



ESCUELA DE MÚSICA

PASADO, PRESENTE Y FUTURO DE LA ESTUDIANTINA:  
COMPOSICIÓN DE TRES TEMAS BASADOS EN EL ANÁLISIS DE LOS  
ARREGLOS SOMBRAS, CUCHARA DE PALO Y LA TUNA QUITAÑA DE  
LA ESTUDIANTINA QUITO.

AUTOR

TOMÁS ALEJANDRO ALVARO ABARCA

AÑO

2018



ESCUELA DE MÚSICA

PASADO, PRESENTE Y FUTURO DE LA ESTUDIANTINA: COMPOSICIÓN  
DE TRES TEMAS BASADOS EN EL ANÁLISIS DE LOS ARREGLOS  
SOMBRAS, CUCHARA DE PALO Y LA TUNA QUITAÑA DE LA  
ESTUDIANTINA QUITO.

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

PROFESOR GUÍA

Jonathan Xavier Andrade Yáñez

AUTOR

Tomás Alejandro Álvaro Abarca

AÑO

2018

## DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, Pasado, presente y futuro de la estudiantina: Composición de tres temas basados en el análisis de los arreglos *Sombras*, *Cuchara de palo* y *la Tuna quiteña* de la Estudiantina Quito, a través de reuniones periódicas con el estudiante Tomás Alejandro Álvaro Abarca, en el octavo semestre, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

---

Jonathan Xavier Andrade Yáñez

Máster en Procesos Creativos

1719814830

## DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, Pasado, presente y futuro de la estudiantina: Composición de tres temas basados en el análisis de los arreglos *Sombras*, *Cuchara de palo* y *la Tuna quiteña* de la Estudiantina Quito, del estudiante Tomás Alejandro Álvaro Abarca, en el semestre marzo – agosto 2018, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

---

Lenin Guillermo Estrella Aráuz  
Máster en Musicología  
1711933695

## DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

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

---

Tomás Alejandro Alvaro Abarca

1720076890

## **AGRADECIMIENTOS**

A mis padres por dejarme seguir mis sueños. A mis hermanos, abuelitos y primos por su cariño. A mi novia y a mis amigos. Y a los profesores que me han ayudado a mejorar.

## **DEDICATORIA**

Dedico esta investigación a todas las personas que les interese retomar y no dejar de lado ciertas tradiciones de nuestro país.

## RESUMEN

El siguiente trabajo de investigación está centrado en el estudio del formato de finales de siglo XIX conocido como estudiantina. Para realizar un análisis completo sobre este formato se ha estudiado sus orígenes, su desarrollo durante la primera mitad del siglo XX, y su declive en la década de los 50's. Se exponen los principales instrumentistas y agrupaciones ecuatorianas que trabajaron en el formato estudiantina.

Para completar la investigación de este trabajo, se centra en el análisis de macro-forma y micro-forma de 3 temas característicos interpretados por la estudiantina Quito (1970), para con esos resultados proponer 3 composiciones inéditas las cuales reflejan un tratamiento tradicional en los arreglos, así como también propuestas más contemporáneas para ser interpretados por el formato estudiantina.

**Palabras Clave:** Estudiantina, Música Ecuatoriana, Análisis Musical.

## **ABSTRACT**

The following research work is focused on the study of the late XIX century ensemble known as Estudiantina. In order to make a complete analysis of this ensemble, we investigated their origins, its development during the first half of the 20th century, and its decline in the 1950s. Also, we make a study over the main instrumentalists and Ecuadorian groups that worked in the Estudiantina ensemble

To complete the investigation of this work, it focuses on the macro-form and micro-form analysis of 3 characteristic themes interpreted by the Estudiantina Quito (1970), with these results this research project is proposing 3 unpublished compositions which reflect a traditional treatment in the arrangements, as well as more contemporary proposals to be interpreted by the Estudiantina format.

**Key Words:** Estudiantina, Ecuadorian Music, Music Analysis.

## ÍNDICE

Introducción .....	1
Capítulo 1: Historia de la estudiantina en el Ecuador. ....	3
1.1. Origen de la estudiantina. ....	4
1.2. La estudiantina en Latinoamérica. ....	10
1.3. La estudiantina en Ecuador. ....	13
1.3.1. Auge. ....	16
1.3.2. Desaparición. ....	19
1.4. Estudiantina Quito. ....	22
Capítulo 2: Análisis instrumental de la Estudiantina Quito en los temas <i>Sombras</i> , <i>Cuchara de palo</i> y <i>La tuna quiteña</i> . ....	24
2.1. Macroforma .....	25
2.2. Microforma .....	27
2.3. Análisis del tema: <i>Sombras</i> . ....	28
2.3.1. Macroforma. ....	28
2.3.2. Microforma. ....	32
2.4. Análisis del tema: <i>Cuchara de palo</i> . ....	42
2.4.1. Macroforma. ....	42
2.4.2. Microforma. ....	45
2.5. Análisis del tema: <i>La tuna quiteña</i> . ....	50
2.5.1. Macroforma. ....	51
2.5.2. Microforma. ....	54

2.6. Conclusiones de los análisis.....	58
<b>Capítulo 3: Composición de tres temas inéditos para estudiantina.....</b>	<b>60</b>
3.1. Tema: Hasta pronto.....	61
3.1.1. Sinopsis.....	61
3.1.2. Estructura general del tema.....	61
3.1.3. Descripción de los recursos utilizados.....	61
3.2. Tema: Noche de ensueño.....	70
3.2.1. Sinopsis.....	70
3.2.2. Estructura general del tema.....	71
3.2.3. Descripción de los recursos utilizados.....	71
3.3. Tema: Frío.....	75
3.3.1. Sinopsis.....	75
3.3.2. Estructura general del tema.....	75
3.3.3. Descripción de los recursos utilizados.....	76
3.4. Grabación de los temas.....	80
<b>CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES .....</b>	<b>80</b>
<b>Referencias .....</b>	<b>83</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>85</b>

## Introducción

Las estudiantinas “como pocas personas recuerdan” son ese grupo que solía tocar en eventos festivos y ceremonias, además de ser conformados por estudiantes también tenían su lugar en gremios y asociaciones de trabajadores. A finales del siglo XX las estudiantinas en el Ecuador fueron desapareciendo.

Hoy en día se puede apreciar un nuevo interés por este formato en el país. Podemos encontrar la estudiantina de la Universidad de las Américas, también estudiantinas conformadas por músicos de reconocimiento nacional e internacional, como la Estudiantina QuintEsencia conformada por Gorky Rolando Campuzano, Édyson Piñeiro, Eduardo Herrería (integrante de la Orquesta de Instrumentos Andinos del Ecuador) y William Báez Campaña, la Estudiantina Nacional conformada por Antonio Cilio (bandolín y percusión); Esteban Rivera; Julio Andrade y William Guncay (guitarras y bandolines autor de libro Escuela del Bandolín Ecuatoriano); y, Wilson Haro (bajo).

Es por la aparición de nuevas estudiantinas que se considera importante el estudio de una emblemática estudiantina, como lo es la Estudiantina Quito, en la investigación se expondrá con detalle el trabajo que cumple cada instrumento en el formato y el trabajo orquestal de los temas seleccionados.

De esta manera, el presente trabajo tiene como primer objetivo brindar una breve reseña histórica de las estudiantinas, empezando por su origen en Europa y su trayecto hacia Latinoamérica, y de esta forma brindar un contexto histórico social hasta llegar a Ecuador. Igualmente profundizaremos acerca de la Estudiantina Quito y la relevancia en la escena nacional durante sus más de 50 años de trayectoria.

Posteriormente, se analizará el rol instrumental de tres temas de la Estudiantina Quito. Estos temas son: *Sombras*, *Cuchara de palo* y *La tuna quiteña* del disco Bandolines cantan al Ecuador de 1970. El análisis de los temas contribuirá a identificar características orquestales con los que trabajaba la estudiantina.

Para finalizar, se realizan tres composiciones basadas en los análisis realizados en el capítulo dos. De este modo, la primera composición demostrará un manejo orquestal y arreglísticos idéntico al de la Estudiantina Quito en varios de sus temas. La segunda composición se desapegará de los ritmos tradicionales que analizamos en las composiciones, pero mantendrá varios elementos de la Estudiantina Quito. La última composición contará con algunos elementos de los análisis, pero se enfocará en probar diferente orquestación y arreglos.

## Capítulo 1: Historia de la estudiantina en el Ecuador.

En el primer capítulo se recopila información alrededor de la estudiantina como formato. Pero que, a su vez el término estudiantina abarca también una tradición estudiantil que se ha mantenido desde casi el principio de las universidades en España. Y que más tarde, Latinoamérica conocería este formato por la gira de la Estudiantina Fíguro en América a finales del siglo XIX, esta estudiantina sería la que provocaría una oleada de adaptaciones, copiando el formato, pero dejando de lado la tradición que le precede. De esta manera, el capítulo aborda a la estudiantina desde el origen de su nombre en España, siendo sinónimo de tuna, además se identifica su primera instrumentación, entorno social y evolución.

Seguimos, con el origen de las estudiantinas en Latinoamérica, encontraremos algunas adaptaciones del formato, identificaremos las diferencias que tiene la concepción de estudiantina en España y algunos países en Latinoamérica, destacando a Ecuador entre estos. Proseguimos con las estudiantinas en el Ecuador, en donde describimos el entorno en que se desarrolló, como evolucionó, su auge y su desaparición. Para finalizar se habla de la Estudiantina Quito, datos biográficos, sus integrantes, instrumentación y trascendencia.

Es en este punto es donde hacemos un paréntesis, la concepción de estudiantina en esta tesis abarca un formato instrumental (nos referimos a su constitución: Bandolín, Bandola, Guitarra y Guitarrón o Guitarra Bajo como instrumentos básicos) más no a el rol que desempeñan las estudiantinas en España (conjunto musical formado por estudiantes) que, si bien tienen entre su formato casi los mismos instrumentos, el rol social y tradicional varía. Lo iremos detallando a continuación.

### 1.1. Origen de la estudiantina.

El origen de la estudiantina o tuna como mencionan varios historiadores se sitúan en un inicio como un grupo de estudiantes pobres de las universidades de España del siglo XIII (que también eran conocidos como “sopistas” por acudir a las iglesias que ofrecían la sopa boba), entre estas la Universidad de Salamanca y la Universidad de Palestina. Estos estudiantes, eran conocidos por ser de escasos recursos económicos, lo cual los obligaba a realizar labores extra a las universitarias, incluso llegando a mendigar. Dichos estudiantes al ser ingeniosos e intentar socavar su hambre, recurrían a la música para poder sustentarse, sustentar sus viajes de vuelta a casa, entre otras necesidades. De la misma manera, se menciona que los estudiantes de este conjunto daban igual importancia a la algarabía y diversión, que en varias ocasiones serían vistos como holgazanes, acusándolos de tener una vida vagabunda. Esta información está sustentada en la siguiente cita de *Historia y orígenes de la tuna* del Dr. Rafael Asencio González del sitio web de la tuna Universitaria de Oviedo:

Pero es que ni siquiera coinciden en la esencia: el motivo básico por el que los estudiantes presentes se animan a formar Tunas, o se integran en las ya preexistentes, es la diversión. Mientras que los tunos de antaño, aunque a veces montaban Bigornias con el exclusivo objeto de disfrutar de las fiestas de los pueblos vecinos, corrían la tuna por necesidad, no siendo la tuna sino respuesta ideada por el siempre agudo ingenio estudiantil que intenta dar solución a una situación que se repite inexorablemente año tras año: la vuelta al hogar cuando los estudios cierran sus puertas por vacaciones, el regreso a la Universidad una vez finalizadas las mismas, o la cruda subsistencia sin más en este periodo, al no tener casa a la que volver o de la que partir. La mendicidad, la música, la rapiña y, si son más de uno, la unión entre los que juntos hacen el camino, serán los métodos utilizados por los tunos para cubrir sus necesidades. Así, por mayor abundar, en esta primera etapa, advirtiéndolo en todo caso que si en un principio [las tunas] fueron más bien juntas de estudiantes, más tarde se convirtieron en concurso de truhanes, medio expedito de holgazana y camino abierto para engaños, hurtos y trapacerías (Asencio, 2018, párrafo 5).

Asencio también nos dice en la siguiente cita que las tunas o estudiantinas no aparecen como institución en el siglo XIII, si no como un grupo de estudiantes que buscaban su supervivencia y que darían origen a una costumbre conocida por los estudiantes como “correr la Tuna”, de este concepto es de donde nacería más tarde la tuna o estudiantina que conocemos.

Resumiendo, en sus orígenes la Tuna no existe como institución; sólo acaece la costumbre de correr la tuna, trasunto de la vida que normalmente hacían los estudiantes humildes, acomodada a un periodo determinado de tiempo, generalmente las vacaciones, no siendo obstáculo para este concepto el que, como dicen los historiadores de la Universidad de Zaragoza Jiménez Catalán y Sinués y Urbiola, a estas comparsas de tunos muchas veces se unieran escolares hijos de familias ricas que preferían esta vida alegre, pícara y de sobresalto continuo (Asencio, 2018, párrafo 6).

Esta afirmación se respalda con el texto: *De liras a cuerdas, Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940-1980* del Máster en Historia Héctor Rendón, nos explica:

Desde la creación de la Universidad de Salamanca, la primera universidad española, fundada hacia 1218, se comenzó a hablar de grupos de estudiantes cuyo comportamiento los llevaba fácilmente al exceso y al desorden, Aunque para esa fecha no hay alusiones a las estudiantinas propiamente dichas, en algunos libros tradicionales de la Península Ibérica, especialmente de la literatura picaresca, aparecen diversas situaciones “tunescas”, entre pícaros y estudiantes que se ven envueltos en incidentes propios de holgazanes y trotamundos. Por eso en España el concepto de estudiantes y estudiantinas ha estado generalmente asociado, de manera indivisible, a la diversión y al jolgorio. Además, de múltiples maneras se han combinado los conceptos de manteadores, sopistas, tunantes y tunas, de modo que estos términos se han difundido de manera confusa a lo largo del tiempo (Rendón, 2009, pág. 22).

Con la confirmación de Rendón podemos decir que tunas o estudiantinas si bien tienen su origen en España del siglo XIII sería una tradición estudiantil, nada asociado a las instituciones universitarias, como más tarde evolucionarían.

Nos parece importante destacar también la indumentaria de estos estudiantes, como nos menciona José Belmonte en su tesis doctoral *Evolución organológica y de repertorio en la estudiantina o tuna en España desde el fin de la guerra civil española. La influencia de "ida y vuelta" entre España y Latinoamérica*. Los instrumentos medievales con los que contaban los estudiantes que corrían la tuna eran: laúd, zanfoña o zanfona, fídulas, chirimías, panderetas, sonajas, tambores, tejoletas y castañuelas. Mientras que su vestimenta se asemejaba a lo religioso, como: la loba, el manteo y el bonete (Belmonte, 2015, p. 61-71).

De igual manera Belmonte, señala el repertorio de los estudiantes en la siguiente cita:

Pensamos que aquí hay un claro paralelismo entre los estudiantes de antaño con los actuales. Desde el final de la Guerra Civil, periodo en el que surge la Tuna actual, estas agrupaciones de estudiantes han tomado su repertorio de las mismas fuentes (con las salvedades propias de cada época). En esta época los estudiantes entonarán las mismas canciones y con las mismas formas que el resto de la sociedad, cosa que resulta lógica por dos razones fundamentales: los estudiantes formaban parte de esa misma sociedad a la que hacemos referencia; y estos escolares no serán insensibles al gusto del público del que pretenden les den dinero en sus "cuestaciones" (Belmonte, 2015, p. 79)

Con esta afirmación de Belmonte nos es lógico comprender por qué los estudiantes tocaban las canciones más emblemáticas de la época, al tener un repertorio acorde al por el gusto de las personas.

Entre su repertorio se encontraban canciones romance (se trata de una forma poética consistente en series indefinidas de versos de dieciséis sílabas y monorrimos), Villancicos ("La forma básica del villancico musical (...) consta de dos elementos: estribillo y coplas"), Chaconas y zarabandas (los sones que los esclavos negros trajeron desde África), Seguidilla (Esta forma consta de cuatro versos de arte menor, alternando pares e impares en número de sílabas y rimando los impares) (Belmonte, 2015, p. 79-96)

Proseguimos en la historia de las tunas y estudiantinas con una posible casi desaparición de las mismas, como nos dice el Dr. Félix Sárraga autor del libro *Mitos y evidencia histórica sobre las Tunas y Estudiantinas*, de 2016. En el año de 1769 la Universidad de Oviedo ordenó “no correr la Tuna”, en ese entonces los escasos grupos estudiantiles que corrían la tuna podrían ser multados si se les encontraba en el acto. Otro factor que señala Sárragan es que por estas razones los estudiantes solo podían correr la tuna en las vacaciones, de trayecto a sus casas y de vuelta a la universidad, ya que si se les encontraba en el acto también podrían perder el fuero académico y serían enviados a servir en la marina o en el ejército. Por otro lado, la aparición del ferrocarril en la España peninsular acortaría los viajes haciendo que correr la tuna para sustentar el viaje de vuelta a casa de los estudiantes se volviera una práctica obsoleta (Sárraga, 2016, p. 49).

Esta afirmación la podemos respaldar en esta cita de Belmonte que también habla de los escasos grupos de estudiantes que corrían la tuna:

Tras la abolición del fuero universitario y la prohibición del traje escolar, aún subsisten estudiantes que corren la tuna, como el canto del cisne. Poco a poco estos estudiantes, tal y como habían profetizado los viajeros a los que hemos hecho referencia anteriormente, van desapareciendo, quedando poco menos que su recuerdo entre las gentes. Los estudiantes ya viajan en ferrocarril a sus distintas universidades, con lo que esos viajes a pie que favorecieron la pervivencia y el auge de los tunos desaparecen, lo que, unido a que ya el fuero y el traje universitario sólo son parte de su pasado, termina con aquellos estudiantes al final de la segunda mitad del siglo XIX. (Belmonte, 2015, p. 113)

Las ideas expuestas, nos dejan entonces con el fin de la tradición estudiantil de “correr la Tuna”. Como consiguiente no tardaría mucho en reinventarse y continuar con una nueva tradición de origen institucional universitario. Ahora las estudiantinas o tunas sería parte de la institución y llegarían a representarla, teniendo más carácter artístico y ser reconocidas por la gente (Belmonte, 2015, p. 113).

