos los motivos a manera de incisos, estos a su vez formarán frases que funcionan a modo de antecedente y consecuente, que finalmente crean un conjunto más extenso de la obra llamado *secciones* y/o *temas*. (Espel, 2009)

En la obra *Cantares del Alma*, es claro el uso de este recurso, evidenciado en la sección de Introducción y los temas A –B.

2.2.2.4.2 Simetría-Asimetría

Se denomina un tema simétrico o regular cuando el número de compases de antecedente es igual al del consecuente (ejemplo: 4+4; 3+3+3+3). Un tema es asimétrico o irregular cuando el antecedente y consecuente tienen compases de distinta duración (ejemplo: 4+8). (Espel, 2009)

Se observa que en la obra Cantares del Alma sus secciones y temas son regulares e irregulares:

- Regulares

Introducción: Antecedente 4 compases (2+2); Consecuente 4 compases (2+2)

Tema A: Antecedente 6 (3+3); Consecuente 6 (3+3).

- Irregulares

Tema B: Antecedente 4 (2+2); Consecuente 6 (3+3).

En las siguientes figuras resumimos lo antes expuesto y notamos de la siguiente forma:

- Secciones y Temas: Ubicado en la parte superior izquierda inicial de la partitura.
- Antecedente y consecuente: Ubicado en la parte central superior de la sección o tema y señalado en la parte inferior con un corchete horizontal ([)
- Inciso o Subfrase: Señalado en la parte superior con una ligadura de expresión y debajo de cada sistema con corchetes horizontales entrecortados, en la parte inferior.

The image displays two staves of musical notation for the Intro of 'Cantares del Alma'. The first staff is labeled 'INTRO' and the second staff is labeled '5'. Both staves are in 3/4 time and G major. The first staff is divided into two phrases: the first phrase is labeled 'Antecedente' and the second phrase is labeled 'Consecuente'. The second staff also shows two phrases, with the first labeled 'Antecedente' and the second labeled 'Consecuente'. Red arcs connect notes across phrases, and dashed lines indicate phrase boundaries. A red line at the bottom of each staff spans the entire length of the two phrases.

Figura 8. Antecedente y Consecuente del Intro de *Cantares del Alma*

The image displays two staves of musical notation for Tema A of 'Cantares del Alma'. The first staff is labeled 'A' and the second staff is labeled '15'. Both staves are in 3/4 time and G major. The first staff is divided into two phrases: the first phrase is labeled 'Antecedente' and the second phrase is labeled 'Consecuente'. The second staff also shows two phrases, with the first labeled 'Antecedente' and the second labeled 'Consecuente'. Red arcs connect notes across phrases, and dashed lines indicate phrase boundaries. A red line at the bottom of each staff spans the entire length of the two phrases.

Figura 9. Antecedente y Consecuente del Tema A de *Cantares del Alma*

The image displays two staves of musical notation in G major (one sharp). The top staff is labeled 'B' in a box and 'Antecedente' in a yellow box. It shows a melodic phrase starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, and finally a quarter note G4. The bottom staff is labeled 'Consecuente' in a yellow box. It starts with a measure rest, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, and finally a quarter note G4. Both phrases are marked with a red slur above the notes and a red bracket below the staff. A dashed line indicates the continuation of the phrase across the bar line. The number '33' is written at the beginning of the second staff.

Figura 10. Antecedente y Consecuente del Tema B de *Cantares del Alma*

2.2.3. Oración tipo SDRC

Según Martínez la oración tipo AABA (o C), guarda estrecha relación con el subtipo de oración SDRC (*statement – restatement – departure - conclusion*) propuesta formalmente por el teórico Everett. Estos subtipos de oración presentan balance y agrupamiento de igual extensión en los incisos, que Martínez nombra como: presentación y continuación; en el presente análisis se usa los términos: antecedente y consecuente, equivalentes a los de Martínez. (Martínez, 2012, p. 11).

La traducción al español de la oración tipo SDRC sería:

- Statement (S): Exposición
- Restatement (R): Reexposición
- Departure (D): Salida o Exposición'
- Conclusion (C): Conclusión

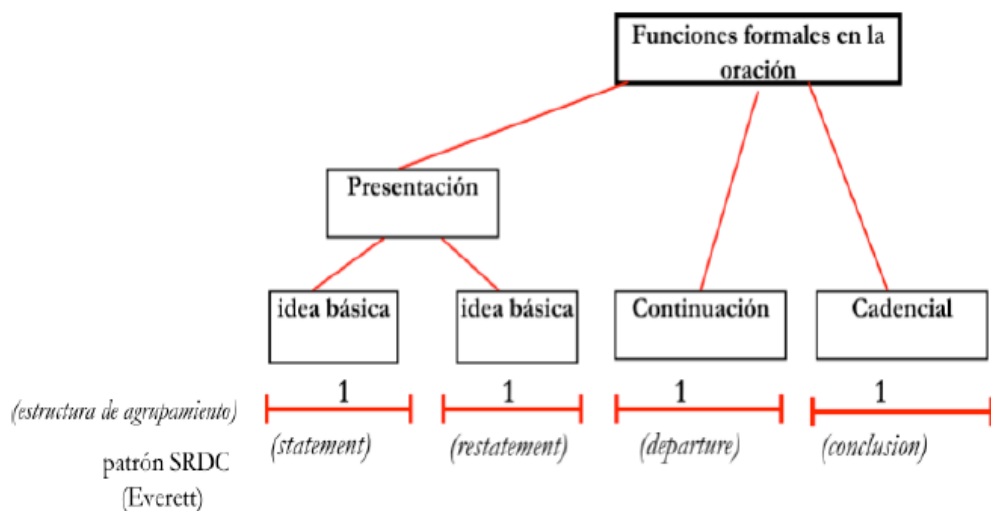


Figura 11. Oración SRDC. Tomado de Martínez, 2012, p. 12.

Presentación

idea básica **(S)** repetición **(R)**

F#m7 F° Em7 A13 F#m7 F° Em7 A13

Continuación

(D) **(C)**

F#m7(b5) B7 Em11 G#m7(b5) C#7(b9) A7

SC

Figura 12. Ejemplo oración tipo SRDC de la obra *Decarísimo* (Piazzolla). Tomado de Martínez, 2012, p. 12.

The image displays two staves of musical notation in 3/4 time, illustrating the SRDC prayer structure. The top staff, labeled 'Antecedente', begins with an 'INTRO' box. It contains two phrases: 'Statement (S)' and 'Restatement (R)', each marked with a red bracket and a red arc above the notes. The bottom staff, labeled 'Consecuente', starts at measure 5 and contains two phrases: 'Departure (D)' and 'Conclusion (C)', also marked with red brackets and red arcs above the notes.

Figura 13. Oración tipo SRDC en Cantares del Alma

2.2.4 Análisis Armónico

La obra es tonal funcional y gira entorno a la tonalidad de mi menor (Em), con una ligera modulación, característica del estilo, en el tema B compás 33, donde dirige la tonalidad hacia el relativo mayor o bIII de Em, en este caso sol mayor (G). La función del grado dominante prevalece en todo el tema y ayuda a resaltar la tonalidad y la modulación, además brinda resolución y balance al final de los incisos del antecedente y consecuente. Esta función está interpretada armónicamente por la guitarra tres (Gtr.3) y reiterada con notas del arpeggio interpretadas por el contrabajo (C.B).

4 Cantares Del Alma

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

C.B.

B 34 35 36 37 38

G D⁷ G B⁷ B⁷ E^m

Figura 14. Modulación a la tonalidad de Sol mayor (G).

4 Cantares Del Alma

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

C.B.

B 34 35 36 37 38

G D⁷ G B⁷ B⁷ E^m

Figura 15. Uso del grado dominante (V7).

En el tema A, el acorde del segundo compás (E^{dim}7), llama la atención, pero a su vez es el único compás donde se utiliza su particular sonido, por lo que se interpreta el uso de este acorde como un ornamento estilístico dentro de la obra y propio del compositor.

E^{dim}7

Figura 16. Acorde de E^{dim}7

A continuación se detalla la progresión armónica de la obra *Cantares del Alma*, notada funcionalmente con números romanos, junto a su respectivo cifrado americano.

Tabla 2. Progresión armónica y análisis funcional de la obra Cantares del Alma.

INTRO	Im - IVm - V7 - Im bVI - V7 - V7 - Im
	Em - Am - B7 - Em C - B7 - B7 - Em
A	Im - I°7 - V7 V7 - V7 - Im bIII - bVI - V7 V7 - V7 - Im
	// Em - E°7 - B7 B7 - B7 - Em G - C - B7 B7 - B7 - Em//
B	//Im - bIII - V7 - Im// I - V7 - I E7 - E7 - Im
	Em - G - B7 - Em G - D7 - G B7 - B7 - Em

2.2.5 Análisis melódico (Microforma)

2.2.5.1 Direccionalidad

Los incisos melódicos de un tema pueden tener distinta dirección:

- Ascendente: cuando el trazo melódico va de grava a agudo.
- Descendente: cuando el trazo melódico va de agudo a grave.
- Alterada: cuando el trazo va hacia arriba y hacia abajo.
- Horizontal: cuando predomina la estabilidad y la repetición en las notas de la melodía.

En la obra Cantares del Alma es interesante observar como la direccionalidad varía en la introducción:



Figura 17. Direccionalidad Ascendente



Figura 18. Direccionalidad Horizontal



Figura 19. Direccionalidad Descendente

2.2.5.2 Relación melodía-armonía e Inteválica

La relación entre la melodía y la armonía, de la obra Cantares del Alma, es relativamente sencilla, cimentada principalmente mediante arpeggios. Es decir que mientras la armonía marca un acorde, la melodía refleja los *chord tones*, o notas principales del acorde, que delinean el carácter o sonoridad del mismo (R, 3ra, 5ta, 7ma).

Figura 19. Relación melodía-armonía de Cantares del Alma

La interválica es la distancia que existe entre una nota y otra, produciendo distintas alturas. Los distintos intervalos producen *grados* que pueden ser *conjuntos* cuando la distancia entre notas no sobrepasa el intervalo de segunda, o *disjuntos* cuando son intervalos de tercera en adelante. (Espel, 2009, p. 54)

Se observa en la obra Cantares del Alma los distintos *grados*, como ejemplo tomamos los compases finales del tema :

Figura 20. Grado conjunto y disjunto.

2.2.5.3 Inicio y fin de frase

Para iniciar una frase melódica existen tres posibilidades:

- Tética: Cuando la melodía inicia en el primer tiempo del compás.
- Anacrúsica: Cuando la melodía comienza antes del primer tiempo del primer compás.
- Acéfala: Cuando inicia después del primer tiempo.

Para terminar una frase melódica existen dos posibilidades:

- Con terminación masculina: cuando la melodía concluye en el primer tiempo del último compás de la frase.
- Con terminación femenina: cuando la melodía concluye después del primer tiempo del último compás de la frase.

Se sintetizó los inicios y finales de frase en la siguiente tabla:

Tabla 3. Inicio y fin de frase de las secciones de Cantares Del Alma.

Cantares del Alma		Introducción		Tema A		Tema B	
		Inicio de Frase	Fin de Frase	Inicio de Frase	Fin de Frase	Inicio de Frase	Fin de Frase
Antecedente	Inciso1	Acéfala	Femenina	Tética	Femenina	Tética	Femenina
	Inciso2	Tética	Femenina	Acéfala	Femenina	Acéfala	Femenina
Consecuente	Inciso1	Tética	Femenina	Tética	Femenina	Tética	Femenina
	Inciso2	Tética	Masculina	Acéfala	Femenina	Acéfala	Femenina

2.2.6 Conclusiones

La obra Cantares del Alma presenta los siguientes elementos relevantes:

- Distribución y agrupación de incisos en el tema A en compases de tres, lo que resulta atípico en composiciones con el estilo de pasillo.
- Uso del acorde disminuido a modo de ornamento.
- La relación encontrada en Cantares del Alma, junto con el análisis formal de la oración de Alejandro Martínez, y el subtipo de oración SRDC; define, al menos en esta obra, la forma en que Carlos Bonilla compone sus melodías.
- La melodía resume los acordes a través de arpeggios, con direccionalidad, interválica e inicio y fin de frase diversos.

2.3 Análisis formal de la obra Beatriz

2.3.1 Descripción

La obra Beatriz es un pasillo ligero instrumental, dedicado a su esposa Beatriz Carrera. Es parte del repertorio que Bonilla dedica a su familia. Según René Bonilla, la melodía presenta subdivisión rítmica acelerada, haciendo referencia a la forma en que Carlos, su padre, veía a su madre Beatriz. Junto a Cantares del Alma, son consideradas “joyas melódicas”. (Guerrero Gutiérrez, 2010, pp. 29-28).

2.3.2 Macroforma

Con los términos detallados en la macroforma de la obra Cantares del Alma, se sintetizó los datos obtenidos del tema Beatriz, detallados en el siguiente cuadro:

Tabla 4. Macroforma de la obra Beatriz.

	Exposición				Re-exposición			
Tonalidad	Em (modulando en el Tema C a E)							
Métrica	$\frac{3}{4}$							
Duración	129 compases							
	<i>Tema A</i>	<i>Tema A'</i>	<i>Tema B</i>	<i>Tema C</i>	<i>Tema A</i>	<i>Tema A'</i>	<i>Tema B</i>	<i>Tema C</i>
Compases	16	16	16	16	Ídem	idem	idem	17
Antecedente (Inciso)	4+4	4+4	4+4	4+4	Ídem	idem	idem	4+4
Consecuente (Incisos)	4+4	4+4	4+4	4+4	Ídem	idem	idem	4+5
Simetría-Asimetría	Regular	Regular	Regular	Regular	Ídem	idem	idem	Irregular

2.3.4 Oración tipo SRDC en la obra Beatriz

Figura 21. Oración tipo SRDC de *Beatriz*

2.3.5 Análisis Armónico

Tabla 5. Progresión armónica y análisis funcional de la obra *Beatriz*.