De esta manera, Sárraga menciona entonces la continuación de la estudiantina a finales del siglo XIX, en la siguiente cita del artículo *¿Qué es la Tuna?* Del sitio web Tunae Mundi:

Lejos del origen medieval (ya de sopistas, ya de goliardos, juglares o trovadores) aludido desde finales del siglo XIX y potenciado durante la dictadura franquista, la evidencia histórica hallada habla del nacimiento de las actuales Tunas Universitarias como evolución de las comparsas carnavalescas conformadas por estudiantes a partir de que el Carnaval comenzara a tener periodicidad anual y no puntual como antes de mediados de la década de 1830 (Sárraga, 2017, párrafo 1).

Es de estas nuevas tunas, de reconocimiento y trayectoria artística que se empiezan a conocerse también como formato. De las tunas universitarias también aparecen tunas no universitarias (no apegadas a ninguna institución educativa) y aunque mantienen su misma instrumentación y argumento, ya no pertenecen a una institución, dejando el camino abierto a la integración de músicos y directores profesionales. Igualmente, varias de estas tunas no universitarias mantendrían algunas prendas características de las tunas, como lo eran los trajes estudiantiles. Como nos dice el historiador antes mencionado Rafael Asencio, también aparece la denominación Estudiantina como formato, sin embargo, nos da dos definiciones distintas de la misma. En primer lugar nos comenta que, las Estudinas también se las conocía como comparsas de carnaval, que imitaban en sus trajes al de los antiguos estudiantes. Dice también que no llegaron a ser muy numerosas, pero que quizá a manera de broma carnavalesca intentaban imitar el comportamiento de los ya extintos estudiantes que “corrian la Tuna”. La segunda definición que nos da, es el de las Estudiantinas como orquestas profesionales de pulso y púa, y que al igual que los anteriores mantenían la tradición de llevar trajes escolares sin ser parte de una institución (Asencio, 2018, párrafo 40).

Este entonces sería el inicio de varias de las estudiantinas y tunas como se conocen hoy en día. Los principales instrumentos de estas agrupaciones serían diferentes a lo largo de los años pero como bases por lo general entre sus líneas tenían: Guitarra, Bandurria, Laúd, Mandolina, Pandereta, Violín, Flautas de pico y Flauta travesa, siendo las cuerdas la configuración más

importante del formato. Además, de los cantos de sus integrantes (Belmonte, 2015 p.151-154).

De estos conjuntos, se entiende que su repertorio era tan extenso que no podría ser detallado en su totalidad, por ahora solo resumiremos sus inclinación a travez de los años, entre los géneros más representativos de las tunas y estudiantinas en España se encuentra: valeses, rigodones, aires nacionales, pasodobles, habaneras, zortzicos, serenatas, malagueñas, fragmentos de ópera, danzas (españolas), marchas, canciones, fragmentos de sinfonías, música culta, pasacalles, metras, mazurkas, polkas, gavotas, muñeiras, cantos montañeses, seguidillas, danza puertorriqueña, zarzuelas, himnos nacionales, entre muchos otros (Sárraga, 2016, p. 143-148). Este registro se toma del libro ya mencionado Mitos y evidencia histórica sobre las Tunas y Estudiantinas de Félix Sárraga.

Por otra parte, Asencio menciona también la importancia de una estudiantina en particular, y la que es sumamente importante para esta investigación, la cual es la Estudiantina Figaro. Este conjunto es reconocido tanto por Asenso, Rendón, Guncay, Sárraga y Belmonte como una de las estudiantinas de más renombre e importancia de finales del siglo XIX, y no es para menos, gracias a Asenso tenemos algunos tatos relevantes que se citarán a continuación:

Como ejemplo de estas "Estudiantinas" merece destacarse a la "Estudiantina Española Fígaro", fundada en Madrid en 1878, por iniciativa del señalado músico y compositor Dionisio Granados, autor de una famosa tanda de valeses titulada "El Turia", y formada por trece músicos (un violín, siete bandurrias, cuatro guitarras y un violonchelo). Tras una exitosa trayectoria artística en Europa, dando conciertos en los teatros de las principales ciudades de España y Europa, emprendió rumbo a América en 1879, presentando su espectáculo en Canadá, Cuba (114 conciertos), E.E.U.U. (574 conciertos), Puerto Rico, México (133 conciertos), Guatemala, El Salvador, Costa Rica, Ecuador y Perú. En 1884 la "Fígaro" volvió a hacer las Américas bajo la dirección, esta vez, del guitarrista Carlos García, pues Granados había quedado en Madrid empeñado en la formación de una Estudiantina mujeril; visitaron en esta ocasión Cuba, Chile y Bolivia regresando a España a finales de 1886. A su imagen se crearon en el continente hermano una gran cantidad de "Estudiantinas" que han perdurado hasta

nuestros tiempos. La polinización de la "Fígaro" llegó incluso hasta los EE.UU, según se desprende de un artículo de William Shewall Marsh publicado en la Revista Ritmo de marzo de 1935: Observando esta explosión de entusiasmo que los Estudiantes Fígaro despertaron, diversos italianos en Nueva York organizaron una imitación de estudiantes, bajo la dirección de un famoso violinista. Esta agrupación tomó el título de los estudiantes verdaderos, adaptaron un traje semejante, y ¡aun apropiaron los nombres de los ejecutantes españoles! (Asencio, 2018, párrafo 91).

Entonces, podemos decir que es debido a la Estudiantina Fígaro que el formato estudiantina se dio a conocer en América, en los siguientes puntos de este capítulo abordaremos a la Estudiantina Fígaro y su trascendencia en Latinoamérica y Ecuador.

## **1.2. La estudiantina en Latinoamérica.**

Como habíamos mencionado la Estudiantina Fígaro es el detonante del formato estudiantina en América. La Estudiantina Fígaro como nos dice Asencio, Belmonte y Rendón, fue fundada en Madrid en el año 1878. Rendón nos menciona también que en 1898 en España se hacían conciertos de estudiantinas con fines benéficos o para recaudar fondos que mitigaran los estragos de la guerra hispano-estadounidense, que terminó con la pérdida por parte de España de Filipinas, Cuba y Puerto Rico (Rendón, 2009, p. 32).

Vinculado a la investigación de Rendón, Belmonte señala el paso de la Estudiantina Fígaro por Cuba, debido a que en esa época (1886) era obligatorio para las compañías teatrales y musicales que viajaban al nuevo continente debían hacer escala en Cuba (Belmonte, 2015, p. 140). Rendón agrega que en Cuba, famosos conjuntos tomaban el nombre de estudiantina en los años veinte, es por eso que en sus principios la Sonora Matancera se llamaba Estudiantina Sonora Matancera, era debido a la preponderancia de la guitarra. Con ese nombre grabaron sus discos: *Fuera, fuera chino* y *El por qué de tus ojos*. Para los años treinta el conjunto adoptaría el nombre de Sonora Matancera. También se menciona que debido al furor de la radio, Cuba expuso

sus grupos de cuerdas en el continente americano, interpretando sones, danzones, rumbas y guarachas (Rendón, 2009, p. 36).

Del mismo modo, Belmonte nos menciona que, la Estudiantina Fígaro seguiría su recorrido a Nueva York, en donde tuvo muy buena acogida, de tal manera que, por primera vez en el continente americano se replicaría su formato, concretamente unos obreros italianos. Este conjuntos adoptaría su mismo modelo de trajes e incluso el nombre de la estudiantina, tocando un violín, guitarras, mandolinas (Belmonte, 2015, p. 140).

Rendón nos dice que varias de las nuevas estudiantinas creadas en América Latina tuvieron tantas manifestaciones como gradaciones, que en mayor o menor medida reflejaron la idiosincrasia y los recursos musicales de cada una de las regiones donde se instalaron. Rendón también menciona que, varios de los integrantes de la Estudiantina Fígaro decidieron establecerse en algunos países para impartir clases de su instrumento. Por ejemplo, en Venezuela se crea la Estudiantina Fígaro de Caracas en 1886, Estudiantina Guayanesa en 1888, Estudiantina Zuliana en 1889, la Estudiantina de Los Calcaños en 1890, que nos menciona tenía el apodo de La Clásica por interpretar repertorio académico. Igualmente, la apropiación del formato lo podemos ver en la Estudiantina Universitaria de la Universidad Central de Venezuela, creada en 1959, que aparte de tener mandolas, mandolinas y guitarras, también agregaron el tiple y cuatro venezolano (Rendón, 2009, p. 33-34).

Del mismo modo, en Chile también aparecen una estudiantina fundada por un integrante de la Estudiantina Fígaro, Manuel González (bandurrista), inicia la Estudiantina Porteña en 1888. Más adelante, la integración de voces al formato se vio en la Estudiantina del Círculo Español de Valparaíso, en 1889. Asimismo, se destacan estudiantinas como la Estudiantina Santiago, reconocida por su tratamiento orquestal, en 1889, y la Estudiantina Aurora, en 1901, primera estudiantina de carácter filarmónico, “constituida por 26 miembros de diferentes sociedades obreras”. Es importante mencionar que, en el caso de Chile la formación académica de las estudiantinas es el reflejo de un

de decreto de enseñanza musical obligatoria en las escuelas, a partir del año 1893. De este modo, como nos dice Rendón aparecerían métodos de bandurria, guitarra y laúd. Igualmente, en 1905 la municipalidad de Santiago realizó el primer concurso de estudiantinas. Así mismo, se agrega que Rendón expone a las estudiantinas chilenas como un claro ejemplo de sincretismo cultural, entre su origen hispánico y su desarrollo en Chile (Rendón, 2009, p. 34-35).

Con respecto a Bolivia, aparece la Estudiantina Paceña en 1892 y la Estudiantina Verdi en 1904. A diferencia de Chile, en Bolivia el formato no se propaga con tanta magnitud, pero para 1960 se destacarían la Estudiantina 14 de septiembre, compuesta por mandolinas, guitarras, charangos, quenas y acordeones. De igual manera, la Estudiantina Esteban Arze, constituida por guitarra, acordeón y charango, y la Estudiantina Tarata, con guitarras, charango y quenas.

Rendón también nos dice que en el caso de Colombia, lira y estudiantina básicamente son sinónimos que se complementa. Nos dice que uno de los factores para cambiarle el nombre pudo darse por la aparición y utilización de instrumentos fabricados en Colombia. Respaldamos esta afirmación con la siguiente cita de su texto:

Es probable que los instrumentos de Montoya hayan sido utilizados por los integrantes de la Lira Colombiana de Pedro Morales Pino para desarrollar su carrera artística; “desde eso se le siguió llamando lira a la bandola”. Según Hernán Restrepo Duque, la nueva bandola que trajo Pedro Morales Pino, “una bandola avanzada”, gracias al orden de cuerdas que éste le agregó, no solamente sustituyó entre nosotros la antigua bandola o bandolín, sino que reorientó el nombre de estas agrupaciones; “es muy posible que al presentar esta bandola se hablara de las bandolas de la Lira del maestro Morales Pino... (Rendón, 2009, p. 27).

Como complemento, tanto Rendón como Belmonte nos mencionan en sus investigaciones que el repertorio de las estudiantinas a lo largo de su trayectoria se fue definiendo al paso de los años, pero que en todas tienen en común, tocar sus canciones y ritmos nacionales como característica. Del

mismo modo, los instrumentos más usados por las estudiantinas son: guitarra, bandurria, laúd, mandolina, pandereta y violín (Belmonte, 2015, p. 151- 154).

Entonces, gracias al aporte de Rendón y Belmonte podemos decir que la Estudiantina Fígaro dejó un legado impresionante a su paso. Como pudimos evidenciar, las estudiantinas tienen su lugar en diferentes entornos como gremios de trabajadores, universidades y colegios, además de agrupaciones no institucionales. También se expone la integración de otros instrumentos, como el charango y queñas en la Estudiantina Cochabamba, Estudiantina Esteban Arze y Estudiantina Tarata de Bolivia. De igual manera, la incorporación del tiple y el cuatro en algunas estudiantinas de Venezuela. Del mismo modo, podemos decir que por lo general se mantienen arraigados como instrumentos principales en las estudiantinas a la guitarra, bandola, mandola, mandolina, la bandurria y el laúd, todos instrumentos de cuerda que en su mayoría son interpretados con púa y plectro.

### **1.3. La estudiantina en Ecuador.**

Como habíamos mencionado, el formato estudiantina se da a conocer en Latinoamérica por la gira de la Estudiantina Fígaro, en su paso por Ecuador al igual que Chile, Bolivia y Colombia se comienza a replicar el formato, pruebas de la aparición de estudiantinas en el Ecuador las encontramos en el trabajo del reconocido musicólogo ecuatoriano Juan Mullo en el libro: *La Estudiantina Quiteña* del año 2014. Como nos menciona Mullo: “Es indudable que las estudiantinas quiteñas aparecen desde finales del siglo XIX, por su vínculo social e histórico con las culturas iberoamericanas, se identificaron con uno de los formatos camerales de cuerda pulsada con vitela o plectro” (Mullo, 2014, pág. 4). Mullo también nos dice que las primeras estudiantinas datan de finales del siglo XIX, estas dos estudiantinas dirigidas por dos compositores de renombre nacional, la primera la Estudiantina Ecuatoriana dirigida por Carlos Amable Ortiz, y la otra, la Estudiantina de Quito dirigida por Nicolás Abelardo

Guerra en 1888. (Mullo, 2014, p. 4). Estas fechas conciden con el paso de la Estudiantina Fígaro por Ecuador.

Del mismo modo, se ratifican las afirmaciones con una cita del libro *Música ecuatoriana* de Mario Godoy y Franklin Cepeda de 2012, ellos nos explican que:

En las principales ciudades de la sierra: Quito, Riobamba, Cuenca, Loja, Otavalo, etc., florecieron desde fines del siglo XIX las “estudiantinas”, agrupaciones de música popular, integradas generalmente por artesanos-músicos aficionados, señoritas de la clase media o alta sociedad, quienes interpretaban bandolas, bandolines y guitarras. Estos conjuntos están vinculados a los gremios de artesanos, grupos barriales, parroquias eclesiásticas, asociaciones o círculos de obreros, hermandades, etc. perduraron en Riobamba hasta los años sesenta del siglo XX (Godoy & Cepeda, 2012, pág. 77).

Igualmente, Mullo nos señala que las estudiantinas aparecen para integrarse al entorno, a finales del siglo XIX en el Ecuador la música y en general nuevas sonoridades llegaban de Europa y Estados Unidos. De esta manera, la estudiantina tiene una acogida en las culturas de clase media y de sectores populares agremiados que surge tras la poscolonial y una nueva ideología y cambio socioeconómico. Sin embargo, las estudiantinas se conocen a través de las élites artísticas e intelectuales (Mullo, 2014, pág. 6-7).

Sobre el asunto, los integrantes que conformaban las estudiantinas en el Ecuador son datos relevantes para su historia. Entre sus integrantes se podía encontrar a personas de distintos oficios, puede que la mayoría no se dedicara a la música como oficio, sin embargo, se debe considerar que para la época no se podía vivir plenamente de la música, es por eso que algunos integrantes si llegaron a recibir una educación musical, pero de igual manera se mantenía trabajando en otros ámbitos para sustentarse. Por ejemplo, se encontró registros de estudiantinas que eran conformadas por de gremios de trabajadores, colegios y asociaciones, como nos menciona Fernando Jurado en su libro *Rincones que cantan* de 2006:

La difusión de música popular, en ausencia de la radio y la televisión, tuvo que encontrar una vía adecuada, y esta fue la de las estudiantinas: grupos de aficionados que con la presencia de un cantor lograban integrar músicos formados o profesionales para actuar tanto privada como públicamente (Jurado, 2006, pág. 241).

Por otra parte, en el Ecuador al igual que en varios países de Latinoamérica, no se identifica a la estudiantina como un formato estandarizado, pero posee algunos elementos que la caracterizan, por ejemplo, en el caso el Ecuador, el bandolín ecuatoriano, la bandola, la guitarra y la guitarra bajo (guitarrón) casi siempre están presentes en la agrupación, sin embargo, por registro fotográfico se ha determinado que solían ser usados violines y acordeones en el formato. Se respalda la afirmación con esta cita de Mullo:

En la conformación instrumental de la estudiantina en Latinoamérica se integran diversos instrumentos como el violín. En el Ecuador a través de las fotografías se puede observar a la flauta y el acordeón entre otros. La estudiantina ecuatoriana no tiene plantilla instrumental estricta y quizás a eso se deba su riqueza tímbrica, sin embargo, como podemos observar a lo largo de este estudio, en sus primeros inicios fue común el uso del bandolín, la bandurria, el violín y la guitarra, posteriormente se observa cierta estandarización: bandolín, bandola, guitarra y guitarrón (Mullo, 2014, págs. 4-5).

Igualmente, Mullo describe en su libro como trabajaban algunas estudiantinas los temas. Nos dice que el bandolín por lo general llevaba la melodía principal, mientras que el bandolín 2 acompañaba la melodía armonizándola por terceras y sextas. También nos dice que, las Estudiantinas que quedaron en la segunda década del siglo XX, como la Estudiantina Quito y Club Quito Social y Obrero, desaparecen las terceras voces, que vendría a ser un contrapunto de la melodía o como describe Mullo un “contra canto”, estas las realizaba la bandola por lo general. Del mismo modo, las guitarras se incorporaban con el acompañamiento rítmico armónico, mientras que el guitarrón los bordoneos o juego de bajos (Mullo, 2014, p. 5-6).

### 1.3.1. Auge.

El Ecuador tuvo un auge y una desaparición de las estudiantinas. A continuación, expondremos la época cuando proliferaban las estudiantinas y en el siguiente punto su desaparición. Pondremos énfasis en la ciudad de Quito, en donde aparecieron la mayor cantidad de estudiantinas. Para este y los siguientes dos puntos del capítulo uno, nos basaremos en los libros ya mencionados, *Estudiantinas Quiteñas* de Juan Mullo y *Rincones que cantan* de Fernando Jurado. Del mismo modo, nos apoyaremos en las entrevistas a Juan Mullo, autor del libro y reconocido musicólogo a nivel nacional e internacional. Y a Julio Andrade, guitarrista de la escuela quiteña, quien además perteneció a la Estudiantina de los Artesanos de la Madera.

Según Jurado el auge y desaparición de las estudiantinas coincide con “la primera crisis del pasillo”. Jurado nos menciona que el auge de las estudiantinas en Quito es entre 1888 a 1950, coincidiendo con el declive del pasillo nacional (Jurado, 2006, p. 241). Como veremos a continuación las estudiantinas si fueron desapareciendo entre esas fechas, quedando pocas, como la Estudiantina Quito y la Estudiantina de los Artesanos de la Madera que se agruparon después de este período.