EXPOSICIÓN	A	Antecedente	Inciso 1	Im - Im - Im - V7 V7 - V7 - V7 - Im
			Inciso 2	Em - Em - Em - B7 B7 - B7 - B7 - Em
		Consecuente	Inciso 1	Im - Im - V7del IVm - IVm IVm - bIII - V7 - Im
			Inciso 2	Em - Em - E7 - Am Am - G - B7 - Em
	A'	Antecedente	Inciso 1	ídem
			Inciso 2	ídem
		Consecuente	Inciso 1	ídem
			Inciso 2	ídem

EXPOSICIÓN	B	Antecedente	Inciso 1	V - I - I - I G - C - C - C
			Inciso 2	I - I - I - I C - C - C - C
		Consecuente	Inciso 1	V - V - V7 del IIIIm - Im G - G - B7 - Em
			Inciso 2	Im - Im - V7 - Im Em - Em - B7 - Em
	C	Antecedente	Inciso 1	V7 - V7 - V7 - I B7 - B7 - B7 - E
			Inciso 2	V7 - V7 - V7 - I B7 - B7 - B7 - E
		Consecuente	Inciso 1	IV - I - V7 - I E - A - B7 - E
			Inciso 2	IV - I - V7 - I E - A - B7 - E
RE-EXPOSICIÓN	A	Ídem		
	A'	Ídem		
	B	Ídem		
	C	Ídem		

2.4 Análisis formal de la obra Atahualpa

2.4.1 Descripción

La obra Atahualpa es un yumbo, ritmo originario del Ecuador, cuya melodía pentafónica denota claramente el sentido e identidad incaica del compositor. Según Bonilla, la obra Atahualpa fue creada alrededor del año 1943, mientras estudiaba guitarra. Constituye uno de los temas más representativos del compositor quiteño, obra nacionalista e indigenista por excelencia, y por la cual, perdura el recuerdo y nombre de Carlos Bonilla Chávez. (Guerrero Gutiérrez, 2010, pp. 25-26).

2.4.2 Macroforma

Con los términos detallados en la macroforma de la obra Cantares del Alma, se sintetizó los datos obtenidos del tema Atahualpa y se los detalla en la siguiente tabla:

Tabla 6. Macroforma del tema Atahualpa.

	Exposición				Reexposición	
Tonalidad	Em					
Métrica	6/8					
Duración	129 compases					
	<i>Introducción</i>	<i>Tema A</i>	<i>Introducción</i>	<i>Tema B</i>	<i>Introducción</i>	<i>Tema B</i>
Compases	14	14	12	12	Ídem	idem
Antecedente (Inciso)	2+3+4	3+4	3+3	3+3	Ídem	idem
Consecuente (Incisos)	2+3	3+4	3+3	3+3	Ídem	idem
Simetría-Asimetría	Irregular	Irregular	Regular	Regular	Ídem	idem

2.4.3 Análisis armónico

Tabla 7. Progresión armónica y análisis funcional de la obra Atahualpa.

INTRO	Im6 – Im6 – Vm – Im – Vm – Im – Vm – Im – Vm – Im Im – Im – Vm – Vm
	Em6 – Em6 - Bm - Em- Bm – Em – Bm – Em-Bm - Em-Em-Em - Bm-Bm
A	bIII – bIII – Im - bIII – bIII – Im //bVI – bIII – IVm – Im//
	G – G – Em - G – G – Em //C – G – Am – Em//
B	Im – Im – Im – Im – bVI – I7 IVm – Im – IVm – bVI - IVm – Im
	Em – Em – Em – Em – C – E7 Am – Em – Am – C – Am – Em

2.5 Análisis funcional-instrumental de las transcripciones

Mediante la observación de las partituras previamente transcritas, junto a la comparación entre sí de las mismas, se definió puntos clave y específicos para el entendimiento funcional de cada instrumento dentro las obras analizadas. Cabe recalcar, que para definir de manera más clara y encontrar elementos en común, se sumó una obra al análisis, llamada *Indiecito Otavaleño*, de la autoría de Bonilla y que comparte espacio en el mismo disco de las obras analizadas propuestas en el título de la presente investigación.

Los elementos encontrados en las obras son los siguientes:

- Melodía principal interpretada por la guitarra uno (Gtr 1) en todas las obras.

Compositor: Carlos Bonilla Chávez
Transcripción: Andrés Tipán

♩ = 90

piz.

p

p

tambora

BMIN

Melodía Principal

Guitarra 1

Guitarra 2

Figura 22. Melodía principal de Atahualpa en la Guitarra 1.

Vivace

Melodía Principal

Guitarra 1

Guitarra 2

E_m

B7

E_m

Figura 23. Melodía principal de Beatriz en la Guitarra 1.

2

Melodía Principal

Gtr. 1

Gtr. 2

f

B7

B7

p

Figura 24. Melodía principal de Cantares del alma en la Guitarra 1.

Melodía Principal

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

21

Figura 25. Melodía principal de Indiecito Otavaleño en la Guitarra 1.

- La guitarra dos realiza contracantos o contramelodías.
- La guitarra tres es el soporte armónico (acordes) y rítmico de todas las obras.

Figure 26 shows a musical score for three guitars. The top staff (Cl. Gtr. 1) and the middle staff (Cl. Gtr. 2) contain melodic lines with various ornaments and slurs, labeled 'Contramelodía'. The bottom staff (Cl. Gtr. 3) provides harmonic and rhythmic support with chords C, E7, and Am. The score is in 2/4 time and starts at measure 21.

Figura 26. Contramelodía en la Gtr. 2, soporte armónico-rítmico Gtr. 3 en *Indiecito Otavaleño*.

Figure 27 shows a musical score for two guitars. The top staff (Guitar 2) contains a melodic line with various ornaments and slurs, labeled 'Contramelodía'. The bottom staff (Guitar 3) provides harmonic and rhythmic support with chords Em, Am, and B7. The score is in 3/4 time.

Figura 27. Contramelodía en la Gtr. 2, soporte armónico-rítmico Gtr. 3 en *Cantares del Alma*.

Figure 28 shows a musical score for two guitars. The top staff (Guitarra 2) contains a melodic line with various ornaments and slurs, labeled 'Contramelodías'. The bottom staff (Guitarra 3) provides harmonic and rhythmic support with chords EMIN, BMIN, and EMIN, including a 'PALM MUTE' instruction. The score is in 6/8 time and includes dynamic markings like *sfz*, *p*, and *mf*.

Figura 28. Contramelodía en la Gtr. 2, soporte armónico-rítmico Gtr. 3 en *Atahualpa*.

The image shows a musical score for guitar with three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The middle staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The middle staff is labeled 'Contramelodías' and the bottom staff is labeled 'Soporte armónico-rítmico'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords.

Figura 29. Contramelodía en la Gtr. 2, soporte armónico-rítmico Gtr. 3 en *Beatriz*.

- El contrabajo cumple una función bastante común en su tipo, delinea armónicamente la forma de los temas y rítmicamente acentúa los tiempos característicos del estilo de la obra.

The image shows a musical score for Acoustic Bass in a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score is labeled 'Acoustic Bass' and 'Contrabajo'. It features a series of notes and rests, with a red line indicating a specific rhythmic or harmonic structure.

Figura 30. Función del contrabajo en *Atahualpa*

The image shows a musical score for Acoustic Bass in a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score is labeled 'Acoustic Bass' and 'Contrabajo'. It features a series of notes and rests, with a red line indicating a specific rhythmic or harmonic structure.