Como mencionábamos, en el Ecuador aparecieron las estudiantinas a finales del siglo XIX, con la Estudiantina Ecuatoriana y después en 1892 con la Estudiantina de Quito. Tras ese periodo de inicio, las estudiantinas tomarían mayor fuerza en la segunda década del siglo XX. En 1922 aparece la Estudiantina Centenario bajo la dirección de Manuel Cortés, formada para festejar el primer centenario de la Batalla de Pichincha. Esta estudiantina se disolvería muy pronto, mientras que sus integrantes formarían la Estudiantina Santa Cecilia y luego sería profesores de la Estudiantina Buena Esperanza (Jurado, 2006, p. 242)

En 1923 aparece la Estudiantina Félix Valencia, igualmente dirigida por Manuel Cortés y acompañado por Reinaldo Murgueitio, el nombre surge por la

muerte del poeta Félix Valencia. En el mismo año se crea la Estudiantina Lira Quiteña, muy importante y de larga trayectoria, fue dirigida por Sixto María Durán en el periodo de 1923 y después por Víctor “Cachullapi” Salgado Miguel Muñoz en 1933. Esta estudiantina ganó varios concursos a nivel nacional, en 1924 gana la Lira de Oro en un concurso realizado en el Teatro Popular. Igualmente, en 1925 ganó un trofeo otorgado por el centro musical Medardo Ángel Silva. Y en 1929 ganó un concurso en el Teatro Sucre (Jurado, 2006, p. 243).

En 1927 aparece la Estudiantina Centro Musical Obrero, dirigida por Felipe de la Torre, experto en violín y varios instrumentos de cuerda. En 1929 participaron en un concurso en el teatro Puerta del Sol (Jurado, 2006, p. 244).

En julio de 1928 se agrupa la Estudiantina Ecuador, conformada por personas de la clase artesana y miembros de la clase media que se dedicaron a aprender guitarra, bandolín, bandola y tiple. Fue dirigida por Reinaldo Sarzosa en el primer periodo, seguiría Cristóbal Ojeda Dávila hasta 1932, José Ignacio Rivadeneira sería el tercero en 1932 y el último director sería Marco Tullo Hidrovo en 1936. Esta estudiantina ganó varios concursos a nivel nacional, en 1931 fue premiada en la Feria Internacional de Muestras. En 1934 participaría en un concurso realizado por el Teatro Sucre, donde interpretaron el sexteto de Lucia de Lammermour y la ópera de Gaetano Donizzetti, sin embargo el concurso lo ganó la Estudiantina Santa Cecilia. La estudiantina se consagraria con dos premios importantes uno por el pasodoble *Ecuador* y otro por el pasillo *No me dejes solo* (Jurado, 2006, p. 245).

En el año 1928 aparece la Estudiantina Independencia dirigida primero dirigida por Humberto Páez, después en 1932 por Víctor Manuel Paredes y por último Luis Lucero y Ricardo Vergara. La estudiantina ganó en 1931 el primer premio en la Primera Feria Internacional del Muestras en el Coliseo de San Blas. Y para el año 1934 se integraría a la estudiantina el cantante Salomón Rosero (Jurado, 2006, p. 246).

En noviembre de 1929 aparece la Estudiantina Santa Cecilia, dirigida por Humberto Bermúdez Peñaherrera y Luis Almeida. Varios de sus miembros provenían de la Estudiantina Centenario. Como dato, todos los instrumentos usados por la estudiantina fueron elaborados por el maestro artesano y artista, Eduardo Didonato. Del mismo modo, la estudiantina fue formada por siete meses, tres veces a la semana por Víctor Paredes. En 1934 ganan el primer lugar en concurso realizado por el Cabildo en el Teatro Sucre, gando con la *Quinta Sinfonía* de Beethoven. La estudiantina sería elogiada por Pedro Traversari tras una presentación en el Conservatorio de Guayaquil. Además, se conocía la Santa Cecilia como una estudiantina muy disciplinada. De esta manera, continuarían su carrera hasta 1969 tras cuarenta años de trayectoria (Jurado, 2006, p. 247).

La Estudiantina Cultura del Obrero se crea en 1930 en Santo Domingo, dirigida por Reinaldo Sarzoza Suárez tras dirigir la Estudiantina Ecuador. Del mismo modo Sarzoza crearía la Estudiantina de la Sociedad de Canterones, todos los integrantes fueron indígenas. Estas estudiantinas no tendrían mucha trascendencia (Jurado, 2006, p. 247-248).

En 1934 aparece la Estudiantina Juventud Antoniana, se crea de la sociedad el mismo nombre, primeramente, formada por los vecinos del barrio El Tejar, y dirigida por Bernardo Echeverría Ruiz. Se presentarían en la Iglesia de Guápulo en 1935 (Jurado, 2006, p. 248).

En 1935 aparece la Estudiantina Club Quito Comercial y Obrero integrada por Víctor Betancourt, Gualberto Carrera, César Ledesma, Segundo Reasco y Ricardo Vergara, dirigida por el bandolinista Manuel Mullo Acosta. Esta estudiantina nace de la Casa del Obrero, donde aparte de instruir en oficios como sastrería, corte y confección, también se realizaban actividades culturales y deportivas, por esta razón aparece la estudiantina (Mullo, 2014, p. 30 – 31 y p. 60).

Al año siguiente la Estudiantina Buena Esperanza se forma bajo la dirección de Ricardo Dávila Egas, impulsor también de la Estudiantina Club Quito Comercial y Obrero. Esta estudiantina tendría veinte años de trayectoria, cambiando de integrantes en el transcurso. Importante señalar que los

integrantes de la Estudiantina Centenario sería profesores de esta estudiantina. La vatura de la dirección la tomaría Carlos Manuel Cando en 1950 y Manuel Mullo Acosta en 1951 (Mullo, 2014, p. 60).

De este modo para los años cuarenta aparecen algunas estudiantinas en Quito que no tendrían mucha trascendencia, por ejemplo, la Estudiantina Vicentina, Estudiantina la Salle, Estudiantina del Gremio de Zapateros, las tres de 1937, no se conoce mucho de estas. Sin embargo en 1940 aparece la estudiantina Alma Latina, conformada por personas de clase media y baja, dirigidos por José Miguel Palacios, y después de su ida a Colombia, la dirección la tomaría Carlos Manuel Cando (Jurado, 2006, p. 250). Igualmente en 1940 aparece la Estudiantina Sangolquileña, dirigida por José Marçayata, no se conoce mucho de esta.

Hasta este punto hemos podido evidenciar el auge de las estudiantinas. Después de los años cuarenta van apareciendo cada vez menos de estos conjuntos.

### **1.3.2. Desaparición.**

Después de los años cuarenta comienzan a desaparecer las estudiantinas, como mencionaba Fernando Jurado, este hecho podría darse en el mismo tiempo del decaimiento del pasillo. De este modo, Julio Andrade explica en la entrevista realizada el día 10 de mayo de 2018, por qué él cree que desaparecieron las estudiantinas, nos dice:

Yo pienso que es por las nuevas tecnologías de esa época. Para las sesiones solemnes de los gremios ya había un equipo electrónico donde ponían música o donde ponían el himno nacional. Entonces la estudiantina dejaba de ser necesaria, pero antes de esa época no había. Entonces alguien tenía que tocar algo si querían un número artístico cultural. Entonces era necesaria la estudiantina... Mi viejo me contaba que tenía una estudiantina en Cotacachi, se llamaba Estudiantina los Nativos Norteños, te hablo del año 35-40... Él me decía que cuando había sesiones solemnes en el municipio de Cotacachi, les llamaban a ellos para tocar en el himno nacional y hacían unos dos números durante la sesión, una cosa súper necesaria de esa época. Luego ya vinieron las otras tecnologías, los equipos, radios, y ya no fue necesaria la

estudiantina y se ahorra también una plata, porque al municipio le costaba contratarlos... Otro aspecto súper importante siempre yo me acuerdo de que el gremio de los mecánicos, enviaban un oficio al gremio de los artesanos de la madera, invitando a la sesión solemne que se va a desarrollar en tal fecha, y por favor les colaboren con la estudiantina... Me acuerdo de que había el gremio de las costureras, el gremio de los mecánicos, el gremio de los orfebres... (J. Andrade, comunicación personal, 10 de mayo de 2018).

De este modo, es posible que uno de los factores para el declive de la estudiantina fuera el implemento de nuevas tecnologías, debido a que ya no eran necesarias para los eventos solemnes puede que hayan dejado de funcionar. De igual modo, Julio Andrade nos menciona por qué sobrevivieron algunos de las estudiantinas:

Yo veo que hay dos espacios de las estudiantinas, el primero es el de la asociación gremial, y el otro espacio de las estudiantinas profesionales. Entonces en las estudiantinas profesionales en los años cincuenta, habría unas tres, la Estudiantina Quito, la Estudiantina Ecuador y la Santa Cecilia (J. Andrade, comunicación personal, 10 de mayo de 2018).

Entonces, podemos afirmar que algunas de las estudiantinas que sobrevivieron después de los años cincuenta serían conformadas cada vez menos por agremiados, sin embargo, algunas estudiantinas que provenían de gremios de trabajadores si se mantendrían por varios años. Es el caso de la Estudiantina de los Artesanos de la Madera, fundada en 1959 por Ernesto Narváez y continuaría hasta el año 2004. Esta estudiantina sería reconocida nacionalmente y grabaría varios vinilos, del mismo modo tendría numerosas presentaciones, incluso tocando en el antiguo salón de la ciudad de Quito.

Por último, Juan Mullo también nos habla del desaparecimiento de este conjunto, pero sería continuado por una estudiantina profesional, concordando con la entrevista a Andrade. De este modo, Mullo nos dice:

Las Estudiantinas en Quito, es coincidente que comienzan paulatinamente a desaparecer desde fines de la década del cincuenta. La historiografía ecuatoriana de cuenta de manera fundamentada la decadencia de este formato instrumental, casi totalmente, en los años sesenta. Muy pocas estudiantinas quedarían como testimonio

patrimonial, tal es el caso de la Estudiantina Quito, que se funda recién el año de 1967, quizás con los últimos músicos baluartes y virtuosos del estilo de cuerdas pulsadas con plectro. Sus integrantes provenían de las últimas Estudiantinas quiteñas y quizás esto posibilitó que sea la única agrupación que subsiste hasta hoy en día con integrantes más jóvenes (Mullo, 2014, p. 34).

Ahora hacemos incapié en el libro *Escuela del Bandolín Ecuatoriano* escrita por William Guncay Albarracín en el año 2012. En este texto se menciona a varias estudiantinas relevantes tanto en Pichinchincha como en Azuay, Chimborazo y Loja, que no se mencionaron antes, pero no estar registradas con fechas, solo se hablará brevemente de algunas de ellas. Es importante mencionar que después del periodo del cincuenta no solo en Pichinchincha empezaron a desaparecer las estudiantinas.

Guncay nos dice que en Azuay se funda la Estudiantina Atenas, fundada por Gil Anguisaca. Esta estudiantina grabaría siete LP y tendrían presencias en los teatros Sucre, Cuenca y Candilejas, sin contar con las presentaciones en actos sociales (Guncay, 2012, p. 80). Esta estudiantina se conformaría después de los años cincuenta, nos basamos en que sus LP que serían lanzados en por los años setentas, como el LP *De Cuenca para el Ecuador y el Mundo* lanzado en 1971. De igual modo, Guncay nos menciona brevemente a la Estudiantina Azuay, La Tolita, y la Rondalla Univesitaria.

Del mismo modo, en Chimborazo se conoce de la Estudiantina de Círculo de Exalumnos de La Salle, la Estudiantina los Serranitos (dirigida por Luís Montoya, luego tomaría dirección su hijo José Montoya), La Estudiantina Voces del Recuerdo, la Estudiantina Juvenil Antoniana y Grupo Santa Rosa (procedente de los colegios San Felipe, Salesiano y Pedro Vicente Maldonado), y La Lira Chambeña (dirigida por Joaquín Gavilanes) (Guncay, 2012, p. 82-83)

En Loja como nos dice Guncay el bandolín fue centro de atención en las reuniones sociales, de esta manera, “el guitarreo y el canto” se veía reflejado en la sociedad, grupos de amigos e incluso militares que custodiaban la frontera se veían envueltos en esta forma alegre de cohesión. Nos menciona que la ubicación periférica de Loja influyó para que se desarrolle un potencial

cultural y artístico muy particular. De la ciudad de Loja se conoce a la Estudiantina de la Ciudad de Loja, dirigida por Galo Terán. En 1982 grabaron el LP, *Serenata Lojana*, el repertorio pertenece a música tradicional ecuatoriana (Guncay, 2012, p. 84-85)

De este modo, en el Ecuador quedan pocas estudiantinas para la década del setenta, entre las más representativas estarían las ya mencionadas Estudiantina Quito y la Estudiantina Atenas. A continuación, se expone a la Estudiantina Quito con profundidad.

#### **1.4. Estudiantina Quito.**

La Estudiantina Quito se funda en el año 1968 bajo la dirección de Humberto Bermúdez y José Marcayata. José Marcayata fue miembro de la Estudiantina Sangolquileña de 1940, el Cuarteto de la Fábrica Industrial Textil en Quito y la Estudiantina Lira Internacional de 1950, además de las estudiantinas relacionadas a instituciones religiosas como la Estudiantina Buena Esperanza de los padres de San Agustín y la Estudiantina del Centro Católico de Obreros (Mullo, 2014, p. 67). Igualmente Humberto Bermudez desde muy joven sería conocido en los ensambles de estudiantina, a sus diecinueve años sería el director de la Estudiantina Santa Cecilia en el año 1929, llegando a ser una de de las más destacadas de la época (Mullo, 2014, p. 65).

Con toda la trayectoria musical de Bermudez y Marcayata deciden crear la Estudiantina Quito. Los primeros integrantes según registros fotográficos serían: Humberto Bermúdez (bandolín 1 y director), José Marcayata (bandolín 2), César Jijón (bandola), Jorge Endara (guitarra) y Alberto Zaldumbide (guitarra bajo). Posteriormente en 1993 se integrarían nuevos integrantes y saldrían algunos quedando únicamente de la plantilla anterior Jorge Endara y Alberto Zaldumbide. De este modo, Marcayata y Bermúdez se separarían de la agrupación y la dirección la tomaría Nicolás Dueñas, además la bandola pasaría a ser interpretada por Heriberto Bedoya y se integraría al ensamble un

requinto, interpretado por Rodrigo Viteri. Para el año 2010 se volvería a cambiar algunos miembros (Mullo, 2014, p. 56).

Según la Enciclopedia de Música Ecuatoriana de Pablo Guerrero publicado en 2002, La Estudiantina Quito tendría su debut en la ciudad de Santo Domingo de Los Colorados; y posteriormente se presentarían en varios canales de televisión y medios radiales por el Canal 4, Canal 6 y la Radio Quito (Guerrero, 2002, p. 617 – 618)

De este modo, a continuación hablaremos de los LPs pertenecientes a la primera plantilla de la Estudiantina Quito, ya que son de mayor relevancia para esta investigación, debido a que el primer LP es el utilizado para los análisis del capítulo 2. Igualmente, es importante señalar que no se ha podido identificar la fecha exacta de varios de los LPs, por lo que se colocarán sin fecha, sin embargo, podemos presumir que los cuatro LPs fueron grabados entre 1970 y 1993.

Sobre el asunto, la Estudiantina Quito grabaría cuatro LPs, el nombre de los LPs serían el mismo y se le agregaría el número del volumen. De esta manera se describen estos cuatro LPs a continuación.

*Bandolines cantan al Ecuador* de 1970, fue grabado por los primero cinco integrantes de la Estudiantina Quito ya mencionados previamente. El LP está compuesto por varios géneros ecuatorianos, entre estos están: pasillos, pasacalles, albazos, sanjuanitos, un aire típicos, una chilena y un danzante. De estos temas, se escogió el pasillo *Sombras* de Carlos Brito y Rosario Sansores, el danzante *Cuchara de palo* de José Rivadeneira y el pasacalle *La tuna quiteña* de Leonardo Páez.

*Bandolines cantan al Ecuador Vol. II* sería igualmente grabado por la primera plantilla de la Estudiantina Quito. Este LP está compuesto por pasillos, pasacalles, albazos y sanjuanitos. Además, se le agregar piano a el primer tema *Romántico Quito mio* de César Baquero.

*Bandolines cantan al Ecuador Vol. III* se presume fue publicado en 1978. Además a esta grabación se uniría un sexto miembro al ensamble, el señor

Antonio Moreno en la segunda guitarra. El LP está compuesto por: pasacalles, pasillos, sanjuanitos, un aire típico, un albazo y una tonada.

*Bandolines cantan al Ecuador Vol. IV.* Sería grabado por los mismo seis miembros del LP anterior. El LP está compuesto por: pasacalles, pasillos, sanjuanitos, un aire típico, un albazo y una tonada.

## **Capítulo 2: Análisis instrumental de la Estudiantina Quito en los temas *Sombras, Cuchara de palo* y *La tuna quiteña*.**

El capítulo dos se centra en el análisis instrumental de los temas *Sombras, Cuchara de palo* y *La tuna quiteña*, del LP *Bandolines cantan al Ecuador*. Se ha escogido estos temas debido a que en ellos se demuestra un manejo arreglísticos y orquestal tradicional de estudiantina a temas tradicionales ecuatorianos; además los tres temas pertenecen a tres géneros diferentes. De esta forma, se pretende identificar los diferentes elementos que brindan los arreglos y sintetizarlos a manera de conclusiones. Es importante resaltar que bajo la dirección de Humberto Bermúdez y José Marcayata la estudiantina tuvo a dos de los personajes más antiguos y representativos en el ámbito de las estudiantinas en el Ecuador. Asimismo, es necesario destacar que los temas escogidos son temas de diferentes autores pero que la Estudiantina Quito adaptó para estudiantina, por lo que se le dará menor importancia a la forma en que están estructurados los temas, las frases y la armonía usada. Lo que es de vital importancia para esta investigación es la forma en que arreglaron cada tema de una manera orquestal para la organología del formato.

De este modo, el tipo de análisis que se usará es el propuesto en el libro *Escuchar y escribir música popular. Escritos sobre forma, diseño y técnicas en composición*, de Guillo Espel, publicado en 2009. El análisis abarca la

macroforma y microforma. Según el estudio, los dos se encargan de analizar en diferentes niveles una obra.