Figura 31. Función del contrabajo en *Indiecito Otavaleño*

The image shows a musical score for ContraBass in a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score is labeled 'ContraBass' and 'Contrabajo'. It features a series of notes and rests, with a red line indicating a specific rhythmic or harmonic structure. The dynamic marking 'mf' is visible at the beginning.

Figura 32. Función del contrabajo en *Cantares del Alma*

Capítulo III: Arreglo y composición de obras

3.1 Arreglo de la obra *Cantares del Alma*

Para el arreglo de esta obra se tomó los conceptos de funcionalidad instrumental vistos en el anterior capítulo. Se procuró mantener el estilo de pasillo reflejado melódico, armónico y rítmicamente en su interpretación, su esquema permanece igual a la obra original.

3.1.1 Estructura instrumental

La guitarra uno lleva la melodía principal, las guitarras dos armoniza mediante intervalos de terceras y sextas diatónicas principalmente, mientras que la guitarra tres armoniza la melodía por medio del intervalo de octava, de la misma forma en diferentes pasajes de la obra, estas guitarras realizan contramelodías. La guitarra cuatro define el género rítmica y armónicamente en todo la obra.

Moderato (♩ = c. 100)

Compositor: Carlos Borilla Chávez
Arreglo: Andrés Tipán Cueva

Classical Guitar 1: *mf*

Classical Guitar 2: *mf*

Classical Guitar 3: *mf*

Classical Guitar 4: *mf*

Chords: Em, Am, B7, C, B7, B7, Em

Figura 33. Función de cada instrumento en el arreglo de *Cantares del Alma*.

3.1.2 Articulación y dinámicas

Cada melodía y contramelodía de la obra posee un sentido articular y dinámico específico, contrastando partes importantes dentro de ella, brindando intención e interés en el arreglo.

Figura 34. Articulación y dinámica en el arreglo de *Cantares del Alma*.

3.1.3 Guitarra Cuatro

La guitarra cuatro cumple un papel fundamental dentro del cuarteto, ya que brinda el soporte armónico, es decir que marca los acordes de la obra, y a su vez es la base rítmica de la misma, marcando el compás y las notas graves entre cada acorde. Su sonoridad está construida a base de notas del arpeggio principalmente.

Figura 35. Guitarra cuatro en *Cantares del Alma*.

3.1.4 Apoyaturas y notas de adorno

Es bastante común el uso de apoyaturas y ornamentos melódicos para resaltar y/o embellecer la obra. En el arreglo se hace uso de estos recursos en las tres guitarras.

Figura 36. Apoyaturas y ornamentos melódicos en *Cantares del Alma*.

3.1.5 Contramelodías

Se hizo uso de contramelodías o contrapuntos en diversos pasajes de la obra. El más común y presente es el que se construyó a manera de bloque, es decir nota contra nota o también conocido como contrapunto de primera especie, evidente en la introducción de la obra.

The image shows a musical score for three classical guitars. The top staff is labeled 'Classical Guitar 1', the middle 'Classical Guitar 2', and the bottom 'Classical Guitar 3'. The music is in 3/4 time and G major. A blue box highlights a section of the score where the three guitars play in a first-species counterpoint style, with notes moving in opposite directions (one up, one down) in a block-like fashion. The dynamic marking 'mf' is present in each staff.

Figura 37. Contrapunto de primera especie en *Cantares del Alma*.

- Movimiento contrario: Si la melodía presenta intervallos ascendentes, la respuesta melódica será con intervallos descendentes.

The image shows a musical score with four staves. A blue box highlights a section where the top staff has an ascending melodic line while the lower staves have descending lines, illustrating contrary motion. The dynamic marking 'mf' is visible in the first staff.

Figura 38. Movimiento contrario.

- Contraste melódico-rítmico: Si la melodía principal presenta densidad rítmica leve o moderada, su respuesta (contramelodía) será con densidad rítmica acelerada, o viceversa.

The image shows a musical score for three classical guitars. The top staff is labeled 'Intro'. The music is in 3/4 time and G major. Red curved lines are drawn over the notes in all three staves, highlighting the melodic and rhythmic contrast between the parts. The dynamic markings 'mf' and 'p' are visible.

Figura 39. Contraste melódico-rítmico.

3.2 Arreglo de la obra Atahualpa

En este arreglo se utilizó elementos técnicos distintos a la obra anterior, sin embargo la estructura instrumental es la misma, se tiene una guitarra principal tocando la melodía, mientras que las otras guitarras responden con contracantos o con ostinatos rítmicos.

3.2.1 Uso de armónicos.

En la introducción de la obra se utilizó armónicos naturales de la guitarra, más *pizzicato*, para interpretar la melodía principal que está compuesta a base de la escala pentafónica de mi menor, lo que nos da apertura a rearmar con esta misma escala y con armónicos la guitarra dos.

The image shows a musical score for two guitars. Guitara 1 (top staff) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It features a melody with natural harmonics (indicated by small circles above notes) and pizzicato (pizz.) markings. Guitara 2 (bottom staff) is in bass clef and provides a rhythmic accompaniment with a 'tambora' effect, indicated by a bracketed group of notes. Dynamic markings include *p*, *f*, and *mf*. The score is credited to 'Arreglo: Andrés Lipan'.

Figura 40. Melodía y armonización con armónicos y *pizzicatos*.

3.2.2 Nota pedal

En la guitarra tres se hace uso de una nota pedal con la nota mi en la sección de introducción. Esta nota genera un sentido rítmico, ya que marca el ritmo base del yumbo.

The image shows a musical score for a guitar part in bass clef. It features a pedal point on the note 'mi' (E) in the bass clef, which is repeated throughout the section. The score includes a pizzicato (pizz.) marking and dynamic markings like *p*.

Figura 41. Nota pedal.

3.2.3 Guitarra cuatro

Lo llamativo de este arreglo está principalmente en la guitarra cuatro, donde se utiliza al instrumento como una extensión melódica y rítmica de la obra, sin rasgar acordes en la introducción y en el tema A. Sus melodías están construidas a base de ostinatos.



Figura 42. Ostinato en la guitarra cuatro.

3.2.4 Acordes con tensiones

Para añadir color a la obra y a sus pasajes, se utilizó acordes menores con tensiones en su nota más aguda principalmente, entre las cuales nombramos: 7ma, 6ta, 11na.

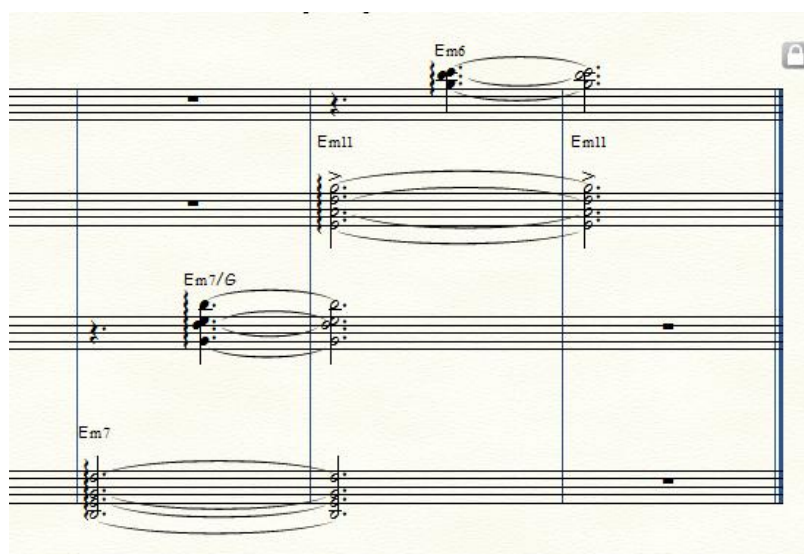


Figura 43. Acorde menor con su respectiva tensión

3.2.5 Melodía armonizada

Para preservar el carácter tradicional de la obra, se armonizó la melodía principal por medio de intervalos de 3ras y 4tas, con el uso auditivo correcto para cada nota. Esto a su vez es, dobla la melodía y la re expone mediante un intervalo de 8va, en la guitarra dos, dando así realce, textura y profundidad a la melodía y al tema.