### **2.1. Macroforma**

La macroforma comprende a la obra musical superficialmente, esto quiere decir que, se encarga de enmarcar las secciones que contienen un tema. De este modo, se puede identificar y seccionar cuantas partes tiene una obra, dándonos una idea general de como esta compuesto el tema (Espel, 2009, p. 47).

Espel indica que, la palabra tema se la relaciona ocasionalmente como sinónimo de canción, sin embargo, también se conoce al tema como una pieza musical que no contiene canto, en esta investigación usaremos la palabra tema únicamente para hablar de las piezas musicales sin canto, como lo son las piezas analizadas en esta investigación. Y a lo que llama Espel tema, usaremos la palabra sección.

Relacionado a lo anterior, Espel indica que, en la música popular las obras por lo general al menos tienen dos secciones. Usualmente se las conoce como “estrofa” y “estribillo”, o “tema” y “coro”. También señala que, las secciones pueden ser notados como A, B, C etc. y su jerarquía depende del autor (Espel, 2009, p. 40). En esta investigación cada sección será tratada con una letra en su orden de aparición, por ejemplo, la primera sección se identificará como A, la segunda como B, etc. Es importante resaltar que cuando la exposición y re exposición de una sección sean iguales, se repetirá la misma letra. Mientras que si se reexpone con alguna diferencia se colocará un apóstrofe (') sobre la letra que corresponde a la sección similar, ejemplo A'.

Del mismo modo, Espel nos dice que en los temas aparecen introducciones, puentes y codas. Explica que la Introducción es la sección que antecede a un tema. Esta puede ser motivica o libre, la introducción motivica contiene fragmentos rítmicos o melódicos que hagan alusión al tema. Mientras que la introducción libre no contiene información relacionada al tema. Por otro

lado, el Puente o Transición es la sección intermedia entre secciones muy definidas. En la época de Beethoven, por ejemplo, la sección A se exponía en un tono, mientras que la B se la exponía en otra a la original, de esta manera, el puente tenía la función de modular la obra para dar paso a la nueva sección. Espel señala que la característica de un puente es no ser más “interesante”, “vistoso” o “recordable” que las secciones en sí. Por último, la Coda es la sección final posterior a la exposición de una sección (Espel, 2009, p. 43-46) En esta investigación se usarán los términos Introducción, Puente y Coda, para estas secciones particulares.

De esta manera, en esta investigación se denominará a la estructura el tema, ejemplo, Introducción – A – B – A. Igualmente, nombraremos Estribillo a la sección que se repita continuamente a lo largo del tema.

Espel también menciona que, en la mayoría de las secciones hay un antecedente y un consecuente, los relaciona con un dialogo de pregunta respuesta. De esta manera, el antecedente es una melodía que plantea una idea y puede ser tomada igualmente como una tensión para tener un consecuente que resuelva la idea. Del mismo modo, Espel abarca también el análisis en la numeración de los compases, por ejemplo, si son simetría o asimetría. Entonces, un tema es simétrico o regular cuando su antecedente y su consecuente tienen el mismo número de compases; todo lo contrario, es asimétrico cuando el número de compases del antecedente es distinto al del consecuente (Espel, 2009, pp. 41-42).

Por último, Espel sintetiza la macroforma en un gráfico a manera de resumen, presentada a continuación.

Tabla 1. Gráfico de macroforma de Guillo Espel.

	Exposición				Desarrollo	Re exposición			
	Intro	A	A'	B		A	A''	B	Coda
Tonalidad: Pulso: Duración									
Sección									
Compases									
Frase									
Antecedente (subfrases)									
Consecuente (subfrases)									
Simetría/asimetría									

## 2.2. Microforma

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

En esta investigación los parámetros a tomar en cuenta son: melodía, ritmo y timbre, de estos se identificarán el contrapunto, direccionalidad, altura, interválica, inicio y fin de frase, mutación, expansión, anticipación, bordaduras, apoyaturas, suspensión, retardo, notas de paso, silencios y movimientos rítmicos. En la armonía se analizarán los bajos pedales, acordes sustitutos y relativos, modulación, centro tonal y cadencias.

### **2.3. Análisis del tema: Sombras.**

*Sombras* es un pasillo ecuatoriano, la canción fue inspirada por el poema *Cuando tú te hayas ido* de la mexicana Rosario Sansores, sería Carlos Brito en 1936 que lo convertiría en pasillo. *Sombras* es reconocido internacionalmente llegando a ser interpretado por Raphael, Alberto Cortez, José Luis Rodríguez, Olga Guillot, Julio Iglesias, entre otros, pero fue Julio Jaramillo quien tendría la interpretación más destacada (Martillo, 2011, párrafo 1-14). El pasillo en el Ecuador aparece desde la época de la Colonia. Como características, el pasillo tiene compas de  $\frac{3}{4}$ , se ve lleno de contramelodías como lo son las repuestas de la melodía y los bordoneos que acompañan a los acordes. De esta manera, la Estudiantina Quito en el LP *Bandolines cantan al Ecuador* se encargarían de adaptarla a este formato. De este modo, se procede a analizar la transcripción del tema.

#### **2.3.1. Macroforma.**

El pasillo *Sombras* se encuentra en  $\frac{3}{4}$ , su tonalidad es Mi menor y su tiempo es 84 bpm la mayoría del tema. La forma del tema es Estribillo – A – B – Estribillo – C – D.

De este modo, el Estribillo está compuesto por nueve compases. Los cuales se dividen en dos frases de tres subfrases, la primera subfrase abarca tres compases a manera de antecedente, en los cuales la melodía se basa en las notas del acorde. La segunda subfrase aparece como consecuente siendo distinta rítmica y melódicamente a la anterior, abarcando dos compases. Finalmente se re expone la primera subfrase con mínimos cambios, y culmina

con una cadencia de un compás. A continuación, se grafica en una imagen lo expuesto.



Figura 1. Melodía del Estribillo del tema *Sombras*.

La sección A reduce el tiempo a 70 bpm, además empieza con un compás de  $\frac{1}{4}$ , el cual solo dura un compás. Del mismo modo, la sección es asimétrica debido a que tiene 15 compases, los cuales se dividen en dos frases de dos subfrases cada una, la primera subfrase (antecedente) abarca seis compases, siendo larga debido al cambio de tiempo, pero en su último compás regresa al tiempo original. La segunda subfrase (consecuente) tiene dos compases cuya melodía enmarca las notas del acorde, la tercera subfrase (antecedente) tiene cinco compases, cuya melodía tiene una rítmica en blancas y negras. Por último, la cuarta subfrase es una variación de la segunda subfrase. A continuación, se grafica en una imagen lo expuesto.

Figura 2. Melodía de la sección A del tema *Sombras*.

La sección B está compuesta por 9 compases, del compás 25 al 33, de los cuales únicamente el compás 29 cambia a  $\frac{2}{4}$ , mientras que los demás se mantienen en  $\frac{3}{4}$ . La sección está compuesta por dos frases, la primera subfrase abarca dos compases. Mientras que la subfrase que le sigue es la re

exposición casi exacta, cambiando únicamente una nota en su melodía y agregando un compás extra de conclusión. La tercera subfrase abarca dos compases, siendo esta la antecedente de la cuarta subfrase igual de dos compases. A continuación, se grafica en una imagen lo expuesto.

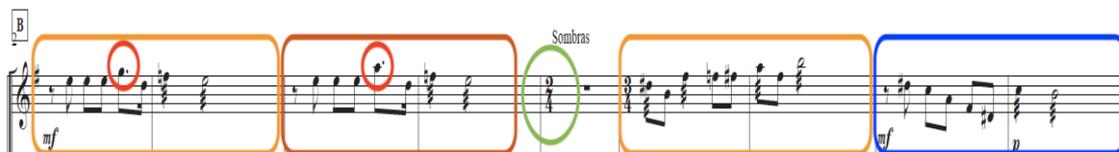


Figura 3. Melodía de la sección B del tema *Sombras*.

La sección C está compuesta por 9 compases y divididos en dos frases, las cuales están estructuradas de dos subfrases de dos compases cada una, excepto la última subfrase que tiene un compás extra al que resuelve la sección entera. De esta manera, cada subfrase se re expone rítmicamente igual, sin embargo, la melodía cambia según el acorde en que se encuentra, transponiendo las notas para que se adapten al acorde. A continuación, se grafica en una imagen lo expuesto.

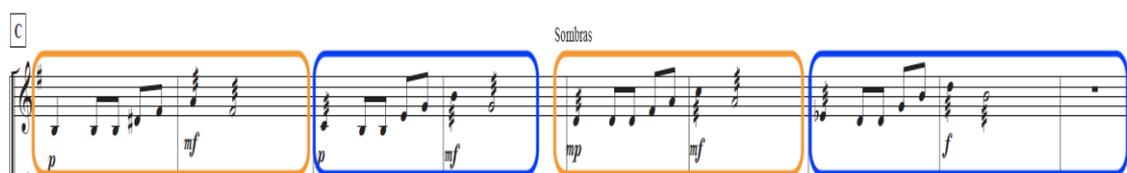


Figura 4. Melodía de la sección C del tema *Sombras*.

La sección D está compuesta por 20 compases y se dividen en tres frases. Esta sección va desde el compás 52 al 71, en donde únicamente el compás 62 es de 2/4. La primera frase está compuesta por la primera subfrase (antecedente) que tiene cuatro compases de notas largas y en rubato, además se destaca la tensión de un fa sostenido en la melodía. Mientras que la segunda subfrase (consecuente) es de dos compases con un poco más de

densidad rítmica y agregando sol y la sostenidos. La segunda frase está compuesta por la tercera subfrase (antecedente) tiene dos compases, y la cuarta subfrase (consecuente) de tres compases, casi repitiendo la rítmica en su melodía. La tercera frase está compuesta por la quinta subfrase (antecedente) de tres compases, y con rítmica en su mayoría de corcheas, lo que hace que la sexta subfrase compuesta por seis compases resalte, debido a que su rítmica se limita a negras. Blancas y blancas con punto. A continuación, se grafica en una imagen lo expuesto.

Figura 5. Melodía de la sección D del tema *Sombras*.

A continuación la tabla de la macroforma del tema *Sombras*:

Tabla 2. Macroforma del tema Sombras.

Tonalidad: Em Pulso: 84 bpm Duración:71 compases	Exposición												
<b>Sección</b>	Estr.		A		B		Estr.		C		D		
Compases	9		15		9		9		9		20		
Frases	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	3
Antecedente (subfrases)	3	2	6	5	2	2	3	2	2	2	4	2	3
Consecuente (subfrases)	2	2	2	2	3	2	2	2	2	3	2	3	6
Simetría/asimetría	Asim.		A.		A.		A.		A.		Sim.		

### 2.3.2. Microforma

Continuamos con el análisis más minucioso de tema, recordemos que esta investigación no se centra en la composición de los temas, si no, en como el tema está arreglados para estudiantina. Entorno a esto, no se le da mayor importancia a como fueron compuestas las melodías y su relación con los acordes empleados. En esta investigación se tiene como relevancia el entender como fueron interpretados las melodías y acordes en el formato estudiantina. De este modo, a continuación, se presentarán varias imágenes donde se evidencie el tratamiento arreglístico de la Estudiantina Quito, y se explicará la relevancia de los mismos. Este análisis se lo hará en orden de aparición en el tema.

A lo largo del tema podemos evidenciar una característica del pasillo bien marcada en la guitarra 1 y la guitarra bajo. Estos dos instrumentos están por lo general manteniendo la sección rítmica del tema, tocando los acordes y los bordoneos (jugar en los bajos con notas de la escala y/o del acorde). Es rara la ocasión en que estos dos instrumentos no estén haciendo los mismo bajo, como podemos evidenciar en este pequeño fragmento del Estribillo.

The musical score for guitar 1 and guitar bass is in 3/4 time. It consists of four measures. The chords are B, Em, B, G, and F#m. The guitar 1 part (top staff) and guitar bass part (bottom staff) play the same notes. Orange arrows indicate the correspondence between notes in the two staves. The dynamics are marked as *mf* in both staves. The measures are numbered 1, 2, 3, and 4.

Figura 6. Fragmento de la Guitarra 1 y la Guitarra bajo del Estribillo de *Sombras*.

Igualmente, en el Estribillo se puede evidenciar un papel muy importante de la bandola. La bandola acompaña la melodía haciendo un *trémolo* de notas largas del acorde y con una dinámica baja. En este caso, la bandola usa la quinta (F#) del acorde de B, mientras que en el acorde de Em usa su tercera (G), la cual está a un semitono de distancia, haciendo que el movimiento de esta voz sea idóneo para el cambio de acorde, del mismo modo, en los acordes de G y F#m usa sus terceras. Además, es importante destacar que no sobrepasa al rango tímbrico de la melodía interpretada por los bandolines. A continuación, la imagen que evidencia el tratamiento de este instrumento.

The musical score for the bandola is in 3/4 time. It consists of four measures. The chords are B, Em, B, G, and F#m. The bandola part (top staff) is highlighted with a green box and orange arrows, showing a tremolo of long notes. The dynamics are marked as *p* in the first measure and *mf* in the second measure. The guitar 1 and guitar bass parts (bottom staff) are also visible, playing the same notes as in Figure 6.

Figura 7. Fragmento de la bandola del Estribillo de *Sombras*.

Por otro lado, los bandolines 1 y 2 no realiza ninguna armonización entre sus voces, sin embargo, realizar el estribillo al unísono potencia la melodía y empaste el ensamble. Al respecto, en varias ocasiones realizan apoyaturas cromáticas, brindando un enfoque distinto a la melodía.

The image shows a musical score for two bandolines. The top staff is in treble clef, 3/4 time, with a tempo marking of quarter note = 84 and a dynamic marking of *mf*. The bottom staff is also in treble clef, 3/4 time, with a dynamic marking of *mf*. The music consists of a melodic line with chromatic accompaniment. Three specific notes in the upper voice are circled in green, highlighting chromatic accompaniment figures.

Figura 8. Fragmento de los bandolines del Estribillo de *Sombras*.

De igual manera, un elemento encontrado que se repetirá más adelante en el tema es el *tutti*, haciendo que todos los instrumentos realicen un mismo motivo rítmico. En este caso, los cinco instrumentos de la estudiantina concluyen el Estribillo con un *tutti*, formando un acorde de Em. Como se muestra a continuación.

The image shows five staves of musical notation, each representing a different instrument. All five staves play the same rhythmic pattern: a quarter note followed by a quarter rest. The notes are G, B, and D, forming an E minor triad (Em). A small box with the number 9 is located at the bottom of the staves.

Figura 9. *Tutti* del Estribillo de *Sombras*.

Proseguimos con la sección A, en este caso la melodía es interpretada por la bandola, al ser su registro más bajo que el bandolín es evidente que

conviene darle las melodías graves a la bandola. Además, la interpretación de toda la estudiantina es contrastante en relación al Estribillo, en primera instancia el tiempo se reduce a 70 bpm, incluso llegando a ser *rubato*. Tanto en la partitura como en la grabación se aprecia como la bandola lidera a la estudiantina por un momento, llegando a establecer la melodía y ser respondida por los demás instrumentos de la estudiantina. De igual modo, el factor dinámico es de vital importancia para la interpretación, al ser instrumentos de cuerda pulsada la utilización del *trémolo* para enfatizar las dinámicas contribuye al sentido de las frases. Además, al mismo tiempo podemos observar uno de los tipos de armonizaciones que usaba la estudiantina, estos son de terceras entre el bandolín 1 y 2, mientras que la bandola octavaba la primera nota. Evidenciaremos lo expuesto en las siguientes imágenes.

The musical score for Figure 10 is written for four staves. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as 70 bpm and the style is *rubato*. The first two staves are for the bandola, the third for the studentina, and the fourth for the bandola. The studentina part starts with a piano (*p*) dynamic and a melodic line. The bandola parts provide harmonic support with chords and octaves. A blue oval highlights the bandola's harmonic structure, and a green oval highlights the studentina's melodic line. Dynamics include *mp* and *Em*.

Figura 10. Fragmento 1 de la bandola y estudiantina de la sección A de *Sombras*.

Figura 11. Fragmento 2 de la bandola y estudiantina de la sección A de *Sombras*.

Las afirmaciones anteriores sobre las armonizaciones en terceras entre voces también se ven reflejadas en el final de la sección A. Además, encontramos una nueva armonización; la armonización en cuartas.

Figura 12. Fragmento del final de la sección A de *Sombras*.

Proseguimos con el análisis de la sección B, en este caso el bandolín 1 toma la melodía en solitario, para después de un compás ser acompañado por la sección rítmica, de guitarra y guitarra bajo. Asimismo, el bandolín 2 acompaña en terceras a la melodía un compás después de que esta empieza. Mientras que la bandola realiza un contrapunto en el espacio que deja la melodía. Este contrapunto son las notas ascendentes del acorde E mayor.

Como resultado tenemos el movimiento de tres voces sin contar las que hace la sección rítmica, dándonos una sonoridad particular, aunque en este caso no hay movimiento dinámico, el disminuir y agregar instrumentos causa un efecto particular. Es importante destacar que, varias de las melodías largas se realizan en *trémolo*. Además, en la segunda subfrase de la sección B hay una particularidad, en este caso se trata del movimiento contrario que realizan las guitarras con respecto a la bandola, las dos empiezan en Do, pero mientras la bandola asciende a La pasando por Mi, las guitarras descienden pasando por Si. Volviendo la mirada hacia la métrica de esta sección encontramos que cambia a 2/4 en el compás 29, asíéndonos pensar que es una característica fraseológica que ya aviamos visto en la sección A y que también encontraremos más adelante. En la siguiente imagen evidenciaremos con detalle lo explicado.

The image shows a musical score for the piece "Sombras". It is divided into two systems. The first system contains measures 25, 26, 27, and 28. The second system contains measure 29. The score is for voice and guitar/bandola. The key signature has one sharp (F#). The time signature changes from 3/4 in measures 25-28 to 2/4 in measure 29. Annotations include blue boxes around measures 25-27, green ovals around tremolos in measures 26 and 28, red ovals around melodic lines with arrows, and an orange box around measure 29. Chord symbols Em, E, and Am are present. The title "Sombras" is written above the staff.

Figura 13. Fragmento del inicio de la sección B de *Sombras*.

Culminamos la sección B con dos subfrases armonizadas casi en su totalidad, y se vuelve a mostrar en la misma armonización por terceras y octavas entre bandolín 1, bandolín 2 y bandola. El uso del *trémolo* igualmente se ve muy resaltado en esta frase, y se reafirma que es indispensable para obtener un control dinámico adecuado en este tipo de instrumentos.