Figura 44. Melodía armonizada por 3ras y 4tas.

3.3 Composición de la obra inédita Vibraciones

La obra compuesto contiene elementos musicales analizados en las obras de Carlos Bonilla, sin embargo el tratamiento orquestal que se le dio se aleja de lo tradicional. Tiene como nombre *Vibraciones*, su métrica corresponde al compás de $\frac{3}{4}$ con un cambio a $\frac{6}{8}$ y su esquema está compuesto por una Introducción, tema A, tema B, tema A', Intro' y finaliza con el tema B'.

3.3.1 Armonía

La estructura armónica del tema no corresponde al tradicional método tonal funcional, sino más bien fue compuesta en base a sistemas compositivos de estilo contemporáneo, como *driven hármony*, donde se construye el acorde tomando como tensión disponible notas clave de la melodía, siendo esta a su vez, la *top note* del acorde.



Figura 45. Uso de *Driven Harmony*

Como se ve en la figura la anterior, cada sistema contiene melodías y acordes para cada guitarra con el siguiente orden: Guitarra 1, Guitarra 2, Guitarra 3, Guitarra 4. El uso de la técnica de *Driven Harmony*, se evidencia en la Guitarra 1, donde la nota Re es a su vez la *top note* y tensión disponible del acorde de Fmaj13 escrito en la Guitarra 3.

En resumen la estructura armónica de la obra no refleja una distribución simétrica ni tonal, tampoco complejidad o virtuosismo para el instrumentista, sino más bien fue compuesta, en inicio, en base a la melodía de la obra para luego agregar color y variedad sonora a la composición final.

3.3.2 Melodía

La melodía de la introducción y del tema A, poseen elementos de síncopa, es decir que prolongamos la duración de una nota desde un tiempo débil hacia un tiempo fuerte, o a su vez iniciamos la melodía en un tiempo débil, generando así acentuaciones inesperadas y alteraciones rítmicas en el compás.



Figura 46. Uso de síncopa en la melodía.

A pesar de que el tema B posee los mismos principios melódicos del uso de la síncopa, el tratamiento que se le dio fue muy distinto. En base a frases melódicas bien definidas, se distribuyó el motivo principal con diferentes posibilidades tímbricas, de registro, articulares y de tiempo, generando un llamativo color dentro del conjunto instrumental.

Figura 47. Tema B con el uso particular de la melodía principal.

3.3.3 Armonización

En toda la obra se utilizó distintas posibilidades de armonización entre las cuales nombramos:

- Armonización cuartal en bloque: Tomando el recurso de armonización en bloque (nota contra nota), de las obras analizadas de Carlos Bonilla, se añadió armonización cuartal, es decir que la bajo la melodía principal

interpretada por la guitarra 1, las otras guitarras armonizan dicha melodía con intervalos de 4tas.

The image shows a musical score for four guitars. The first staff (Cl. Gtr. I) has a blue box around the first four measures. The second staff (Cl. Gtr. II) has a blue box around the first four measures. The third staff (Cl. Gtr. III) has a blue box around the first four measures. The fourth staff (Cl. Gtr. IV) has a blue box around the first four measures. Chords Dmin¹¹, Fmaj¹³, Dmin¹¹, and B7sus⁴ are indicated below the staves. Dynamics include mf and p.

Figura 48. Armonización cuartal en bloque.

- Armonización melódica más pentafonía: El tema A', se armonizó la melodía principal con intervalos de 3ras y 4tas, al estilo tradicional de la música ecuatoriana y por supuesto de Carlos Bonilla. A su vez las guitarras 2 y 3, realizan contramelodías con notas correspondientes a la escala pentafónica junto al ritmo típico del yumbo, todo esto sumado al uso de adornos melódicos (apoyaturas), dan como resultado un sonido más tradicional, contrario al inicio de la obra.

The image shows a musical score for Cl. Gtr. I. A blue box highlights the first four measures. The score is in treble clef and 6/8 time. Dynamics include mf.

Figura 49. Armonización melódica.

The image shows a musical score for Cl. Gtr. II and Cl. Gtr. III. A blue box highlights the first four measures of Cl. Gtr. II. A red box highlights the last two measures of Cl. Gtr. III. Dynamics include f and PIZZ. Chord B7sus⁴ is indicated below the staves.

Figura 50. Contra-melodías con el uso de la escala pentafónica y apoyaturas.

- Armonización en bloque octavada más contramelodías: En el Intro´ de la obra, se armonizó la melodía principal con intervalos de 8va, al estilo de Carlos Bonilla. A su vez la guitarras 3, realiza contramelodías con una variación del motivo principal de la introducción de la obra *Cantares del Alma*.

Figura 51. Armonización en bloque con intervalos de 8va.

Figura 52. Comparación del motivo principal de *Cantares del Alma* y variación su variación en la obra *Vibraciones*.

3.3.4 Rol instrumental y Tambora junto a acordes con tensión

Al igual que el conjunto instrumental de Carlos Bonilla, en la obra *Vibraciones* se emplea el mismo concepto analizado en las obras del compositor. Se tiene una guitarra principal (guitarra 1) interpretando la melodía principal de la obra, mientras que las guitarras 2 y 3 armonizan la melodía principal o la acompañan con contramelodías, y por supuesto se tiene a la guitarra 4 brindando el soporte armónico y rítmico al cuarteto. Se evidencia este rol instrumental en la siguiente figura:

Figura 52. Rol instrumental en la obra *Vibraciones*.

El uso de la tambora como elemento técnico-musical característico de Bonilla, observado principalmente en la obra *Atahualpa*, fue añadido a la obra inédita junto a acordes con tensión disponible, para cada guitarra.

Figura 53. Uso de tambora.

3.3.5 Grabación de las obras

Los dos arreglos y la composición inédita fueron, profesionalmente, grabados en un estudio de la ciudad de Quito en una sola sesión, donde estuvieron presentes los músicos, el productor e ingeniero de sonido, y el director del ensamble, en este caso el mismo compositor y arreglista de las obras.

La posproducción de los obras, con procesos que comprenden la mezcla y masterización final, se realizó conjuntamente con el compositor y el productor encargado en el proceso de producción y grabación de las obras.