Figura 14. Fragmento de bandolín 1, bandolín 2 y bandola del final de la sección B de *Sombras*.

Posterior a la sección B encontramos nuevamente al Estribillo exactamente igual al primero, por lo que seguimos a analizar la sección C del tema. En la sección C la armonía cambia en cierta medida ya que la segunda mitad de esta sección se encuentra en la relativa mayor de la tonalidad; G mayor. De este modo, tenemos el mismo acompañamiento si grandes cambios en la sección rítmica, igualmente, encontramos la melodía en el bandolín 1 y respondida un compás después por el bandolín 2 y la bandola; asemejándose a lo ya visto en la sección B. Pero en este caso encontramos la particularidad de que las armonizaciones si bien, son por terceras y sextas, también se las puede atribuir al acorde sobre el que están. Es importante destacar que esta sección la concluye la guitarra y la guitarra bajo con una nota larga, más adelante veremos que el tema termina del mismo modo, por lo que podemos decir que este también es un recurso más de cómo manejar un final de sección. De este modo, lo más destacable de esta sección sería el manejo dinámico de todos los instrumentos, al interactuar con varias dinámicas se

puede apreciar el empaste que tenían los instrumentistas, sin duda es una característica relevante para destacar. A continuación, se muestra lo descrito.

The image shows a musical score for the section 'Sombras' (Section C), measures 43 to 51. The score is arranged for five instruments: Bdn. 1, Bdn. 2, Bdn., Gtr. 1, and Gtr. B. 2. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The dynamics are marked as follows: Bdn. 1 (p, mf, p, mf, mp, mf, f), Bdn. 2 (mf, mf, mf, mf, mf, f), Bdn. (mp, mf, mp, mf, mp, mf, mf), Gtr. 1 (B, B, Em, Em, D, D, D, G), and Gtr. B. 2 (p, mp, mp, mp, mp, mp, mp, mp). A red box highlights the final measure (51) of the section.

Figura 15. Fragmento de final de la sección C de *Sombras*.

*Sombras* culmina con la sección D, la cual es la sección más larga del tema debido a los cambios de tiempo, como el *rubato* en el principio de la frase, abarcando los tres primeros compases. En esta sección se aprecia el unísono entre los dos bandolines en la primera frase en *rubato*, para después pasar a una armonización por terceras. De esta frase se destaca el *crescendo* de *pianissimo* a *piano*. Como ya habíamos mencionado, este efecto se puede lograr gracias a la utilización del *trémolo*. A continuación, se observa lo expuesto.

The image shows a musical score for the section 'Sombras' (Section D), measures 1 to 3. The score is arranged for two instruments: Bdn. 1 and Bdn. 2. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The dynamics are marked as follows: Bdn. 1 (pp, p, mp) and Bdn. 2 (pp, p, mp). A red box highlights the 'rubato' section (measures 1-2) and a blue box highlights the 'a tempo' section (measure 3).

Figura 16. Fragmento del inicio en *rubato* de la sección D de *Sombras*.

Continuamos el análisis enfocándonos en el contrapunto que hace la bandola, en la primera frase de esta sección. En esta ocasión la bandola

desciende en corcheas en el arpeggio de B7 desde F# usando *staccato* en cada nota, esta articulación se realiza en los contrapuntos de la bandola por casi la mitad de la sección. Sin embargo, en los siguientes contrapuntos los realiza en corcheas empezando en el 7mo grado mayor ascendiendo hasta la 3ra menor y descendiendo hasta la raíz del acorde en que se encuentra. De este modo, en el acorde de Em empieza en D# hasta llegar a G y descendiendo hasta E. Este patrón se repite en el acorde de Am, ascendiendo desde G# hasta C y descendiendo hasta A. Igualmente, la melodía hecha por el bandolín bordea el D# por lo que la bandola no es la primera en introducirla en la frase. De igual manera, en esta frase se encuentra octavación entre los bandolines y la disminución de uno de ellos. Además, también se aprecia notas bajas en el bandolín 1 que, si bien lleva la melodía, el contrapunto de la bandola aporta en el desarrollo de la frase. Por último, en esta frase podemos evidenciar nuevamente la conclusión de frases por los instrumentos graves y que la métrica vuelve a cambiar al final de esta. A continuación, se señala lo explicado en una imagen.

Figura 17. Fragmento de la primera frase de la sección D de *Sombras*.

Como consiguiente, el tema *Sombras* vuelve a mostrar a todos los instrumentos en armonizaciones de bandolines y bandola, al igual del acompañamiento de la sección rítmica por un breve instante antes de concluir el tema. Las armonizaciones vuelven a ser en terceras, cuartas y octavas.

Además, los instrumentos que concluyen la primera subfrase antes del final vuelven a ser los instrumentos graves. Como lo veremos a continuación, las terceras se representarán en flechas de color azul, las octavas en color rosado, y las cuartas en morado.

Figura 18. Fragmento de la penúltima subfrase de la sección D de *Sombras*.

El tema concluye con una subfrase de notas negras, blancas, y blancas con punto. Además, hay un calderón en medio que da un largo espacio antes del final. La melodía la llevan los bandolines en terceras en un inicio, para después silenciar un bandolín, y pasarla a la bandola en octavas. El final como habíamos mencionado, vuelve a ser de los instrumentos graves. A continuación, en una imagen usaremos los mismos colores de la imagen anterior para evidenciar las octavas y terceras.

The image shows a musical score fragment for 'Sombras'. It consists of six measures, numbered 66 to 71. The score is in 6/8 time and Dm. Measures 66 and 67 are marked 'mf' and feature blue arrows indicating melodic movement. Measures 68, 69, and 70 are marked 'p' and feature purple arrows indicating melodic movement. Measure 71 is highlighted with an orange box.

Figura 19. Fragmento de la última subfrase de la sección D de *Sombras*.

#### 2.4. Análisis del tema: *Cuchara de palo*.

El danzante *Cuchara de palo* es un tema compuesto por José Ignacio Rivadeneira Pérez, en el primer tercio de siglo XX, este tema no tiene letra. Según la *Enciclopedia de la música ecuatoriana* de Pablo Guerrero, publicado en 2002, señala que el *danzante* es danza y música de los indígenas y mestizos del Ecuador, y tendría su origen previo a la llegada de los españoles. También nos dice que en el transcurso del tiempo el danzante pasaría a tener un mestizaje del ritmo, por lo que se vería reflejado en un compás de 6/8 y de rítmica de una nota larga y una corta (Guerrero, 2002, p. 532-539). De esta manera, en la transcripción realizada del arreglo de *Cuchara de palo* de la Estudiantina Quito se ve reflejado esta rítmica. Es importante resaltar que el tema también podría ser escrito en 3/8 debido a sus acentos, sin embargo, en esta investigación lo hemos transcrito en 6/8. A continuación desarrollaremos el análisis de la macroforma y microforma de este tema.

##### 2.4.1. Macroforma.

*Cuchara de Palo* está escrita en 6/8, su tonalidad es Dm y mantiene un tiempo de 113 bpm. El tema se repite tres veces, y en la tercera repetición hay una Coda. De este modo, la forma del tema es Estribillo – A – Estribillo – B por tres veces.

En este sentido, el Estribillo está compuesto por ocho compases, de los cuales la melodía se repite dos veces por lo que la melodía tendría cuatro compases divididos en dos compases antecedentes y dos compases consecuentes. De esta manera, solo el último compa cambia, para dar pasó a la siguiente frase, esto se repite cuando va a pasar a la sección A y a la sección B. A continuación, se grafica en una imagen lo expuesto.

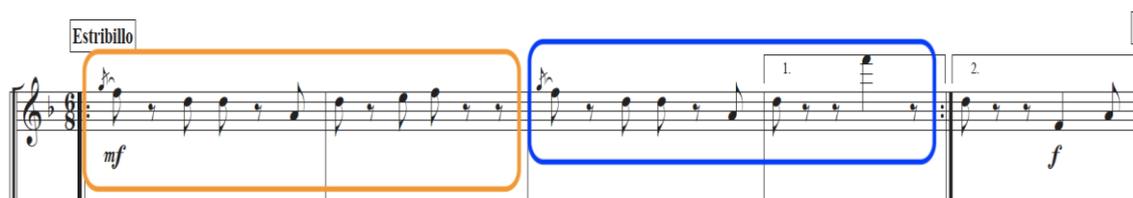


Figura 20. Melodía del Estribillo del tema *Cuchara de palo*.

De este modo, la sección A está compuesta por 13 compases, de los cuales se dividen en dos frases, la primera frase se divide en dos subfrases de 4 compases (consecuente y antecedente). Y la segunda frase se divide en una subfrase de dos compases (antecedente) y una subfrase de tres compases (consecuente). Es importante mencionar que esta sección empieza en anacrusa. A continuación, se grafica en una imagen lo expuesto.



Figura 21. Melodía sección A del tema *Cuchara de palo*.

Mientras que la sección B está compuesta por 20 compases, divididos en 2 frases. La primera frase tiene 8 compases, divididos en dos subfrases de cuatro compases cada una. La segunda frase tiene 12 compases, de los cuales la primera subfrase tiene 8 compases de (antecedente), y la segunda subfrase de 4 compases (consecuente). Al igual que la sección A, esta sección empieza con una anacrusa. A continuación, se grafica en una imagen lo expuesto.

The image shows the musical notation for section B of the piece 'Cuchara de Palo'. It consists of three staves of music. The first staff is labeled 'B' and contains the first 8 measures, starting with an anacrusis and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second staff contains the next 12 measures, with the first 8 measures marked as the antecedent phrase and the last 4 as the consequent phrase. The third staff shows the continuation of the melody, including a section marked 'Cuchara de Palo To Coda' and ending with 'D.C. al Coda'. Dynamics like *mp* and *f* are indicated throughout.

Figura 22. Melodía sección B del tema *Cuchara de palo*.

Por último, tenemos la Coda con la que finaliza el tema de dos compases a manera de conclusión. A continuación, se grafica en una imagen lo expuesto.

The image shows the musical notation for the Coda of the piece 'Cuchara de Palo'. It consists of a single staff with two measures. The first measure contains a half note, and the second measure contains a whole note, both connected by a slur. A circled cross symbol is positioned above the first measure.

Figura 23. Coda del tema *Cuchara de palo*.

A continuación la tabla de la macroforma del tema *Sombras*:

Tabla 3. Macroforma del tema Cuchara de Palo.

Sección	Exposición								Re exposición								
	Estr.		A		Estr.		B		Estr.		A		Estr.		B		Coda
Tonalidad: Dm																	
Pulso: 113 bpm																	
Duración compases	130																
Compases	8		13		8		20		8		13		8		20		2
Frase	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1
Antecedente (subfrases)	2	2	4	2	2	2	4	8	2	2	4	2	2	2	4	8	
Consecuente (subfrases)	2	2	4	3	2	2	4	4	2	2	4	3	2	2	4	4	2
Simetría/asimetría	Sim.		Asim.		S.		A.		S.		A.		S.		S.		Sim.

#### 2.4.2. Microforma.

Como mencionamos previamente, en este punto analizaremos minuciosamente el tema, los elementos encontrados los colocaremos en orden de aparición en el tema.

En el Estribillo del tema se puede apreciar una apoyatura diatónica de G a F realizada en el bandolín 1, la cual repite en dos ocasiones. Mientras que el bandolín 2 se encarga de armonizar la melodía en terceras, cuartas y sextas. A continuación, lo evidenciaremos en la siguiente imagen, en donde azul representará las terceras, verde las cuartas y morado las sextas.

Figura 24. Fragmento del Estribillo de *Cuchara de Palo*.

En el caso de la bandola, la guitarra y la guitarra bajo realizan un unísono acompañando la melodía con negras con punto, corcheas y blancas con punto, en notas tónicas y terceras del acorde Dm.

Figura 25. Fragmento 2 del Estribillo de *Cuchara de Palo*.

En la sección A el acompañamiento cambia en cierta medida. La guitarra rasga los acordes con el mismo patrón rítmico de la guitarra bajo, la figuración es negra y corchea. En ocasiones la guitarra bajo no usa la nota tónica al acompañar, si no la quinta del acorde, o incluso la tercera. Del mismo modo, se realiza una apoyatura para pasar del acorde de D7 a Gm/Bb. A continuación, se añade la imagen detallando lo explicado.

Figura 26. Fragmento de la sección A de *Cuchara de Palo*.

Por otro lado, la bandola pasa a octavar la melodía interpretada por el bandolín 1 y en ocasiones también al unísono. Además, vuelve a tocar al unísono con la guitarra bajo. Con respecto a los bandolines, el bandolín 1 lleva la melodía, mientras que el segundo la armoniza en terceras, quintas, sextas y al unísono. Al igual que la sección anterior, aparece nuevamente la apoyatura de G a F, y en el caso del bandolín 2 de C a B. Por otro lado, el bandolín 1 y 2 realiza un *trémolo* ligado a una nota sin *trémolo*, dando un efecto diferente a una nota más larga y que no deje de hacer *trémolo*. Del mismo modo, en esta sección se aprecia el manejo dinámico de las frases, podemos evidenciar que se manejan dinámicas bajas y dinámicas altas abruptamente, dando un efecto de pregunta respuesta. En las siguientes imágenes se demostrará lo explicado.

A

The image shows a musical score for three instruments: Bandolin 1, Bandolin 2, and Bandola. The score is divided into three measures. The first measure starts with a forte (f) dynamic. The second measure features a trill-like tremolo effect. The third measure starts with a piano (p) dynamic. Colored arrows (red, purple, blue, cyan) indicate melodic lines and dynamics across the staves. Two notes in the first two staves are circled in orange.

Figura 27. Fragmento de bandolines 1 y 2 y bandola de la sección A de *Cuchara de Palo*.

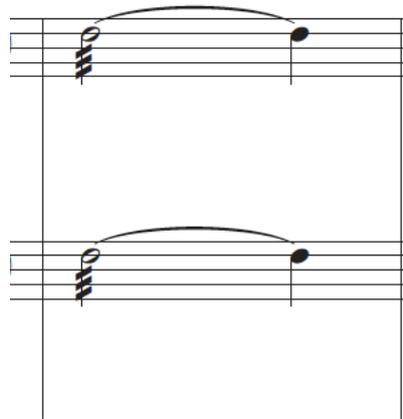


Figura 28. Fragmento de bandolines 1 y 2 de la sección A de *Cuchara de Palo*.

Pasamos entonces a analizar la sección B del tema, en primera instancia notamos que el bandolín 2 deja de armonizar la melodía, pasando a realizar la melodía principal al unísono en toda la sección, es contrastante con la sección A en cierta medida. Por su parte, la bandola continúa haciendo octavación de la melodía en algunos puntos, mientras que en otros acompaña el acorde colocando las raíces y duplicando las notas hechas por la guitarra bajo. Además, en esta sección tanto bandolines como bandola, vuelven a realizar una nota con *trémolo* ligada a una sin este efecto. A continuación, se mostrará lo explicado mediante imágenes.

 Musical score for section B of *Cuchara de Palo*. It features four staves. The top two staves are for bandolines, and the bottom two are for guitar/bandola. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time. A light blue box highlights the first two staves in the first two measures. In the third measure, a note in the second bandolin staff is circled in orange. Below the guitar staff, chords are labeled: Gm in the first two measures, and D7 in the third and fourth measures. Arrows point from the Gm and D7 labels to the corresponding chords in the guitar staff.

Figura 29. Fragmento de la sección B de *Cuchara de Palo*.

The image shows a musical score for three instruments: two bandolines and one bandola. The top two staves are enclosed in a cyan box, and the bottom staff is enclosed in a blue box. A blue arrow labeled '8va' points from the bottom staff to the top two staves, indicating an octave shift. The music consists of eighth notes and quarter notes across three measures.

Figura 30. Fragmento de bandolines 1 y 2 y bandola de la sección B de *Cuchara de Palo*.

Al igual que en la sección A, el acompañamiento de guitarra y guitarra bajo es similar, incluyendo algunas inversiones de acorde, como el caso del Gm/Bb y el D7/A. A continuación, los acordes que se describen.

The image shows a musical score for guitar and bass. The top staff is for guitar, showing chords and a sharp sign. The bottom staff is for bass, showing notes and a box with the number 24. The guitar part is marked 'mp' and the bass part is marked 'mp'. The guitar part includes a sharp sign and a box with the number 24.

Figura 31. Fragmento 1 de la guitarra y guitarra bajo de la sección B de *Cuchara de Palo*.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for guitar and the bottom staff is for bass guitar. The guitar staff has two measures, both with a Gm chord indicated above. The first measure contains four chords: Gm, Gm, Gm, and Gm. The second measure contains Gm, Gm, and a dotted quarter note followed by an eighth rest. The bass staff has two measures, both with a Gm/Bb chord indicated above. The first measure contains four chords: Gm/Bb, Gm/Bb, Gm/Bb, and Gm/Bb. The second measure contains Gm/Bb, Gm/Bb, and a dotted quarter note followed by an eighth rest. The measure numbers 26 and 27 are boxed below the bass staff.

Figura 32. Fragmento 2 de la guitarra y guitarra bajo de la sección B de *Cuchara de Palo*.

Por último, el tema termina con una Coda de dos compases, y el tema lo finaliza la guitarra y guitarra bajo con un *staccato* en la última nota.

The image shows two staves of musical notation for the Coda. Both staves are labeled with a Dm chord above. Each staff contains four notes: a quarter note, a quarter note, a dotted quarter note, and an eighth rest. The notes are G, B, D, and G.

Figura 33. Fragmento de la Coda de *Cuchara de Palo*.

## 2.5. Análisis del tema: *La tuna quiteña*.

El tema *La tuna quiteña* es un pasacalle ecuatoriano, escrito por Leonardo Páez. Como Pablo Guerrero nos dice en la *Enciclopedia de la música ecuatoriana*, el pasacalle es el baile y música de los mestizos del Ecuador, en métrica binaria (2/4) y de ritmo movido. Este género tiene como predecesor al pasodoble español, al tener rítmica, métrica y estructura similar. El

acompañamiento del pasacalle mantiene un negra en el bajo mientras que en las notas agudas del acorde marca la segunda semicorchea de cada tiempo (Guerrero, 2002, p.1087).

### 2.5.1. Macroforma.

*La tuna quiteña* está escrita en 2/4, su tonalidad es Am y mantiene un tiempo de 130 bpm. El tema se repite dos veces, y en la segunda repetición hay una variación al final. De este modo, la forma del tema es Intro – A – Estribillo – B – Estribillo – A – Estribillo – B – Estribillo. Es importante señalar que la Introducción y el Estribillo son casi idénticos, la única diferencia es que la Introducción no repite la primera subfrase como el Estribillo. También hay que resaltar que todas las frases de las secciones empiezan en anacrusa.

En este sentido, la Introducción está compuesto por 16 compases, divididos en dos subfrases. La primera subfrase empieza en anacrusa y tiene 6 compases como antecedente, mientras que la segunda tiene 10 compases como consecuente. A continuación, se grafica en una imagen lo expuesto.

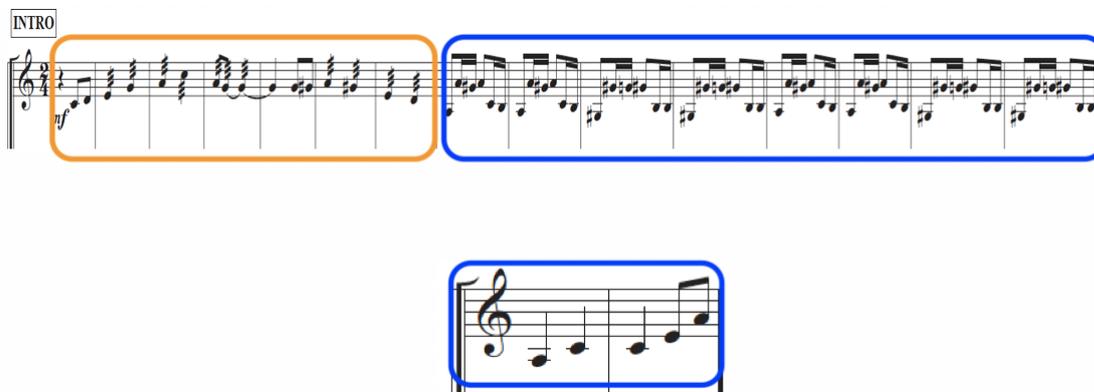


Figura 34. Melodía de la Introducción del tema *La tuna quiteña*.

De este modo, la sección A empieza en anacrusa y está compuesta de 16 compases, los cuales se dividen en dos frases, que son casi idénticas. La primera frase está compuesta por dos subfrases, las dos de 4 compases cada

una. La segunda frase está igualmente compuesta por dos subfrases de 4 compases cada una. A continuación, se grafica en una imagen lo expuesto.

Figura 35. Melodía sección A del tema *La tuna quiteña*.

El Estribillo como habíamos mencionado, es similar a la Introducción, en este caso el Estribillo tiene 24 compases, 8 compases más que la Introducción, debido a que se repite la primera subfrase. Entonces, el Estribillo está compuesto por tres subfrases, las dos primeras antecedentes de la tercera, la primera subfrase realiza la misma frase que la introducción con la diferencia que agrega dos compases en donde descansa la melodía, haciéndola de 8 compases, mientras que la segunda subfrase es idéntica a la de la introducción de 6 compases, y están compuestas de 8 compases cada una. Y la tercera subfrase está compuesta por 10 compases a manera de consecuente. A continuación, se grafica en una imagen lo expuesto.

Figura 36. Melodía Estribillo del tema *La tuna quiteña*.

Mientras que la sección B está compuesta por 16 compases, perteneciente a una frase dividida en dos subfrases de 8 compases cada una a manera de antecedente y consecuente. A continuación, se grafica en una imagen lo expuesto.

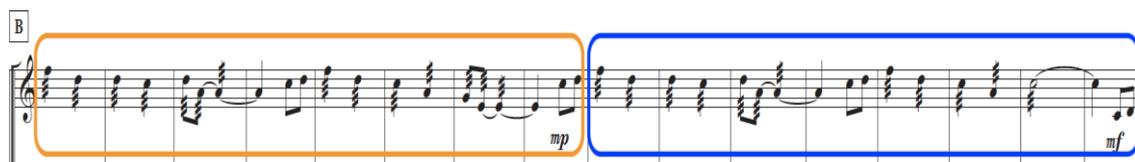


Figura 37. Melodía sección B del tema *La tuna quiteña*.

Para finalizar el tema se interpreta las dos primeras subfrases del Estribillo y se reemplaza la tercera subfrase por dos compases a manera de resolución.

A continuación la tabla de la macroforma del tema *Sombras*:

Tabla 4. Macroforma del tema *La tuna quiteña*.

	Exposición								Re exposición										
Tonalidad:	Am																		
Pulso:	113																		
Duración	130 com.																		
Sección	Intro	A	Estr.			B	Estr.	A	Estr.	B	Estr.'								
Compases	16	16	24			16	24	16	24	16	18								
Frase	1	1	2	1	2	3	1	2	1	2	3	1	2	1	2	3	1	2	1
Antecedente (subfrases)	8	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	16
Consecuent e (subfrases)	8	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	2
Simetría/asi metría	Sim.	S.	S.			S.	S.	S.			S.	S.	S.	S.			Asim.		

### 2.5.2. Microforma.

Como mencionamos previamente, en este punto analizaremos minuciosamente el tema. De esta manera, los elementos encontrados los colocaremos en orden de aparición en el tema.

En la Introducción del tema se puede apreciar que el bandolín 1 lleva la melodía como es habitual, de igual forma el bandolín 2 armoniza la melodía la melodía en terceras en un principio. Mientras que la bandola está manteniendo la misma rítmica de la melodía, sin embargo, la hace sobre una sola nota.

Figura 38. Fragmento de bandolín 1 y 2 y bandola de la Introducción de *La tuna quiteña*.

En el caso de la guitarra y la guitarra bajo, las dos realizan al unísono el bordoneo, mientras que la guitarra si toca los acordes en la segunda corchea de cada tiempo. Podemos apreciar lo expuesto en la imagen a continuación.

Figura 39. Fragmento de la guitarra y la guitarra bajo de la Introducción de *La tuna quiteña*.

Al igual que en la primera subfrase de la Introducción, el bandolín 2 realiza la melodía al unísono, mientras que la bandola, si bien hace varias notas iguales a los bandolines, también armoniza la melodía en cuartas y sextas. A continuación, se grafica las cuartas de color verde y las sextas de color celeste en la siguiente imagen, además del unísono del bandolín dos enmarcado en un rectángulo azul.

Figura 40. Fragmento de los bandolines 1 y 2 y la bandola de la Introducción de *La tuna quiteña*.

Al final de la Introducción todos los instrumentos realizan un *tutti* en tres notas.



Figura 41. Fragmento del final de la Introducción de *La tuna quiteña*.

La sección A es acompañada del mismo modo que la Introducción, lo particular de la primera subfrase de esta sección son las armonizaciones en terceras de la melodía hechas por el bandolín 2, mientras la bandola acompaña con una sola nota (E) rítmicamente igual a la melodía del bandolín. Asimismo, la bandola realiza un contrapunto mixolídio sobre el acorde de E mayor.

 A musical score fragment for three instruments: Bandolín 1, Bandolín 2, and Bandola. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The dynamics are marked *mp*. The Bandolín 1 part (top staff) plays a melodic line with eighth and quarter notes. The Bandolín 2 part (middle staff) plays a melodic line with eighth and quarter notes, including some triplets. The Bandola part (bottom staff) plays a single note (E) in a rhythmic pattern that matches the melody of the bandolines. A blue box highlights the first two staves (Bandolín 1 and 2) for the first four measures. An orange box highlights the first four measures of the Bandola part. A red box highlights the fifth measure of the Bandola part, which contains a mixolydian counterpoint.

Figura 42. Fragmento de los bandolines 1 y 2 y bandola de la primera subfrase de la sección A de *La tuna quiteña*.

En la segunda subfrase de la sección A podemos apreciar que el bandolín 2 realiza armonizaciones en octavas, terceras y cuartas y al igual que la bandola anteriormente, toca una nota (C) con la misma rítmica que la melodía pero esta no se mueve con la melodía a manera de armonización. Por otro lado la bandola continúa haciendo contrapuntos de la melodía. A continuación se detalla lo explicado en un gráfico, en donde el rectángulo anaranjado son las notas que mantiene el bandolín 2, el rectángulo azul la armonización por cuartas, el rectángulo celeste las octavas, el rectángulo rojo los contrapuntos y las flechas rosadas la armonización por terceras.

Figura 43. Fragmento de los bandolines 1 y 2 y bandola de la segunda subfrase de la sección A de *La tuna quiteña*.

El Estribillo del tema es prácticamente idéntico a la Introducción por lo que seguimos a analizar la sección B del tema. En la sección B encontramos una particularidad, en esa ocasión la bandola toca notas sin *trémolo* mientras que los dos bandolines realizan *trémolo* de la melodía al unísono, esto genera un efecto particular, a manera de contrapunto.

Figura 44. Fragmento de los bandolines 1 y 2 y bandola de la primera subfrase de la sección B de *La tuna quiteña*.

Para finalizar, el tema termina con la guitarra bajo en *stacato* a manera de resolución

Figura 45. Fragmento de la guitarra bajo en el final de *La tuna quiteña*.

## 2.6. Conclusiones de los análisis.

Los arreglos *Sombras*, *Cuchara de palo* y *La tuna quiteña* muestra un trabajo arreglistico muy interesante. De este modo, es importante mencionar que el desarrollo dinámico en los temas es un claro ejemplo de lo sólido que era el ensamble. A continuación, se describirá como cada instrumento tiene su relevancia en el formato y cuales son sus características principales.

El bandolín 1 por lo general lleva la melodía del tema. Nos atrevemos a decir que es el instrumento más importante de este ensamble, debido a que es

por lo general la melodía la que indica el tiempo y las dinámicas del tema. En el caso del pasillo, podemos evidenciar que las melodías tienen la particularidad de las dinámicas bajas y frases que pueden desplazarse, de este modo, resaltamos el importante uso del *trémolo* a lo largo de los temas, esta técnica es una de las características principales de este tipo de instrumentos. Gracias al *trémolo* es que se puede manejar las dinámicas al antojo del intérprete, incluso la duración de las notas. A lo largo de los temas observamos que el *trémolo* se usa no solo en notas largas, si no también en frases de más densidad rítmica e incluso apoyaturas, como en el caso del Estribillo del *Sombras*. Del mismo modo, en el arreglo de *Cuchara de palo* se agrega un nuevo elemento a la técnica de los bandolines y bandola, este es la nota con *trémolo* ligada a una nota sin *trémolo*.

El bandolín 2 tiene una particularidad muy destacada, se podría decir que sin este instrumento la sonoridad de la estudiantina se vería muy opacada. El bandolín 2 es el encargado de acompañar a la melodía en unisonos, terceras, cuartas, quintas, sextas y octavas. Este papel brinda a la sonoridad general mucho más cuerpo, haciendo que las melodías sean contundentes y cuando es silenciado brindando un efecto diferente a la sonoridad general. Al ser este el que armoniza la melodía, también repiten los patrones en que aparecen las apoyaturas, además el *trémolo*, como mencionábamos, siempre está presente en su ejecución.

La bandola aparece como un instrumento por lo general de acompañamiento, aunque como pudimos evidenciar, también puede llevar la melodía cuando se encuentra en notas graves. Al igual que los bandolines, la bandola usa el *trémolo* constantemente, como en el Estribillo del *Sombras* pudimos observar que, la bandola puede manejar una segunda voz por debajo de la melodía y con dinámicas bajas. Por otro lado, la bandola tiene la característica de hacer contrapuntos de la melodía, los contrapuntos como evidenciamos, pueden agregar información al tema, esto puede ser cuando usa los arpeggios con 7ma que no se ven en el acorde colocado por la guitarra. Del

mismo modo, armoniza la melodía constantemente, en terceras, cuartas, quintas, sextas y octavas.

La guitarra al igual que la guitarra bajo son usados únicamente como acompañamiento, brindando una base estable para que las melodías y contrapuntos puedan ser independientes. En el pasillo y en el pasacalle, la guitarra y la guitarra bajo casi hacen los mismos bordoneos. Estos bordoneos son característicos de estos géneros, por lo que, duplicar los bordoneos es bastante acertado.

El ensamble en general tiene una sonoridad impresionante, es debido al manejo dinámico y a la impecable dirección que se evidencia un trabajo estético muy bien logrado. Es debido al empaste que tienen los instrumentistas que su trabajo es digno de reconocer. Como característica en estos temas se podría decir que los arreglos tímbricos de cada instrumento fueron bien utilizados, resaltando la característica de cada uno. Es importante destacar como se maneja cada frase desde su inicio hasta su conclusión, es algo que puede ser replicado en varios géneros, por ejemplo, la sección A del tema *Sombras* muestra la reducción de instrumentos y el contraste que causa mostrarlos a manera de pregunta respuesta. Además, la conclusión en las frases en los instrumentos graves puede otorgar una característica más al arreglo. Y entender qué instrumento usar en los diferentes registros tímbricos aporta en gran medida al siguiente capítulo de composición.

### **Capítulo 3: Composición de tres temas inéditos para estudiantina.**

Este capítulo se centra en la realización de tres composiciones en base a los elementos encontrados en los análisis del capítulo 2. De esta manera, la primera composición tiene como objetivo mostrar en su mayoría los elementos arreglisticos usados por la Estudiantina Quito. Con respecto a esto, se ha escogido componer un pasillo, ya que el pasillo es un género tradicional del Ecuador. El segundo tema se aleja de los géneros tradicionales ecuatorianos,

por lo que se a optado por componer libremente, y no encasillar la obra a un género, sin embargo, se integrará los elementos arreglísticos encontrados. En la tercera composición se pretende agregar elementos a la composición, entre estos está el darle más relevancia a la guitarra y a la guitarra bajo, en el caso de la guitarra se pretende dar melodías y además, que esta sea trascendente para la composición. Igualmente, se pretende agregar tensiones y armonías más contemporáneas. Es importante mencionar que, en los gráficos de los temas compuestos, la línea de la guitarra bajo está escrita en clave de Fa, a diferencia de los gráficos de las transcripciones que están en clave de Sol.

### **3.1. Tema: Hasta pronto.**

#### **3.1.1. Sinopsis.**

Este tema esta inspirado en un pasillo, tiene un tinte romántico en su melodía. En su mayoría es dramático, sin embargo, tiene un pasaje que sobresale por ser alegre. El título como bien dice *Hasta pronto*, hace alusión a una historia de amor que se desenvuelve con una separación triste.

#### **3.1.2. Estructura general del tema.**

El tema *Hasta pronto* está escrito en  $\frac{3}{4}$  y su tonalidad es Dm. Este tema está inspirado en el pasillo *Sombras*, por lo que hemos tomado su misma estructura, de esta manera el tema tiene como forma Estribillo – A – B – Estribillo – C – D. Del mismo modo, el tiempo del tema es 84 bpm con excepción de la sección A, la cual es *ad libitum*, dejando una libre interpretación a los instrumentistas. Por otro lado, también hay cambios de métrica a  $\frac{2}{4}$  por breves periodos, este recurso de acortar las frases lo hemos tomado de los análisis hechos anteriormente, a continuación, mostraremos con detalle este y otros elementos.

#### **3.1.3. Descripción de los recursos utilizados.**

Como mencionamos al principio del capítulo, este tema tiene como objetivo demostrar el manejo de la mayor cantidad de recursos obtenidos en los análisis, apegándonos a como manejaron los temas por la Estudiantina Quito, es por eso que este tema no innova en comparación a los siguientes temas, pero si demuestra como se puede replicar los elementos encontrados.

Para empezar, utilizamos el mismo acompañamiento que utilizó la Estudiantina Quito en el pasillo *Sombras*, usamos los mismos bordoneos de la guitarra y la guitarra bajo. Como podemos ver en la siguiente imagen, en la parte superior el acompañamiento de la Estudiantina Quito y en la inferior su réplica en el tema *Hasta pronto*.

Figura 46. Parte superior fragmento del acompañamiento del tema *Sombras*, parte inferior replica el acompañamiento en el tema *Hasta pronto*.

Del tema *Sombras* se ha usado casi todos los recursos encontrados, por ejemplo, tenemos la utilización de la bandola con notas largas y en *trémolo*, asentándose en notas del acorde como podemos ver en el Estribillo de ambos temas. A continuación, se demuestra en la siguiente imagen.

Figura 47. Parte superior fragmento del acompañamiento de la bandola del tema *Sombras*, parte inferior réplica el acompañamiento de la bandola en el tema *Hasta pronto*.

Del mismo modo, se tomaron las apoyaturas que inician algunas frases en el tema *Sombras*, en este caso nos referimos a apoyaturas cromáticas. Sin embargo, en este caso no nos basamos en la apoyatura con *trémolo* que se hace en el Estribillo de *Sombras*, si no, en las apoyaturas del tema *Cuchara de Palo*, las cuales son sin *trémolo*. A continuación, un gráfico de cada uno de los temas.

The image displays three systems of musical notation for guitar accompaniment. The first system, labeled "Estribillo", consists of two staves in 6/8 time, marked *mf*. It features a melodic line with purple and green arrows indicating phrasing. The second system is in 3/4 time with a tempo marking of quarter note = 84, showing a chromatic accompaniment pattern with green circles. The third system is in 3/4 time with a first ending bracket and includes chords A7, Dm, and A7, with blue circles highlighting specific notes.

Figura 48. Parte superior, fragmento de la apoyatura sin *trémolo* del tema *Cuchara de palo*, parte central apoyatura cromática y de *trémolo* del tema *Sombras*, parte inferior réplica de las apoyaturas en el tema *Hasta pronto*.

De igual manera, la melodía principal la toma la bandola en el inicio de la sección A al igual que lo hace la Estudiantina Quito en la misma sección A en el tema *Sombras*. A continuación, se muestra lo descrito.

The image displays two musical excerpts. The left excerpt, labeled 'A', is for the piece 'Sombras' and features a 4/4 time signature that changes to 3/4. It includes parts for bandolines, bandola, and guitar. The tempo is marked 'rubato' with a quarter note equal to 70. Dynamics include *mp* and *p*. A blue oval highlights the bandolines and bandola parts, and a green oval highlights the guitar part. The right excerpt, also labeled 'A', is for 'Hasta pronto' and is marked 'Ad libitum'. It shows parts for bandolines and bandola. Dynamics include *mf* and *pp*. Chords Dm and A7 are indicated above the bandola part. A blue oval highlights the bandolines and bandola parts.

Figura 49. A la izquierda, fragmento de bandolines, bandola y guitarra de la sección A del tema *Sombras*, a la derecha, fragmento de bandolines y bandola de la sección A del tema *Hasta pronto*.