CONCLUSIONES

La obra de Carlos Bonilla refleja dos corrientes claramente marcadas, el nacionalismo indígena y el mestizaje. En el nacionalismo indígena el autor refleja una visible herencia cultural, principalmente andina, que Bonilla idolatraba y le era causa de orgulloso y de la cual, según las mismas palabras del autor, recibía influencia a la hora de componer. Por otro lado está la corriente compositiva de corte mestiza, donde el repertorio de Bonilla cubre el mayor número de composiciones, ligadas principalmente al estilo de pasillo, que tan popular eran en durante esa época y que se constituyen como imprescindibles dentro del repertorio nacional hasta el día de hoy.

Las obras analizadas pertenecen a las dos corrientes nombradas anteriormente y fueron elegidas precisamente por esto y por tratarse de obras muy representativas del compositor Carlos Bonilla y populares dentro de música nacional del Ecuador y sus oyentes.

Se evidencia dentro de sus obras la tendencia compositiva de la época, es decir el uso convencional de elementos musicales, tanto en forma como en estilo.

El uso de la pentafonía para la construcción de melodías no es exclusiva de compositor, sin embargo el uso de esta escala, como rasgo de identidad y de valoración personal de la cultura indígena heredada es un rasgo primordial de Carlos Bonilla.

Dentro del formato instrumental para la interpretación de las obras analizadas, se definió el rol que cumple cada instrumento, siendo esta una constante en el conjunto de Carlos Bonilla, a más del uso de la guitarra como instrumento preferido del compositor para la ejecución sus obras o arreglos.

RECOMENDACIONES

Para el arreglo de un conjunto instrumental, se recomienda, inicialmente, mantener la función de cada instrumento, en este caso de las guitarras. Posteriormente el rol puede variar inteligentemente, es decir rotar la función de cada instrumento, o darle un tratamiento distinto.

El uso de la escala pentafónica para la construcción de melodías sirve para enmarcarse dentro de un estilo, sin embargo se puede hacer un uso distinto de esta escala al que tradicionalmente se sabe que funciona. Armónicamente es una escala que puede ser muy bien aprovechada en búsqueda de color y nuevas sonoridades.

Se recomienda explorar e investigar mucho más la música nacional heredada tradicionalmente, intentando llevarla a un plano más académico y que este a su vez aporte al desarrollo de música popular, formalizando métodos, estilos, manuales de ejecución, etc.

REFERENCIAS

- Adler, S. (2002). *The Study of Orchestration*. New York: W.W. Norton & Company, Inc.
- Espel, G. (2009). *Escuchar y escribir música popular: Escritos sobre forma, diseño y técnicas en composición*. Buenos Aires: Melos.
- FEMAS. (Marzo de 2012). *La Vihuela de Quito: Una Reliquia Musical*. Obtenido de <http://2013.femas.es/programacion/la-vihuela-de-quito-una-reliquia-musical-5/index.html>
- FONSAL. (2010). *Carlos Bonilla Chávez: Mil años de música*. Quito, Ecuador. Obtenido de Discografía:
file:///C:/Users/hp/Desktop/Bonilla%20DVD%20Final/CARLOS_BONILLA_FINAL/publicaciones.html#gu
- Guerrero Gutiérrez, P. (2010). *Carlos Bonilla Chávez, Mil Años de Música*. Quito: Fonsal.
- Guerrero Gutiérrez, P., & Mullo, J. (2005). *El pasillo en Quito*. Quito: Fonsal.
- Guevara, G. (1992). *Vamos a cantar*. Quito: El Conejo.
- Martínez, A. (2012). *El análisis formal de música popular*. Argentina.
- Mullo, J. (2009). *Música Patrimonial del Ecuador*. Quito: Fondo Editorial: Ministerio de Cultura.
- OCAS. (7 de Marzo de 2012). *Vínculos, OCAS*. Obtenido de <https://ocasvinculos.wordpress.com/2012/03/07/dia-9o-26-de-febrero-en-quito-esto-se-termina/>
- OXFORD. (2008). *Oxford Living Dictionaries*. Obtenido de <https://techlandia.com/13080040/como-citar-un-diccionario-en-linea-en-formato-apa>

Salgado, L. H. (1952). *Música vernácula ecuatoriana*. *Revista Opus*.

Stornaiolo, B. (8 de Junio de 1987). Carlos Bonilla Chávez: un gran de la música. *Últimas Noticias*, pág. 38.

Wong, K. (2013). *La Música Nacional: Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: CCE.

Anexos

Anexo 1: Transcripción de la obra Cantares del Alma

Cantares Del Alma

Pasillo Ecuatoriano

Compositor: Carlos Bonilla Chávez

Transcripción: Andrés Tipán Cueva

Score

Allegro (M.M. ♩ = c. 115)

INTRO

This system contains the first four measures of the piece. It features four staves: Guitar 1, Guitar 2, Guitar 3, and ContraBass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is in a Pasillo Ecuatoriano style. Chords are indicated as Em, Am, B7, and Em. The dynamic marking is *mf*. The first measure is marked with a box labeled 'INTRO'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks like accents and slurs.

This system contains measures 5 through 8. It features four staves: Gtr. 1, Gtr. 2, Gtr. 3, and C.B. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Chords are indicated as C, B7, B7, and Em. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks like accents and slurs. A measure rest is present in the final measure of this system.

A

Musical score for measures 1-4. The score is for four parts: Gtr. 1, Gtr. 2, Gtr. 3, and C.B. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 1 starts with a box labeled 'A'. Dynamics include *f* and *p*. Chords are Em, E dim7, B7, and B7. There are accents (>) over notes in measures 1 and 2.

Musical score for measures 5-8. The score is for four parts: Gtr. 1, Gtr. 2, Gtr. 3, and C.B. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 5 starts with a measure rest. Dynamics include *f*. Chords are B7, Em, G, and C. There are accents (>) over notes in measures 5 and 6.

Musical score for measures 9-12. The score is for four parts: Gtr. 1, Gtr. 2, Gtr. 3, and C.B. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 9 starts with a measure rest. Dynamics include *p*. Chords are B7, B7, B7, and Em. There are accents (>) over notes in measures 9 and 10.

INTRO

Gtr. 1 *mf*

Gtr. 2 *mf* Em Am B7

Gtr. 3 *mf*

C.B. *mf*

Gtr. 1 *p*

Gtr. 2 *mp* C B7 B7

Gtr. 3 *mp*

C.B. *p*

B

Gtr. 1 *f*

Gtr. 2 *f* o B7

Gtr. 3 *f* Em

C.B. *f*

C

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

C.B.

p

f

D7

B7

Em

G

Anexo 2: Transcripción de la obra Atahualpa

ATAHUALPA

Yumbo

Compositor: Carlos Bonilla Chávez
Transcripción: Andrés Tipán

Score

♩ = 90

Guitarra 1

Guitarra 2

Guitarra 3

Acoustic Bass

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

A.B.

Chord diagrams: EMIN⁶, BMIN (PALM MUTE), EMIN, BMIN, EMIN, BMIN, EMIN, BMIN, 6

ATAHUALPA

17

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

A.B.

EMIN 6 6 EMIN C 6 AMIN EMIN

25

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

A.B.

pizz. *p* *mf*

pizz. *p* *mf*

C 6 AMIN EMIN BMIN BMIN BMIN EMIN

ATAHUALPA

33

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

A.B.

mf *f* *ff* *p* *mf*

mf *f* *ff* *p* *mf*

BMIN EMIN BMIN EMIN EMIN EMIN BMIN BMIN

mf *p* *mf* *f* *sfz* *p*

mf

41

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

A.B.

mf *f*

mf *f*

EMIN EMIN EMIN EMIN C E7

f

ATAHUALPA

47

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

A.B.