Con respecto a lo anterior, encontramos que la Estudiantina Quito tiene varias formas de iniciar y culminar una frase. Por ejemplo, tenemos el *tutti* que culmina las frases, de igual modo, el de pregunta respuesta, como en el ejemplo anterior que evidenciamos como un solo instrumento, en este caso la bandola, hace la pregunta para ser respondido por los demás instrumentos. A continuación, el ejemplo del *tutti* para finalizar una frase tomado del tema *Sombras*, en este caso replicado en el Estribillo del tema *Hasta pronto*.

Figura 50. A la izquierda, final de frase en *tutti* del tema *Sombras*; y la derecha, final de frase en *tutti* del tema *Hasta pronto*.

Para dar otro ejemplo de final de frase también hemos tomado el ejemplo en la sección B del tema *Sombras*, en ella podemos apreciar que para finalizar una frase se reduce la métrica pasando de  $\frac{3}{4}$  a  $\frac{2}{4}$ , y lo hemos replicado en la sección D del tema *Hasta pronto*. A continuación, un gráfico demostrando lo expuesto.

Figura 51. A la izquierda, sección con cambio de métrica en el tema *Sombras*, a la derecha sección con cambio de métrica del tema *Hasta pronto*.

Con respecto a lo anterior, también se utilizó el recurso de finalizar las frases con los instrumentos graves a manera de conclusión, esto lo encontramos en varios pasajes del tema *Sombras* y lo hemos replicado igualmente en varios pasajes en el tema *Hasta pronto*. A continuación, se exponen en el siguiente gráfico.

*Figura 52.* A la izquierda, sección con ejemplo de finalización de frase en el tema *Sombras*, en el centro y a la derecha, réplicas en el tema *Hasta pronto*.

Con respecto a la utilización de la bandola en el tema *Hasta pronto*, y como explicamos anteriormente, lo apegaremos a como la usaba la Estudiantina Quito, encontramos que la bandola tiene varios papeles que cumple en la estudiantina, el primero es mantener notas pedales, como vimos anteriormente, el segundo es armonizar la melodía principal en diferentes intervalos al igual que el bandolín 2, y el tercero y más destacable es realizar contrapuntos que acompañan la melodía. De esta manera, hemos replicado varios contrapuntos realizados en el tema *Sombras*. A continuación, se demuestra gráficamente.

The image shows a musical score for two pieces. The top system, labeled 'a tempo', features a bandola and bandolines. The bandola part is marked with dynamics *mp*, *p*, *mp*, *mp*, and *pp*. The bandolines part is marked with *mp* and *p*. The bottom system, labeled 'Hasta pronto', features a bandola and bandoles. The bandola part is marked with *pp* and *mf*. The bandoles part is marked with *p*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Annotations include a cyan box around a bandola phrase, purple ovals around bandolines phrases, a pink box around a bandola phrase, a blue box around a bandolines phrase, a red box around a bandola phrase, a green box around a bandola phrase, and a blue box around a bandoles phrase.

Figura 53. En la parte superior bandola y bandolines del tema *Sombras*, parte inferior, bandola y bandoles replicando el contrapunto en el tema *Hasta pronto*.

The image shows a musical score for two pieces. The top system, labeled 'La tuna quiteña', features a bandola and bandolines. The bandola part is marked with *mp*. The bandolines part is marked with *mp*. The bottom system, labeled 'Hasta pronto', features a bandola and bandoles. The bandola part is marked with *mp*. The bandoles part is marked with *p* and *subito p*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Annotations include a blue box around a bandola phrase, an orange box around a bandolines phrase, and a red box around a bandolines phrase.

Figura 54. En la parte superior, bandola y bandolines del tema *La tuna quiteña*, parte inferior, bandola y bandoles replicando el contrapunto en el tema *Hasta pronto*.

Por otra parte, a los bandolines les hemos dado la misma función que la Estudiantina Quito en los tres temas que analizamos, el bandolín 1 lleva la melodía principal, mientras que el bandolín 2 la armoniza en unísonos y en intervalos de tercera, cuarta, quinta, sexta y octava. A continuación, algunos ejemplos de lo descrito en el tema *Hasta pronto*.

Figura 55. Armonización por terceras del bandolín 2 en el Estribillo del tema *Hasta pronto*.

Figura 56. Armonización por sextas del bandolín 2 en el Estribillo del tema *Hasta pronto*.

De igual manera, el trémolo es un elemento que se usa constantemente en los instrumentos como la bandola y los bandolines, es por eso que se lo ha incorporado a este y los siguientes temas. Igualmente, a este elemento se lo puede acompañar con distintas dinámicas y pueden ser uniformes o pueden aumentar o disminuir. Este efecto es utilizado varias veces en el tema *Sombras*, en especial en sus inicios de frases, de esta manera, lo hemos replicado en el tema *Hasta pronto*. A continuación, se demuestra gráficamente.

The image displays musical notation for two trumpets (Bdn. 1 and Bdn. 2) and two vocal parts. The top section, marked 'D' and 'rubato', shows the trumpets playing chords with dynamics starting at *pp* and moving to *p*. The bottom section shows two vocal parts with dynamics starting at *pp* and moving to *mf*. The vocal parts include 'Ad libitum' markings and chord changes (Dm, A7). The bottom part is divided into measures 10, 11, 12, 13, and 14.

Figura 57. En la parte superior, fragmento del tema *Sombras* con dinámicas, parte inferior, dos ejemplos de la réplica en el tema *Hasta pronto*.

### 3.2. Tema: Noche de ensueño.

#### 3.2.1. Sinopsis.

*Noches de ensueño* no tiene género específico, pero en su esencia hace alusión a ritmos y sonoridades andinas. Por su parte, este tema está inspirado en las veladas en las que el viento baja de las montañas a las casas y calles quiteñas. Es por esto que, en la introducción del tema se van sumando instrumentos y con dinámicas bajas, como si el viento se abriera paso entre la ciudad, este efecto se repite en la parte C del tema. Como aviamos mencionado al principio del capítulo, este tema se aleja un poco de las sonoridades de la Estudiantina Quito, dándole varios elementos que podrían incluirse en temas más actuales y que no se vieron reflejados en los arreglos

de la Estudiantina Quito, por ejemplo, darle más relevancia a la guitarra y a la guitarra bajo.

### 3.2.2. Estructura general del tema.

El tema *Noches de ensueño* está escrito con métrica de 4/4, con algunos cambios de métrica a 2/4. De igual manera, el tema en su mayoría mantiene la tonalidad de Dm, con excepción de la sección C, en donde cambia a Am dórico. La estructura del tema es INTRO – A – A – B – A – A – B – C – A – A – B. y el tiempo del tema es 95 bmp.

### 3.2.3. Descripción de los recursos utilizados.

En primera instancia el tema inicia con la introducción, esta empieza con dinámicas bajas que van creciendo, todo inicia con la guitarra y la guitarra bajo, como mencionábamos, para darles más relevancia a estos instrumentos dentro del ensamble. Por otro lado, la bandola se suma en el tercer compás en *trémolo* y con dinámica baja, mientras el bandolín 1 empieza la melodía el bandolín 2 lo armoniza por cuartas. A continuación, un gráfico que describe lo expuesto.

Figura 58. Introducción del tema *Noches de ensueño*.

En la sección A encontramos varias diferencias entre este tema y los temas analizados, para empezar, el acompañamiento de la guitarra bajo ya no es el mismo que el que encontramos en varios de los temas, la línea del bajo es diferente rítmicamente a la de la guitarra, además, agrega más información de la tonalidad agregando las novenas del acorde, en este caso sería E en el acorde de Dm, y Bb en el caso de Am. Lo compararemos en un gráfico con la línea de la guitarra bajo con respecto a la guitarra en los temas *Cuchara de palo* y *La tuna quiteña*.

The image displays two musical systems. The upper system, for 'La tuna quiteña', features a guitar part with chords C, E, and Am, and a bass line with measures 2 through 8. The lower system, for 'Cuchara de palo', features a guitar part with chords Dm, Am, and Bb, and a bass line with measure 24 and circled notes. The bass line in the lower system is marked with a blue arrow and the dynamic *mf*.

Figura 59. Líneas de acompañamiento de la guitarra bajo y la guitarra: parte superior izquierda, tema *La tuna quiteña*, parte superior derecha, tema *Cuchara de palo*, parte inferior, tema *Noches de ensueño*.

Del mismo modo, en la sección A los bandolines comparten la melodía principal, algo que no vimos en los temas analizados. Sin embargo, conservamos los *trémolos* característicos encontrados y las armonizaciones entre el bandolín 1 y 2 y bandola, además de los contrapuntos en *staccato* de la bandola. A continuación, demostraremos lo expuesto comparando la sección D del tema *Sombras* con la sección A del tema *Noches de ensueño*.

The image shows a musical score for guitar and bass. The top part, labeled 'a tempo', consists of three staves. The first staff is the guitar, the second is the bass, and the third is a lower staff. Dynamics include *mp*, *p*, *mp*, and *pp*. Chord symbols *B*, *Em*, and *Am* are present. A cyan box highlights a guitar phrase, purple ovals highlight bass phrases, and orange boxes highlight bass phrases. The bottom part, labeled 'A', consists of three staves. Dynamics include *mf* and *p*. A blue box highlights a guitar phrase, and orange boxes highlight bass phrases.

Figura 60. Parte superior fragmento de la sección D del tema *Sombras*, parte inferior sección A del tema *Noche de ensueño*.

En la sección B del tema vuelve a ser diferente rítmicamente la línea de guitarra bajo, con respecto a la de la guitarra. A continuación, se lo demuestra en un gráfico.

The image shows a musical score for guitar and bass. The top staff is labeled 'Gtr.' and the bottom staff is labeled 'Bajo Gtr.'. The guitar part is marked *mp* and the bass part is marked *p*. The score shows a rhythmic contrast between the two instruments.

Figura 61. Guitarra y guitarra bajo de la sección B el tema *Noches de ensueño*.

Por otro lado, los bandolines y la bandola toman elementos de los análisis, varios ya mencionados en el tema *Hasta pronto*, estos son: melodía principal interpretada por la bandola, armonizaciones, contrapuntos y apoyaturas diatónicas. Podemos destacar de esta sección los contratiempos que hacen todos los instrumentos con excepción de la guitarra.

Figura 62. Sección B del tema *Noches de ensueño*.

Con respecto a la sección C del tema, como mencionamos, intentamos darle más relevancia a la guitarra y a la guitarra bajo, esta sección es principalmente interpretada por estos dos instrumentos. Del mismo modo que la Introducción, tenemos la integración de los bandolines y la bandola con dinámicas bajas, y con melodías con menor rítmica que la guitarra.

Figura 63. Sección C del tema *Noches de ensueño*.

El tema concluye con la sección B, con la particularidad de usar el recurso de la Estudiantina Quito de culminar con los instrumentos graves, en este caso la guitarra y la guitarra bajo. A continuación, la comparación de lo explicado con el final de frase del tema *Sombras*.

The image displays two musical staves side-by-side. The left staff shows measures 68, 69, 70, and 71. Measures 68-70 feature a vocal line with a melodic line indicated by purple arrows. Measure 71 is highlighted with an orange box. The right staff shows measures 72, 73, 74, and 75. Measure 75 is highlighted with a blue box. The right staff includes guitar accompaniment with Am chords and piano accompaniment. The tempo is marked 'p' (piano).

Figura 64. A la izquierda final del tema *Sombras*, a la derecha, final del tema *Noche de ensueño*.

### 3.3. Tema: Frío.

#### 3.3.1. Sinopsis.

Este tema está inspirado en el misterio que lleva el viento, en especial el frío, sabemos que llega, pero no de donde viene ni a donde va. Todo el tema es misterioso, empieza calmo y termina igual. En este tema se pretende mostrar las distintas capacidades sonoras que tiene este tipo de ensamble, agregamos tensiones, acordes con séptima y disminuidos para brindar una sonoridad diferente de la que veníamos escuchando en los anteriores temas: *Hasta pronto* y *Noches de ensueño*.

#### 3.3.2. Estructura general del tema.

El tema está escrito en 6/8, su tiempo es 55 bpm la negra con punto, y su tonalidad varía en algunas secciones como la introducción y la sección B, sin embargo, la mayoría del tiempo se encuentra en Am armónico. La forma del tema es Introducción - A – B – C – D.

### 3.3.3. Descripción de los recursos utilizados.

En un principio el tema inicia con la introducción interpretada por la guitarra y la guitarra bajo; la guitarra realiza el arpeggio de Dsus, para después hacer la melodía con la nota más aguda del acorde, y pasar la misma sobre los acordes C, Bb y Am. Con respecto a lo que hace la guitarra bajo, esta se encarga de acompañar con más ritmo a la melodía. A continuación, señalaremos en un gráfico lo expuesto.

Figura 65. Introducción el tema *Frío*.

Con respecto a la sección A, la hemos estructurado sobre los acordes Am y Am (maj7), esta calidad de acorde le da al tema una sonoridad particular, este tipo de sonoridades está generalmente asociado a la música árabe. Del mismo modo, tanto el acompañamiento como la melodía son de rítmicas bajas, con esto se pretende asemejar al viento que fluye entre las cosas. Sobre el asunto, las armonizaciones usadas entre el bandolín 1 y 2 y la bandola, son diferentes a las anteriores, en este caso empezamos con la armonización de séptima entre el bandolín 1 y 2, para continuar con armonización de quita entre los mismos, con esto pretendemos abrir las líneas melódicas para probar nuevas sonoridades. Por su parte, la bandola realiza una contra melodía, para después octavar la melodía principal. En esta sección hemos incluido un recurso no usado anteriormente, es el de hacer notas con *trémolo* y dejarlas sonando sin el mismo. A continuación, se señala en un gráfico lo descrito y comparándolo con la sección de notas con *trémolo* y sin *trémolo* descritas en el análisis del tema *Cuchara de palo*.

Figure 66 shows a musical score for a band. The top part features two staves for Bdn. 1 and Bdn. 2. The bottom part features staves for Bnda, Gtr., and Gtr. Bj. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics (p, mf, mp). Chords are indicated below the Gtr. staff, including Am and Am(maj7). The score is divided into measures, with some measures highlighted by colored boxes (red, green, purple) and arrows indicating specific musical elements.

Figura 66. Parte superior, sección de bandolín 1 y 2 del tema *Cuchara de palo*, parte inferior, sección A del tema *Frío*.

Seguimos con la sección B, en esta sección cambiamos la armonía a los acordes, Bb disminuido, B disminuido y C7. En este caso el acompañamiento cambia, ya no se realiza únicamente arpeggios, si no, acordes con acentos, y además, la guitarra bajo también realiza lo acordes. A continuación, expuesto en un gráfico.

Figure 67 shows a musical score for guitar and bass. The top part features a staff for Gtr. with notes and dynamics (f). The bottom part features a staff for Gtr. Bj. with notes and dynamics (f). Chords are indicated above the Gtr. staff, including Bdim and C7. The score is divided into measures, with some measures highlighted by red boxes.

Figura 67. Guitarra y guitarra bajo de la sección B del tema *Frío*.

Mientras tanto, la melodía en un principio es interpretada por el bandolín 1 y la bandola al unísono, mientras que el bandolín 2 armoniza por terceras y sextas. En la siguiente parte de la melodía, esta es interpretada por el bandolín 1 principalmente, mientras el bandolín 2 armoniza en algunas partes y toma la melodía en otras. Del mismo modo, el bandolín 2 realiza *trémolos* sobre las notas del acorde, y la bandola realiza contra melodías. A continuación, señalaremos en un gráfico lo expuesto.

Figura 68. Bandolín 1 y 2 y bandola de la sección B del tema *Frío*.

Con respecto a la sección C, esta en su mayoría es un *tutti* de todos los instrumentos. En un principio la bandola lleva la melodía para ser respondida por todos los instrumentos armonizados por terceras, y después, pasar la melodía a la guitarra bajo, para igual ser respondida por todos los instrumentos. Y para finalizar esta sección, se realiza un movimiento contrario entre las voces agudas y graves, los bandolines y la bandola descienden, mientras que la guitarra y la guitarra bajo asciende. A continuación, señalaremos en un gráfico lo expuesto.

The image shows a musical score for Section C of the theme 'Frío'. It consists of five staves: Bdn. 1, Bdn. 2, Bnda, Gtr., and Gtr. Bj. The score is marked with a 'C' in a box at the beginning. The title 'Frío' is centered above the staves, and the number '3' is in the top right corner. The score is divided into measures 24 through 30. A blue box highlights measures 25-26, a red box highlights measures 27-28, and a green box highlights measures 29-30. Orange arrows point from the Bnda staff to the Bdn. 1 and Bdn. 2 staves in measures 29-30. Blue arrows point from the Gtr. Bj. staff to the Gtr. staff in measures 29-30.

Figura 69. Sección C del tema *Frío*.

El tema finaliza con la sección D, la primera parte de esta sección es idéntica a la sección A, la segunda parte de esta sección incluye un elemento nuevo a todos los arreglos y análisis realizados, es el *glissando*, interpretado por el bandolín 2 y únicamente de una tercera menor de distancia. Como mencionamos en la sinopsis del tema, el final se realiza extrayendo instrumentos hasta que queda solo la guitarra y la guitarra bajo. A continuación, se agrega un gráfico de la segunda parte de la sección D, y se señala lo expuesto.

The image shows a musical score for the second part of Section D of the theme 'Frío'. It consists of four staves: Bdn. 1, Bdn. 2, Gtr., and Gtr. Bj. The score is marked with a 'mp' dynamic. The title 'Frío' is centered above the staves. The score is divided into measures 39 through 48. A red box highlights measures 39-46 in the Bdn. 2 staff. An orange box highlights measures 47-48 in the Gtr. and Gtr. Bj. staves. The Gtr. staff includes chord markings: Am, Am(maj7), Am, Am(maj7), Am, Am(maj7), Am, Am(maj7), Am, Am(maj7), Am, Am(maj7).

Figura 70. Segunda parte de la sección D del tema *Frío*.

### **3.4. Grabación de los temas.**

Los tres temas fueron grabados en el estudio de la Universidad de las Américas, el productor de los temas es Roberto Hidalgo, y el pasante Luis Silva. Del mismo modo, los músicos que grabaron los temas son: Tomás Alvaro (bandolín 1), André Almeida (bandolín 2), Pablo Sosa (bandola) y Ricardo Salazar (guitarra y guitarra bajo). En este sentido, los temas se grabaron un instrumento a la vez, posterior a esto, se realizó la edición de audio dirigida por David Paredes.