AMIN EMIN AMIN C AMIN

EMIN

f f

pizz.

53

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

A.B.

BMIN (PALM MUTE) BMIN EMIN BMIN EMIN BMIN EMIN6

p mf sfz p

mf

pizz.

Anexo 3: Transcripción de la obra Beatriz

Score

Beatriz
Pasillo Ecuatoriano

Compositor: Carlos Bonilla Chávez
Transcripción: Andrés Tipán Cueva

A *Vivace*

The musical score is presented in two systems. The first system includes three staves labeled 'Guitarra 1', 'Guitarra 2', and 'Guitarra 3'. The second system includes three staves labeled 'Gtr. 1', 'Gtr. 2', and 'Gtr. 3'. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first system starts with a box labeled 'A' and the tempo marking 'Vivace'. Chord markings 'Em' and 'B7' are visible in the first system. The second system starts with a measure number '9' and includes chord markings 'Em', 'E7', 'Am', 'G', 'B7', and 'Em'. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as accents and slurs.

A

Gr. 1

Gr. 2

Gr. 3

Em B7 Em

25

Gr. 1

Gr. 2

Gr. 3

Em E7 Am G B7 Em

B

Beatriz

pizz.

Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3

con brio

41

Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3

G B7 Em B7 Em

C

Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3

B7 B9 B7 B9 B7 B9 E B7 B9 B7 B9 B7 B9 E

The musical score is arranged in two systems, each with three staves labeled Gtr. 1, Gtr. 2, and Gtr. 3. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Measure 57 is marked with a '57' and a 'V' (Vibrato) symbol. Chords are indicated above the staves: A, E, B, E, A in the first system; and E, B7, E, E, A in the second system. The Gtr. 1 part features melodic lines with slurs and vibrato. The Gtr. 2 part provides harmonic support with chords and some melodic movement. The Gtr. 3 part plays a rhythmic accompaniment with chords and vibrato. A double bar line with first and second endings is present at the end of the second system.

Anexo 4: Transcripción de la obra Indiecito Otavaleño

Score

Indiecito Otavaleño

Sanjuanito

Carlos Bonilla Chávez
Andrés Tipán Cueva

Classical Guitar 1

Classical Guitar 2

Classical Guitar 3

Acoustic Bass

Classical Guitar 1

Classical Guitar 2

Classical Guitar 3

Acoustic Bass

Asus4

Asus2

subito *p*

subito *p*

mp

Am

7

sfz

C

E7

Am

E7

Am

A.B.

12

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

A.B.

19

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

A.B.

Indiecito Otavaleño

24

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

A.B.

Am C E7 Am E7 Am

30

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

A.B.

Am A7 Dm Am A7

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

A.B.

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

A.B.

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 3

A.B.

Anexo 5: Arreglo de la obra Cantares del Alma

CANTARES DEL ALMA Pasillo

Score

Compositor: Carlos Bonilla Chávez
Arreglo: Andrés Tipán Cueva

Moderato (♩ = c. 100)

Intro

Classical Guitar 1
Classical Guitar 2
Classical Guitar 3
Classical Guitar 4

mf *mf* *mf* *mf* *p* *p* *p* *f*

Em Am B7 Em Am B7 B7 Em

mf *Bajo siempre muteado* *p*

Detailed description: This section is the 'Intro' of the piece. It consists of four staves for Classical Guitars 1, 2, 3, and 4. The music is in 3/4 time and G major. Guitars 1 and 2 play a melodic line with accents, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and ending with a piano (*p*) dynamic. Guitars 3 and 4 provide harmonic support with chords and a rhythmic pattern. Chords are indicated as Em, Am, B7, and B7. The bass line in guitar 4 is marked 'Bajo siempre muteado' (bass always muted) and starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, ending with a piano (*p*) dynamic.

A

Cl. Gtr. 1
Cl. Gtr. 2
Cl. Gtr. 3
Cl. Gtr. 4

f *p* *f* *f* *f*

f *p* *f* *f* *f*

subito p *f* *p* *f* *f*

Em E dim7 B7 B7 B7 Em

f *p* *f*

Detailed description: This section is labeled 'A'. It consists of four staves for Classical Guitars 1, 2, 3, and 4. The music is in 3/4 time and G major. Guitars 1 and 2 play a melodic line with accents, starting with a forte (*f*) dynamic and ending with a forte (*f*) dynamic. Guitars 3 and 4 provide harmonic support with chords and a rhythmic pattern. Chords are indicated as Em, E dim7, B7, B7, B7, and Em. The bass line in guitar 4 starts with a forte (*f*) dynamic, has a *subito p* (suddenly piano) marking, and ends with a forte (*f*) dynamic.

CANTARES DEL ALMA

2

Musical score for measures 15-20. The score is for four guitar parts (Cl. Gtr. 1-4) in a key of G major. Measure 15 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff (Cl. Gtr. 1) has a measure rest followed by a melodic line starting in measure 16. The second staff (Cl. Gtr. 2) follows a similar pattern. The third staff (Cl. Gtr. 3) has a melodic line with a dynamic marking of *p* in measure 19 and *f* in measure 20. The fourth staff (Cl. Gtr. 4) provides a bass line with chords G, C, B7, B7, B7, and Em. Dynamic markings include *p* in measures 19 and 20.

Musical score for measures 21-26, labeled as an "Intro". The score is for four guitar parts (Cl. Gtr. 1-4) in a key of G major. Measure 21 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff (Cl. Gtr. 1) has a melodic line with a dynamic marking of *mf* and a *p* marking at the end. The second staff (Cl. Gtr. 2) has a melodic line with a *p* marking at the end. The third staff (Cl. Gtr. 3) has a melodic line with a *subito p* marking in measure 21, *mf* in measure 22, and *pizz.* markings in measures 23 and 25. The fourth staff (Cl. Gtr. 4) provides a bass line with chords Em, Am, B7, Em, Am, B7, B7, and Em. Dynamic markings include *mf* in measure 21 and *p* in measure 26.

CANTARES DEL ALMA

B

Cl. Gtr. 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 1-6. Dynamics: *f*. Chord symbols: IV, IV, IV, IV, IV, IV. Includes a box labeled 'B' above the first measure.

Cl. Gtr. 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 1-6. Dynamics: *f*. Includes *pizz.* markings in measures 2 and 5. Chord symbols: V, V, V, V, V, V. A dashed line is present in measures 2 and 5.

Cl. Gtr. 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 1-6. Dynamics: *mf*. Chord symbols: IV, IV, IV, IV, IV, IV.

Cl. Gtr. 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 1-6. Dynamics: *f*. Chord symbols: G, B7, Em, G, B7, Em.

Cl. Gtr. 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 7-12. Dynamics: *f*.

Cl. Gtr. 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 7-12. Dynamics: *f*.

Cl. Gtr. 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 7-12. Dynamics: *f*.

Cl. Gtr. 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 7-12. Chord symbols: G, D7, G, B7, B7, Em.