## **CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES**

La presente investigación cumplió los objetivos que se plantearon, pudimos mostrar un precedente de la estudiantina en el mundo hasta llegar al Ecuador, y una breve reseña de la Estudiantina Quito, sin embargo, la información alrededor de la Estudiantina Quito fue difícil de hallar, debido a que algunas entrevistas previstas no fueron posibles y por esta razón respaldamos nuestra investigación con registros fotográficos de los álbumes que grabó esta estudiantina.

Por otro lado, en los análisis de los temas se cumplieron todos los objetivos, aunque al no haber partituras los mismos, se tuvo que transcribir los temas. De esta manera, podrían no ser exactas las partituras de las transcripciones, pero con ellas tuvimos un acercamiento propio de los arreglos de esta estudiantina. Igualmente, todos los elementos encontrados fueron de gran utilidad para comprender el tratamiento que se le daba a cada tema, al escoger tres géneros diferentes, pudimos evidenciar que el género pasillo es el que tuvo más riqueza en su arreglo y recursos. Es importante señalar que, en un principio se tenía pensado realizar únicamente una guía de como se arreglaban los temas en las antiguas estudiantinas. Sin embargo, no fue hasta después de realizar los análisis que entendimos el potencial que tiene este

formato, es por eso que decidimos ampliarlo y no quedarnos únicamente con lo transcrito, si no, implementar nuevas sonoridades de las que es capaz el formato.

Por esta razón, la composición de los temas fue una prueba de que el formato tiene un gran alcance tanto tímbrico como arreglístico y que los elementos encontrados en los análisis son aun vigentes, y debería ser tomados en cuenta para futuras composiciones para el formato.

A continuación, se plantean las siguientes conclusiones:

- El término estudiantina a cambiado a través de los años, llegando a ser similar a tuna, pero posteriormente pasó a una etapa en que había varias estudiantinas amateurs, conformada por ejemplo por obreros, y actualmente hay más estudiantinas conformadas por músicos profesionales, de esta manera, en la actualidad el término estudiantina está asociado al ensamble de músicos profesionales que interpretan en su formato el bandolín, la bandola, y la guitarra, entre sus instrumentos principales.
- Las estudiantinas en el Ecuador tuvieron su auge desde 1920 hasta 1950 que empiezan a desaparecer.
- La Estudiantina Quito llegaría a ser reconocida por ser una de las pocas estudiantinas en la escena ecuatoriana desde el año 1968 hasta el año 2010, desde los últimos testimonios que pudimos encontrar.
- La Estudiantina Quito usa técnicas arreglísticas que, si bien no son únicas ni innovadoras, han enriquecido esta investigación para entender como se adaptaban los temas a formato estudiantina.
- El formato básico de una estudiantina es bandolín 1 y bandolín 2, bandola, guitarra y guitarra bajo, de esta manera, los registros se complementan en mayor medida. Queda establecido que, la mejor afinación para este formato es: bandolín en D, bandola en A, guitarra E

y guitarra bajo en B. De este modo, todos los instrumentos están afinados por quintas.

- El formato estudiantino al tener un registro tímbrico extenso tiene varias posibilidades de orquestación y se caracteriza por adaptarse a distintos estilos.
- El *trémolo* es uno de los recursos más utilizados en los bandolines y la bandola, ya que con este se puede tener el control de la duración y dinámica de las notas.

A continuación, se plantean las siguientes recomendaciones:

- Es necesario profundizar y documentar este tipo de temas, debido a que en esta investigación no se encontró algo similar. Con esta información dejamos un precedente a cualquier futura investigación relacionada.
- Es importante recabar información de personas que estuvieron presentes en estas agrupaciones y que aun están vivas y podría aportar en esta falta de información registrada.
- Recomendamos no dejar de lado este tipo de formatos, con ellos podemos retomar esencia del pasado y adaptarlo al futuro.

## Referencias

- Asencio, R. (2018). *HISTORIA Y ORÍGENES DE LA TUNA*. Recuperado el Abril 17 de 2018, de <https://www.unioviado.es/tuna/index.php/tunerias/historia-y-origenes-de-la-tuna>
- Belmonte, J. (2015). *EVOLUCIÓN ORGANOLÓGICA Y DE REPERTORIO EN LA ESTUDIANTINA O TUNA EN ESPAÑA DESDE EL FIN DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA. LA INFLUENCIA DE “IDA Y VUELTA” ENTRE ESPAÑA Y LATINOAMÉRICA*. (Vol. Tesis de doctorado). Badajoz, España: Universidad de Extremadura.
- Dolores, B. (2009). *Metodología de la investigación. Instrumentos de recolección de información en investigación cualitativa*.
- Espel, G. (2009). *Escuchar y escribir música popular. Escritos sobre forma, diseño y técnicas de composición*. Buenos Aires, Argentina: Melos.
- Godoy, M., & Cepeda, F. (2012). *Música ecuatoriana*. Riobamba, Ecuador: Pedagógica Freire.
- Guerrero, P. (2002). *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Quito, Ecuador: Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmusica.
- Guncay, W. (2012). *Escuela del Bandolín ecuatoriano*. Quito, Ecuador: Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Jurado, F. (2006). *Rincones que cantan. Una geografía musical de Quito*. Quito, Ecuador: FOSAL.
- Martillo, J. (1 de octubre de 2011). *Historia y personajes del emblemático pasillo Sombras*. Recuperado el 3 de junio de 2018, de El Universo: <https://www.eluniverso.com/2011/10/01/1/1379/historia-personajes-emblematico-pasillo-sombras.html>

- Martínez, R., Asencio, R., Gómez, R., & Pérez, E. (2004). *Tradiciones en la Antigua Universidad. Estudiantinas, matraquistas y tunos*. Alicante, España: Compobell, S.L.
- Mullo, J. (2014). *La Estudiantina Quiteña*. Quito, Ecuador: IPANC.
- Mullo, J. (2014). *La Estudiantina Quiteña*. Quito, Ecuador: IPANC.
- Rendón, H. (2009). *De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de la estudiantina. Medellín 1940-1980*. (. (T. d. Maestría, Ed.) Medellín, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Sárraga, F. (2016). *Mitos y evidencia histórica sobre las Tunas y Estudiantinas* (Vol. 1ra Edición). Murcia, España: TVNAE MVNDI y Universidad Interamerica de Puerto Rico.
- Sárraga, F. (2017). *¿Qué es una Tuna?* Recuperado el Abril 16 de 2018, de TUNAE MUNDI: <http://www.tunaemundi.com/index.php/nosotros/que-es-la-tuna>
- Sans, J. (s.f). *Elementos del Análisis Schenkeriano*. Recuperado el el 11 de junio de 2018, de Ademia.edu: [https://www.academia.edu/2556575/Elementos\\_del\\_Análisis\\_Schenkeriano](https://www.academia.edu/2556575/Elementos_del_Análisis_Schenkeriano)

## **ANEXOS**



**C** Sombbras 3

Bdn. 1: *p*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *f*

Bdn. 2: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *f*

Bda.: *mp*, *mf*, *mp*, *mf*, *mp*, *mf*

Gtr. 1: *mp*, *mp*, *mp*, *mp*, *mp*, *mp*, *mp*, *mp*

Gtr. B. 2: *p*, *mp*, *mp*, *mp*, *mp*, *mp*, *mp*, *mp*

Chords: B, B, Em, Em, D, D, D, G

**B** *crabato* *a tempo*

Bdn. 1: *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *pp*

Bdn. 2: *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *pp*

Bda.: *mp*, *mp*, *mp*, *mp*, *mp*, *mp*, *mp*, *mp*

Gtr. 1: *mp*, *mp*, *mp*, *mp*, *mp*, *mp*, *mp*, *mp*

Gtr. B. 2: *mp*, *mp*, *mp*, *mp*, *mp*, *mp*, *mp*, *mp*

Chords: B, B, Em, Em, Am, Am, Am, Em

**4** Sombbras

Bdn. 1: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *p*

Bdn. 2: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *p*

Bda.: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *p*

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

Gtr. B. 2: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *p*

Chords: B7, B, B

Anexo 2. Transcripción *Cuchara de palo*.

Score

# Cuchara de Palo

Estudiantina Quito.

José Ignacio Rivadeneira Pérez  
San Pablo del Lago  
Transcripción: Tomás Alvarado

♩ = 113

**Estribillo**

**A**

Bandolin 1  
Bandolin 2  
Bandola  
Guitarra 1  
Guitarra 2

Bdn. 1  
Bdn. 2  
Bdn.  
Cl. Gtr. 1  
Gtr. 2

Tomás Alvarado ©

**Estribillo**

Cuchara de Palo

**B**

Bdn. 1  
Bdn. 2  
Bdn.  
Cl. Gtr. 1  
Gtr. 2

Bdn. 1  
Bdn. 2  
Bdn.  
Cl. Gtr. 1  
Gtr. 2

Cuchara de Palo  
To Coda

D.C. al Coda

3

The musical score is arranged in five staves. The top two staves are for Brass 1 and Brass 2, both marked *mp*. The bottom three staves are for Cello/Guitar 1, Guitar 2, and another Cello/Guitar 1. The Cello/Guitar 1 part includes chord markings: B $\flat$ , Gm/B $\flat$ , and Dm. The Guitar 2 part includes B $\flat$ , Gm, Gm, and Dm. The score concludes with a double bar line and a Coda symbol (a circle with a cross). A vertical line is placed after the fifth measure, with the instruction "D.C. al Coda" above it.

Anexo 3. Transcripción *La tuna quiteña*.

# La tuna quiteña

Estudiantina Quito  
Pasacalle

Lonardo Páez  
Transcripción: Tomás Alvaro

**INTRO**

$\text{♩} = 130$

*mf*

Bandolin 1

Bandolin 2

Bandola

Guitarra

Guitarra Bajo

Tomás Alvaro©

2

**A**

La tuna quiteña

*mp* *mf*

Bdn. 1

Bdn. 2

Bnda

Gtr.

Gtr. B.

**Estribillo**

*mp* *mf*

Bdn. 1

Bdn. 2

Bnda

Gtr.

Gtr. B.

La tuna quieña

Musical score for the first system of 'La tuna quieña'. It features five staves: Bdn. 1, Bdn. 2, Bnda, Gtr., and Gtr. B. The music is in 2/4 time. The first four staves (Bdn. 1, Bdn. 2, Bnda, Gtr.) are marked *mf*. The Gtr. B. staff has measure numbers 47 through 57. Chord symbols are present: Am, E, Am, Am, E.

B

Musical score for the second system of 'La tuna quieña'. It features five staves: Bdn. 1, Bdn. 2, Bnda, Gtr., and Gtr. B. The first four staves (Bdn. 1, Bdn. 2, Bnda, Gtr.) are marked *mp*. The Gtr. B. staff has measure numbers 58 through 77. Chord symbols are present: F.

A

La tuna quieña

Estríbillo

Musical score for the third system of 'La tuna quieña', labeled 'Estríbillo'. It features five staves: Bdn. 1, Bdn. 2, Bnda, Gtr., and Gtr. B. The first four staves (Bdn. 1, Bdn. 2, Bnda, Gtr.) are marked *mp*. The Gtr. B. staff has measure numbers 78 through 87. Chord symbols are present: C, E, C, C, E, E.

Musical score for the fourth system of 'La tuna quieña'. It features five staves: Bdn. 1, Bdn. 2, Bnda, Gtr., and Gtr. B. The first four staves (Bdn. 1, Bdn. 2, Bnda, Gtr.) are marked *mf*. The Gtr. B. staff has measure numbers 88 through 98. Chord symbols are present: Am, Am, E, Am, Am, E, E.

Anexo 4. Tema: *Hasta pronto.*

# Hasta Pronto

Pasillo

Tomás Alvaro

$\text{♩} = 86$

**Estribillo**

This system contains the first four measures of the piece. It features five staves: Bandolin 1, Bandolin 2, Bandola, Guitarra, and Guitarra Bajo. The music is in 3/4 time with a key signature of one flat. The first measure is marked with a first ending bracket and a *mf* dynamic. The second measure has a *mf* dynamic. The third measure has a *mf* dynamic. The fourth measure has a *mf* dynamic. Chord symbols are placed above the staves: A7, Dm, A7, F, Em, Dm, A7, F, Em, Dm, A7, F.

Tomás Alvaro©

**Hasta Pronto**

This system contains measures 5 through 9. It features five staves: Bdn. 1, Bdn. 2, Bda, Gtr, and Gtr. Bj. The music continues in 3/4 time with a key signature of one flat. Measure 5 has a *mf* dynamic. Measure 6 has a *mf* dynamic. Measure 7 has a *mf* dynamic. Measure 8 has a *mf* dynamic. Measure 9 has a *mf* dynamic. Chord symbols are placed above the staves: Dm, A7, Dm, A7, Dm, A7, Dm, A7, Dm, A7, Dm.

Hasta Pronto

**A**

*Ad libitum*

Bdn. 1

Bdn. 2

Bda

Gtr

Gtr. Bj.

10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

Dm A7

*mf*

*pp*

Dm A7 Dm Dm A7 A7

Detailed description of section A: This section covers measures 10 to 21. It features five staves: Bdn. 1, Bdn. 2, Bda, Gtr, and Gtr. Bj. The music is in a 4/4 time signature. Bdn. 1 and Bdn. 2 have melodic lines with some grace notes. Bda provides harmonic support with chords. Gtr has a rhythmic pattern with chords. Gtr. Bj. has a bass line. Dynamics include *mf* and *pp*. Chords are marked as Dm and A7.

**B**

Hasta Pronto

Bdn. 1

Bdn. 2

Bda

Gtr

Gtr. Bj.

22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33

*p* *subito p* *mf* *p* *p* *subito p*

A7 A7 Dm Dm D D Gm Gm A7 A7 Dm

A7 A7 Dm Dm D D Gm Gm A7 A7 Dm

Detailed description of section B: This section covers measures 22 to 33. It features five staves: Bdn. 1, Bdn. 2, Bda, Gtr, and Gtr. Bj. The music is in a 4/4 time signature. Bdn. 1 and Bdn. 2 have melodic lines. Bda provides harmonic support. Gtr has a rhythmic pattern with chords. Gtr. Bj. has a bass line. Dynamics include *p*, *subito p*, and *mf*. Chords are marked as A7, Dm, D, and Gm.

♩ = 86

**Estríbillo**

Hasta Pronto

5

Bdn. 1 *mf* A7 Dm A7 F Em Dm A7 Dm A7 Dm

Bdn. 2 *mf* Dm A7 F Em Dm A7 Dm A7 Dm

Bda *mp* A7 Dm A7 F Dm A7 Dm A7 Dm

Gtr *mf* A7 Dm A7 F Dm A7 Dm A7 Dm

Gtr. Bj. *mf* A7 Dm A7 F Dm A7 Dm A7 Dm

6

Hasta Pronto

**C**

Bdn. 1 44 45 46 47 48 49 50 51

Bdn. 2

Bda

Gtr C7 C7 F F F Em Dm C7 F F

Gtr. Bj. C7 C7 F F F Em Dm C7 F F

Hasta Pronto

7

**D**

Musical score for page 7 of 'Hasta Pronto'. The score is for five instruments: Bdn. 1, Bdn. 2, Bda, Gtr, and Gtr. Bj. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The score starts at measure 53 and ends at measure 60. Dynamics include *pp* and *mf*. Chord symbols for guitar include A7, Dm, and Gm. A rehearsal mark 'D' is placed above the first staff at measure 53.

8

Hasta Pronto

Musical score for page 8 of 'Hasta Pronto'. The score is for five instruments: Bdn. 1, Bdn. 2, Bda, Gtr, and Gtr. Bj. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The score starts at measure 61 and ends at measure 71. Chord symbols for guitar include Dm and A7.

Anexo 5. Tema: *Noches de ensueño.*

Score

# Noche de ensueño

Tomás Alvaro

**INTRO**  $\text{♩} = 95$

This musical score is for the introduction of the piece. It features five staves: Bandolin 1, Bandolin 2, Bandola, Guitarra, and Guitarra Bajo. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 95. The score is divided into two sections, A and B. Section A starts at measure 4. Dynamics include *mp*, *mf*, and *p*. The guitar part includes chords Dm, Am, and Bb. The bass guitar part has a *p* dynamic.

Tomás Alvaro©

**B** **A**

Noche de ensueño

This musical score covers the main body of the piece, starting with section B and then section A. It features five staves: Bdn. 1, Bdn. 2, Bla., Gtr., and Bajo Gtr. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4. Dynamics include *mf*, *p*, and *mp*. The guitar part includes chords Gm, Bb, Dm, Am, and Bb. The bass guitar part has a *p* dynamic.

**B**

Bdn. 1  
Bdn. 2  
Bla.  
Gtr.  
Bajo Gtr.

**A** **B**

Bdn. 1  
Bdn. 2  
Bla.  
Gtr.  
Bajo Gtr.

Anexo 6. Tema: *Frío*.

Score

# Frio

Tomás Alvaro

♩ = 55

**INTRO**

Bandolin 1

Bandolin 2

Bandola

Guitarra

Guitarra Bajo

D sus *p* *mp* *mf*

C13 C Bb13 Bb Am/C

1 2 3 4 5 6 7

Tomás Alvaro©

**2** **A**

Frio

Bdn. 1

Bdn. 2

Bnda

Gtr.

Gtr. Bj.

*p* *mf* *mp* *p* *mf* *mf*

Am Am(maj7) Am Am(maj7) Am Am(maj7) Am Am(maj7) Am Am(maj7)

13 14 15 16 17 18 19 20

**B**

Bdn. 1

Bdn. 2

Bnda

Gtr.

Gtr. Bj.

*f* *f* *f* *f* *mf* *mf*

Bdim Bdim C7 C7 C7 C7 C7 C7

16 17 18 19 20 21 22 23

**C** Frio 3

Bdn. 1  
Bdn. 2  
Bnda  
Gtr.  
Gtr. Bj.

**D**

Bdn. 1  
Bdn. 2  
Bnda  
Gtr.  
Gtr. Bj.

*p* *mf* *mp* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

*mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

Am Am(maj7) Am Am(maj7) Am Am(maj7) Am Am(maj7) Am Am(maj7) Am Am(maj7)

**4** Frio

Bdn. 1  
Bdn. 2  
Bnda  
Gtr.  
Gtr. Bj.

*mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

Am Am(maj7) Am Am(maj7) Am Am(maj7) Am Am(maj7) Am Am(maj7) Am Am(maj7) Am Am(maj7)