CANTARES DEL ALMA

4

Musical score for measures 43-48. The score is for four guitar parts (Cl. Gtr. 1-4) in a key of G major. Measure 43 starts with a treble clef and a sharp sign. Chords are indicated below the staff: G, D7, G, B7, B7, Em. The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents.

Musical score for measures 49-54, starting with an 'Intro' box above measure 49. The score is for four guitar parts (Cl. Gtr. 1-4) in a key of G major. Dynamics include *mf*, *subito p*, and *p*. Chords are indicated below the staff: Em, Am, B7, Em, Am, B7, B7, Em. The notation includes various rhythmic values, slurs, accents, and 'pizz.' markings.

CANTARES DEL ALMA

B

Cl. Gtr. 1
f

Cl. Gtr. 2
f
pizz.

Cl. Gtr. 3
mf

Cl. Gtr. 4
f
G B7 Em G B7 Em

65

Cl. Gtr. 1
rit.

Cl. Gtr. 2
rit.
p
Em7

Cl. Gtr. 3
p

Cl. Gtr. 4
rit.
D7 G B7 B7 Em
p

Anexo 6: Arreglo de la obra Atahualpa

ATAHUALPA
Yumbo

Compositor: Carlos Bonilla Chávez
Arreglo: Andrés Tipán

Score $\text{♩} = 90$

The score is written for four guitar parts and four guitar tracks. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 6/8. The tempo is marked as $\text{♩} = 90$. The score begins with an **Intro** section.
Guitarra 1: Starts with a rest, then plays a melodic line starting in the second measure with a *p* dynamic, moving to *mf* later.
Guitarra 2: Features a **Em11 tambora** chord in the first measure, marked *p*, which transitions to a *f* dynamic. It then plays a melodic line with *pizz.* and *p* dynamics.
Guitarra 3: Starts with an *mf* dynamic, playing a chord with **Em6** indicated. It then plays a melodic line with *pizz.* and *p* dynamics.
Guitarra 4: Starts with an *mf* dynamic, playing a chord with **Em7** indicated. It then plays a melodic line with *pizz.* and *p* dynamics.
Gtr. 1: Plays a melodic line starting in the second measure with a *p* dynamic, moving to *mf* and including trills (*tr*).
Gtr. 2: Plays a melodic line starting in the second measure with an **EMIN** chord, moving to *mf* and including trills (*tr*).
Gtr. 3: Plays a chordal accompaniment with **EMIN** and **BMIN** chords, marked *sfz*.
Gtr. 4: Plays a melodic line starting in the second measure with an *mf* dynamic, moving to *f* and including trills (*tr*).
The score concludes with a **BMIN** chord in the final measure.

A

System 1 (Measures 1-12):

- Gtr. 1:** *mf*, *f*. Techniques: *tambora*, *Vibrato*.
- Gtr. 2:** *mf*, *p*, *f*. Techniques: *tambora*.
- Gtr. 3:** *mf*, *pizz.*
- Gtr. 4:** *f*, *sfz*, *p*, *f*. Techniques: *tambora*.
- Chords:** G, E m11, EMIN, G, E m11, E m6, E m11, tambora.

System 2 (Measures 13-24):

- Gtr. 1:** *pizz.*, *p*.
- Gtr. 2:** EMIN, EMIN, E m7, Cmaj7, F#m7b5, B7, EMIN, *pizz.*, *p*.
- Gtr. 3:** *sfz*, *mp*, *sfz*, *mf*, B7, EMIN.
- Gtr. 4:** G, A MIN, EMIN, C, B7, EMIN, *p*.

ATAHUALPA

31 Intro

Gtr. 1: *f* *p* *mf*

Gtr. 2: *f* *p* *mf*

Gtr. 3: *p* *sfz*

Gtr. 4: *f* *p* *mf*

Accents: *acc.*

Chords: *B MIN*, *E MIN*

Articulation: *Pizz.*

38

Gtr. 1: *p* *mf* *p*

Gtr. 2: *mf* *p*

Gtr. 3: *sfz* *mf* *f*

Gtr. 4: *mf* *f*

Articulation: *Pizz.*, *tr*

Chords: *E MIN*

B

Musical score for Gtr. 1-4, measures 1-5. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#).
Gtr. 1: *mf* (measures 1-4), *f* (measures 5-6)
Gtr. 2: *mf* (measures 1-4), *f* (measures 5-6)
Gtr. 3: *mf* (measures 1-4), *f* (measures 5-6)
Gtr. 4: *mf* (measures 1-4), *f* (measures 5-6). Includes a 'c' (crescendo) marking and an *E⁷* chord in measure 6.

Musical score for Gtr. 1-4, measures 6-11. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#).
Gtr. 1: *p* (measures 6-10), *pizz.* (measures 11-12)
Gtr. 2: *p* (measures 6-10), *pizz.* (measures 11-12)
Gtr. 3: *p* (measures 6-10), *pizz.* (measures 11-12)
Gtr. 4: *p* (measures 6-10), *mf* (measures 11-12). Includes chord markings: AMIN, EMIN, C, and Em7.

ATAHUALPA

57 **Final**

Gtr. 1 *mf*

Gtr. 2 *mf*

Gtr. 3 *Pizz.* *p* *sfz*

Gtr. 4 *BMIN* *sfz*

rit.

63

Gtr. 1 *Em6*

Gtr. 2 *Em11* *Em11*

Gtr. 3 *ENIN* *Em7/6* *sfz*

Gtr. 4 *BMIN* *Em7* *Em6*

Anexo 7: Composición inédita Vibraciones

SCORE **VIBRACIONES** ANDRES TIPAN CUEVA

Moderato $\text{♩} = 115$

INTRO

CLASSICAL GUITAR I

CLASSICAL GUITAR II *Pizz.*

CLASSICAL GUITAR III

CLASSICAL GUITAR IV *mf*

A

Cl. Gtr. I *mf*

Cl. Gtr. II *mf*

Cl. Gtr. III *mf*

Cl. Gtr. IV *mf*

D^{MIN}11 F^{MJ}13 D^{MIN}11 B7^{sus}4

Cl. Gtr. I *mf*

Cl. Gtr. II *mf*

Cl. Gtr. III *mf*

Cl. Gtr. IV *mf*

D7^{sus}4 C^{MJ}11 A^{MIN}11 D7^{sus}4 C^{MJ}11 G^{MIN}9

VIBRACIONES

2

B G^{min7}

C. Gtr. I
C. Gtr. II
C. Gtr. III
C. Gtr. IV

A

C. Gtr. I
C. Gtr. II
C. Gtr. III
C. Gtr. IV

C. Gtr. I
C. Gtr. II
C. Gtr. III
C. Gtr. IV

VIBRACIONES

INTRO

Musical score for the Intro section, featuring four guitar staves (I, II, III, IV) in 3/4 time. The music is marked with 'Pizz.' and 'mf'.

Musical score for the first system of the main piece, featuring four guitar staves (I, II, III, IV) in 3/4 time. It includes a 'C' time signature change, 'Gmin7' chord, and first ending bracket.

Musical score for the second system of the main piece, featuring four guitar staves (I, II, III, IV) in 3/4 time. It includes a '2' second ending bracket, 'Rit.' marking, and 'tambora' percussion part.

